

## 4. KOMPOSITORISCHES

In den Kapitelabschnitten 2.3 und 3.2 habe ich versucht zu zeigen, wie das Auratische in der Popmusik zustandekommen kann. Wovon es *eigentlich* hervorgerufen wird, zeigen die Überlegungen aus den Kapiteln 1.1.1 und 1.1.2.

Das Auratische eines Musikstückes können wir zwar nicht einfangen, wie in Kapitel 3.1 beschrieben, aber wir können auratisches Ausgangsmaterial zitierend anwenden und damit einen kompositorischen Nutzen erzielen, der in seiner umfassenden Gänze einzigartig ist, da er über das rein Musikalische hinausgeht.

Ebenfalls ist es möglich, unserer Komposition nachträglich auratische Elemente hinzuzufügen, die ihr eine Qualität verleihen, die möglicherweise bei der musikalischen Schöpfung nebensächlich erschien.

In diesem Sinne ergeben sich hauptsächlich zwei mögliche Wege, das auratische Empfinden des Hörers anzusprechen und dem Werk damit etwas Auratisches zu verleihen:

1. Das Komponieren mit auratisch aufgeladenem Material.

*Dieser Prozess wird im folgenden Kapitelabschnitt erläutert. Wichtig dabei ist, sich vor Augen zu führen, dass dem Zustandekommen des Auratischen beim genutzten Material die Bedingungen zu Grunde liegen, die in Kapitel 1 dargestellt wurden. Es geht also nur um die Frage des kompositorischen Nutzens, woher das Auratische stammt, ist bereits beschrieben.*

2. Das Aufladen mit Auratischem durch nachträgliches In-Beziehung-Setzen. *Hier ist von Interesse, welche Wirkungen mit Bezügen erzielt werden können, die nicht Teil des allgemeinen musikalischen Prozesses sind. Dazu gehört z.B. die Wahl des Tonträgers. Auch in diesem Fall greifen die Überlegungen aus Kapitel 1.*

In folgenden Kapitelabschnitten soll an Beispielen gezeigt werden, wie diese Prozesse in der Popmusik durchgeführt werden können. Dabei ist die Rede vom „kompositorischen Arbeiten *mit* auratischem Material“ und dem „auratischen Arbeiten *an* musikalischem Material“. Diese beiden Formulierungen sollen im Grunde die oben genannten zwei Punkte repräsentieren. Dabei ist Vorsicht geboten, da sich die zu Grunde liegenden Gedanken teilweise durch ihren Bezugspunkt im Aurabegriff überschneiden,<sup>148</sup> was aber für die kompositorischen Konsequenzen nicht weiter von Belang ist. Daher werde ich auch nicht immer wieder auf den Gedankengang im Hintergrund hinweisen (nämlich, dass alle diese Arbeitsweisen im Kern das Auratische betreffen), sondern nur die jeweils wichtigen Überlegungen zu den einzelnen Kompositonsaspekten darlegen.

#### **4.1 Kompositorisches Arbeiten *mit* auratischem Material**

Wie oben bereits festgestellt, beschäftigt sich dieser Kapitelabschnitt mit dem kompositorischen Prozess, der auf der Betrachtung von bereits mit auratisch aufgeladenem Material aufbaut. Dies sind meist Zitate,<sup>149</sup> denn wie aus den Überlegungen zum Auratischen hervorgeht, sind Sounds, Melodien und Texte in der Popmusik solch auratisch aufgeladenes Material, sofern sie innerhalb der Popkultur eine Art der Bekanntheit und Akzeptanz erfahren haben.

Für den Komponisten ist von besonderem Interesse, wie er mit Hilfe dieses Materials *Rückwirkungen* auf sein eigenes Stück hervorrufen kann, ohne tatsächlich reaktionär zu wirken.

Natürlich passieren diese zitierenden Prozesse in der Popmusik ständig und auch von allein, denn die Nachahmung ist eine weit verbreitete Praxis und auch wichtig.

---

<sup>148</sup> So könnte z.B. der kompositorische Vorgang des „Re-Masterns“ gut in beide Kategorien passen. Da er allerdings *nach* der eigentlichen Komposition und Aufnahme ausgeführt wird, habe ich ihn der zweiten Kategorie zugeordnet.

<sup>149</sup> Als „Zitat“ betrachtet werden soll jegliches Fremdmaterial, das in neue Zusammenhänge gestellt wird. In unserem Fall ist das Zitat hauptsächlich musikalischen Ursprungs.

So lernen die meisten Schülerbands nur über Nachahmung die wesentlichen Kompositionstechniken ohne je einen theoretischen Unterricht gehabt haben zu müssen.<sup>150</sup>

Mit Nachahmung allein kann allerdings aus Sicht des ernstzunehmenden Komponisten kein zufriedenstellendes Werk erreicht werden. Im schlimmsten Fall kann sogar der ungeschickte Einsatz von auratischem Material von der Hörschaft als Diebstahl „ihrer“ Sounds, Songs etc. empfunden werden.

Der ungeschickte Umgang mit dem auratischen Material verletzt in den Augen der Popkultur alle Forderungen nach Authentizität, was dem so entstandenen Stück den soziokulturellen Todesstoß versetzt.<sup>151</sup>

#### 4.1.1 Das Zitat

Eingängige musikalische Melodien, Motive und Sounds sind oft ein wichtiger Bestandteil des Erfolges eines Stückes. Dabei muss ein erkennbarer Ausschnitt nicht die Voraussetzung erfüllen, besonders konsonant zu klingen, er kann ebenso ein spezifisches rhythmisches Thema sein, wie z.B. bei dem Song „Golden Brown“<sup>152</sup> der Gruppe „The Stranglers“,<sup>153</sup> dem ein zusammengesetzter Beat zu Grunde liegt:



Abbildung 2 – Basslauf der ersten 4 Takte von „Golden Brown“, Notation erstellt mit Logic Pro 7

<sup>150</sup> Tatsächlich scheint Popmusik die einzige Musikform zu sein, in der sich Autodidakten bis an die Spitzenposition kämpfen können, oft sogar als authentischer empfunden werden als studierte Musiker. Möglicherweise gibt es hier auch Parallelen zur (echten) Volksmusik, die zum Großteil auch autodidaktisch weitergetragen wird.

<sup>151</sup> Siehe dazu Kapitelabschnitt 4.1.1.2 (speziell David Bowie und „Little Wonder“).

<sup>152</sup> Stranglers, The: *Golden Brown*, Album: *Hits of the 80's*, Label: *Disky Communications Europe B.V.* 1996

<sup>153</sup> Englische Rockgruppe, gegründet 1974 als The Guildford Stranglers. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 2*, a.a.O., Seite 1257 ff.

Bei diesem Stück bleibt die ungewohnte, sich wiederholende Rhythmik sofort als spezifisches Element im Gedächtnis des Rezipienten hängen. Es zählt der Wiedererkennungswert. Durch die Popularität wird der Auszug zu auratischem Material.<sup>154</sup> Wenn die „populäre Rhythmik“ dann in einen anderen Song übernommen wird, kann sie im Kontext wieder erkannt werden, wodurch sie zum Zitat wird.<sup>155</sup>

Das Zitat entfaltet im neu geschaffenen Stück eine Mischung aus seinen auratischen Qualitäten und den neuen Zusammenhängen:

„Durch seine jeweilige Herkunft wird das Zitat zum Bedeutungsträger; geprägt von bestimmten Sinngehalten geht es mit seiner neuen Umgebung eine Verbindung ein.“<sup>156</sup>

Voraussetzung hierfür ist natürlich die Bekanntheit des Originalmotivs.

Mit der Sampling-Technik steht der Popmusik ein zusätzliches Werkzeug zur Verfügung, das im Idealfall (nämlich im Digitalen) ein 1:1 – Zitat des Originals liefern kann, was die Möglichkeiten der musikalischen Verwertung um den Sound des Originals erweitert (soweit technisch möglich!). Ein gesampletes Zitat umfasst also die musikalische Phrase (Rhythmik und Melodie) *und* den Klang.

<sup>154</sup> „Popularität“ soll hier nicht einzig auf den sozialisationsbedingten Anteilen des Auratischen fußen. Die evolutionsgenetischen Anteile sind natürlich auch Teil dessen, was zur Popularität führt.

<sup>155</sup> So übrigens geschehen bei „Golden Brown“ durch die Britpopgruppe „Oasis“, die ihren Song „Part of the Queue“ rhythmisch geschickt an das Original anlehnt, allerdings ohne den Wechsel vom 3/4 zum 4/4 Takt. Oasis-Fans beurteilen diese Anlehnung teilweise kritisch in den Internetforen, ganz im Sinne der These, dass zu offensichtliche Kopien den Komponisten bloßstellen. In diesem Fall trifft die Kritik Noel Gallagher, Chef-Songwriter bei Oasis. Vgl. auch: Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Part of the Queue*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Part\\_of\\_the\\_queue](http://en.wikipedia.org/wiki/Part_of_the_queue) (07.04.2008) und Oasis: *Part of the Queue*, Album: *Don't Believe the Truth*, Label: *Big Brother* 2005

<sup>156</sup> Kühn, Clemens: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg 1972, Seite 15

Ein nicht-gesamletes Zitat ist ebenfalls geeignet, sich dem Original in allen Bereichen anzunähern. So zitiert die Band Tele<sup>157</sup> in ihrem Stück „Bye Bye Berlin“<sup>158</sup> das Intro von U2s<sup>159</sup> „Stay (Faraway, So Close!)“<sup>160</sup> und erreicht eine hohe Nähe zum Original in Melodie und Sound, ohne ihre eigene Authentizität zu gefährden.<sup>161</sup> Im Folgenden soll an Beispielen gezeigt werden, wie Zitate kompositorisch genutzt werden können.

#### 4.1.1.1 Let's Dance und der Twist

Im Jahr 1983 veröffentlichte David Bowie<sup>162</sup> die Single „Let's Dance“ vom gleichnamigen Album.<sup>163</sup> Dieses Stück soll als Beispiel dienen für die Integration von auratisch behaftetem, tonalen Material in eine neue Komposition, denn es startet direkt mit einem interessanten musikalischen Zitat, das bereits eine große auratische Wirkungskraft durch seine popmusikalische Geschichte angesammelt hat. Das Zitat selbst präsentiert sich in Form eines einfachen Septakkordes, der durch Chorstimmen nacheinander aufgebaut wird. Dieses musikalische Motiv erinnert stark an „Twist and Shout“<sup>164</sup> von den Isley Brothers<sup>165</sup> bzw. die berühmtere Coverversion der Beatles.<sup>166</sup>

<sup>157</sup> Deutsche Rockband, gegründet 2000. Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Tele (Band)*, [http://de.wikipedia.org/wiki/Tele\\_%28Band%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Tele_%28Band%29) (19.02.2008).

<sup>158</sup> Tele: *Bye Bye Berlin*, Album: *Wir brauchen nichts*, Label: *Universal* 2007

<sup>159</sup> Irische Rockband, gegr. 1976 als „Feedback“. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 2*, a.a.O., Seite 1360 ff.

<sup>160</sup> U2: *Stay (Faraway, So Close!)*, Album: *Zooropa*, Label: *Island* 1993

<sup>161</sup> Im persönlichen Gespräch mit Tele-Gitarrist Tobias Rodäbel wurde mir dieser Zusammenhang bestätigt.

<sup>162</sup> Englischer Musiker, geb. am 08. Januar 1947 in London als David Robert Jones. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 1*, a.a.O., Seite 173 ff.

<sup>163</sup> Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Let's Dance (David Bowie song)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Let%27s\\_Dance\\_%28David\\_Bowie\\_song%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Let%27s_Dance_%28David_Bowie_song%29) (13.02.2008) und Bowie, David: *Let's Dance*, Single: *Let's Dance*, Label: *EMI America* 1983.

<sup>164</sup> Isley Brothers, The: *Twist and Shout*, Album: *Twist & Shout*, Label: *Wand* 1962. Dies ist bereits eine Coverversion, die erste Version wurde von The Topnotes unter Phil Spector aufgenommen. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Twist and Shout*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Twist\\_and\\_shout](http://en.wikipedia.org/wiki/Twist_and_shout) (27.03.2008).

<sup>165</sup> Amerikanische Soulgruppe, gegründet 1954. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *The Isley Brothers*, [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Isley\\_Brothers](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Isley_Brothers) (27.03.2008).

<sup>166</sup> Beatles, The: *Twist and Shout*, Album: *Please Please Me*, Label: *Parlophone* 1963

The image shows a musical score with three staves, each representing a different artist's vocalization of the word 'Ah'. The staves are labeled 'The Isley Brothers', 'The Beatles', and 'David Bowie'. The music is written in 4/4 time. Above the staves, measures 1 through 6 are indicated. The lyrics 'Ah' are written below the notes in each measure. In measure 6, the lyrics '(Schrei)' are written below the notes. The notes are half notes, and the pitch contour is shown by the vertical position of the notes on the staff. The Isley Brothers' version starts on a middle note and rises slightly. The Beatles' version starts on a lower note, rises to a higher note in measure 2, and then stays on that higher note. David Bowie's version starts on a lower note, rises to a higher note in measure 2, and then stays on that higher note.

Abbildung 3 – Das musikalische Zitat im Vergleich<sup>167</sup>, Notation erstellt mit Logic Pro 7

David Bowie benutzt dieses musikalische Zitat als Einstieg in seinen Song, womit eine bestimmte Intention des Stückes zum Ausdruck gebracht wird. Der Song evoziert hier die Erinnerung an die Kompositionen, die im Zusammenhang mit dem Modetanz Twist<sup>168</sup> stehen. Besonders die Bekanntheit der Beatles-Version von „Twist and Shout“ kann hier bei einem Großteil der Hörerschaft angenommen werden.

Auch wenn hier *eigentlich* „nur“ aus einem bestimmten Song zitiert wird, steht „Twist and Shout“ zusätzlich in Verbindung mit Chubby Checkers<sup>169</sup> „The Twist“,<sup>170</sup> „Let’s Twist Again“<sup>171</sup> und einer Menge anderer Stücke, die sich mit diesem Modetanz beschäftigen haben.<sup>172</sup>

Hier gelingt eine Verbindung zum Thema des Songs, dem Tanzen, nicht nur auf der textlichen Ebene oder durch den Titel des Songs, sondern gezielt durch die Verwendung des auratischen Materials.

<sup>167</sup> Die Akkorde sind aus Gründen der Leserlichkeit in der Notation vereinfacht dargestellt.

<sup>168</sup> In den USA erfundener Modetanz aus den 1960er Jahren, bekannt geworden u.a. durch die Welthits „The Twist“ und „Let’s Twist Again“ von Chubby Checker. Vgl. auch Der Musik-Brockhaus, a.a.O., Seite 621.

<sup>169</sup> Amerikanischer Rock’n’Roll-Sänger, geboren am 03. Oktober 1941 als Ernest Evans in Spring Gulley. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia:

*Chubby Checker*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Chubby\\_Checker](http://en.wikipedia.org/wiki/Chubby_Checker) (30.03.2008).

<sup>170</sup> Checker, Chubby: *The Twist*, Single: *The Twist*, Label: *Parkway* 1960

<sup>171</sup> Checker, Chubby: *Let’s Twist Again*, Single: *Let’s Twist Again*, Label: *Parkway* 1961

<sup>172</sup> Ein ähnliches Phänomen stellte der Tanz zum Song „Macarena“ in den 1990ern dar.

Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia:

*Macarena (song)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Macarena\\_%28song%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Macarena_%28song%29) (30.03.2008).

Zusätzlich werden vergangene Emotionen, die mit dem Zitat in Zusammenhang stehen, wachgerufen und in letzter Konsequenz mit auf Bowies Stück übertragen. Damit erhält „Let’s Dance“ einen Mehrwert, der sich über den Einsatz des auratischen Zitats definiert. Im Folgenden sollen diese Überlegungen noch vertieft werden.

#### 4.1.1.2 Der „Amen Break“ und Jungle

Was im vorherigen Abschnitt mit einem musikalisch übernommenen Auszug erläutert wurde, kann, wenn das Zitieren exzessiv von mehreren Leuten betrieben wird, dazu führen, dass ein eigenes Popmusikuntergenre geschaffen wird. In der Geschichte der Popmusik gibt es unzählige Fälle, in denen ein neues Genre entsteht, dem scheinbar ein bestimmter musikalischer Gedanke zu Grunde liegt. So hat sich z.B. das Blues-Schema durch den *Blues* und den frühen *Rock’n’Roll* fortgepflanzt, und der *Punk* hat das Nicht-Können und den LoFi-Sound zum authentischen Stilmittel erhoben.

In der jüngeren Geschichte der Popmusik gibt es ein nachvollziehbares Beispiel der Entstehung mehrerer Genres durch ein bestimmtes Zitat. Stellvertretend als Hauptakteur befassen wir uns hier mit dem Musikgenre „Jungle“, das Teil der Dancefloor-Kultur ist.

Stilistisch bauen viele Stücke diese Genres auf einem Sample eines Schlagzeugsolos aus dem Stück „Amen, Brother“ der Gruppe „The Winstons“<sup>173</sup> auf,<sup>174</sup> das als „Amen Break“ bekannt geworden ist und durch einige rhythmisch interessante Schläge in Bassdrum und Snare zu faszinieren weiß:

---

<sup>173</sup> Amerikanische Soulband, Gründung unerwähnt, erster Plattenvertrag 1968.

Vgl. Wynn, Ron / Eder, Bruce: *The Winstons Biography*,

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:jpfpxqr5ld0e> (27.03.2008).

<sup>174</sup> Winstons, The: *Amen, Brother*, Single: *Color Him Father*, Label: *Metromedia* 1969

The image shows a musical score for the Amen Break in 4/4 time, divided into four measures. The instruments are Crash Becken, Hi-Hat, Snare Drum, and Bass Drum. The Hi-Hat plays a steady eighth-note pattern. The Snare Drum plays a pattern of eighth and sixteenth notes. The Bass Drum plays a pattern of quarter and eighth notes.

Abbildung 4 – Einfache Transkription des „Amen Break“, Notation erstellt mit Logic Pro 7

(Mir sei verziehen, dass die Notation aus bekannten Gründen keine Aussage über den Sound zu geben in der Lage ist.)

Der Komponist kann mit einem solchen Material, das gleich eine ganze Szene von Leuten spezifisch anspricht (in diesem Fall alle Jungle-Fans), eine sehr gezielte Wirkung erreichen, denn hier werden Empfindungen auf nahezu metaphysischer, transzendenter Ebene im Hörer geweckt. Diese sind stark mit seinen persönlichen Erlebnissen im Zusammenhang mit dem Zitat in seiner Peer-Group verwachsen:

„All junglists have had that moment. You're in a crowded club and the sound system's firing on all cylinders, with the best tune of the night so far tearing through the crowd on a wave of rudeboy bass and militant two-step drums. Suddenly, the track breaks down, and starts slowly, slowly building again for a second drop. There's a split second of silence, and then the whole shebang smashes back in again, this time with a firing Amen loop in tow. The crowd roars, the energy levels double and everyone goes apeshit. Probably for not the first or last time that night, Amen has reared its gloriously ugly head and sent the whole place into orbit.“<sup>175</sup>

Diese euphorischen Worte zeigen deutlich, wie emotionsgeladen (oder in unserem Fall: auratisch geladen) der Eindruck ist, der erreicht werden kann. Ein wirklich mächtiges Werkzeug. Aber auch in diesem Fall muss der Komponist schärfstens darauf aufpassen, seine Authentizität zu bewahren.

<sup>175</sup> Madden, Joe: *Forever And Ever Amen*, <http://www.knowledgemag.co.uk/features.asp?SectionID=1031&uid=&MagID=1062&ReviewID=1684&PageNumber=1> (13.01.2008)

Gerade wenn eine ganze Szene sich sehr gut mit den musikalischen Codes ihres Genres auskennt, kann es leicht passieren, dass man die falschen Zusammenhänge erzeugt, was vernichtend beurteilt wird:

„EARTHLING (1997) zielte gänzlich auf ein Dancefloor-Publikum, wurde von den jungen Löwen des Jungle aber abgetan als Versuch eines alten Mannes, sich mit Hilfe neuer Kleider und eines Sequenzers zu liften.“<sup>176</sup>

Der hier als „alter Mann“ betitelte David Bowie hatte mit „Earthling“ ein reines Dancefloor Album abgeliefert, das aus dem Vollen der möglichen Zitate des Jungle und seinen Untergattungen schöpfte.

Sein Plan, sich damit in eine Szene Zugang zu verschaffen, musste in diesem Fall scheitern, weil die Anbiederung an die Gruppe zu plump erschien und die Eigenleistung David Bowies nicht deutlich erkennbar war. Ein ähnliches Problem hatten U2 mit ihrem Album „Pop“,<sup>177</sup> auf dem deutlich der Produktionseinfluss der extra dafür angeheuerten DJs zu hören war. Sie irritierten damit nicht nur ihre bisherigen Fans, sondern zogen sich ebenfalls den Unmut der Dance-Jünger zu. Dass eine bestimmte Szene ablehnend reagiert, wenn ein Fremder „ihre“ Musik referiert, verwundert nicht:

„Wie vor Jahrtausenden, so wird auch heute in vielen Fällen eine bestimmte Musik als Wappen genutzt. Sie signalisiert eine Gruppenzugehörigkeit.“<sup>178</sup>

Die Vorteile des „Szene-behafteten“ auratischen Materials sind also gleichzeitig seine Nachteile, denn wenn man es nicht schafft, ein von der Szene anerkanntes Ergebnis abzuliefern, hat man so gut wie nichts gewonnen.

---

<sup>176</sup> Spicer, Al: *David Bowie*, in: Buckley, Peter (Hg.): *Rock. Der ultimative Führer zur Rockmusik*, a.a.O., Seite 89

<sup>177</sup> Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Pop (album)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Pop\\_%28album%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Pop_%28album%29) (18.03.2008).

<sup>178</sup> Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion*, a.a.O., Seite 95. Man denke hierbei auch an Stadion-Gesänge mit neuem Text auf bekannte Melodien. Hier erfährt der Text durch die „Aufführung“ in der Gruppe eine auratische Qualität.

Der kompositorisch klügere Weg scheint also eher zu sein, das Material sparsam in einem sonst Szene-fremden Kontext einzusetzen, um

1. die Musik nicht einzig für *eine* Szene „verständlich“ zu halten und
2. der Szene seine Anerkennung zum Ausdruck zu bringen.

Möchte der Komponist unbedingt für *eine* bestimmte Szene schreiben, muss er sich intensiv mit den Codes auseinandersetzen, die dem auratischen Material anhaften, um die Probleme zu umgehen, denen David Bowie und U2 begegnet sind. Ist der Komponist gleichzeitig der auftretende Künstler, kann seine Vergangenheit den Zugang zur Szene behindern. So würde ein Künstler, der vorher mit Heavy Metal bekannt geworden ist, auch mit einer sonst sehr authentischen Jungle-Komposition an der Dancefloor-Szene scheitern.<sup>179</sup>

#### 4.1.2 Das Sound-Zitat

Das Sound-Zitat stellt den Komponisten vor verschiedene Probleme. Wie in der Einleitung angesprochen<sup>180</sup> gibt es innerhalb der Popkultur eine nicht trennbare Verbindung zwischen Genre-Stilistik und dem Klang, der aus dieser Stilistik entsteht. Als Komponist möchte man den Sound gerne unabhängig von der Stilistik betrachten, aber viele Genres besitzen ein spezifisches Instrumentarium, womit tatsächlich ein Zusammenhang zwischen Klang und Genre besteht.

Hier reicht es nicht, der Rockmusik z.B. eine Besetzung von Bass, Gitarre und Schlagzeug zuzuordnen. Denn schon die Art der Gitarre,<sup>181</sup> des Schlagzeugs und der Verstärker geben ein unterschiedliches Klangbild, selbst wenn ich nur einen einfachen Akkord anschlage.<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Siehe dazu die Kapitel 2.3.1 bis 2.3.4.

<sup>180</sup> Siehe dazu Kapitelabschnitt 0.3.

<sup>181</sup> Nicht nur der Unterschied zwischen Akustikgitarre und E-Gitarre ist hier gemeint, sondern auch die unterschiedlichen Tonabnehmer, die Art der Saiten, die Härte des Plektrums und so weiter.

<sup>182</sup> Vgl. Phleps, Thomas: *Pop sounds so und Pop Sound so und so. Einige Nachbemerkingen vorweg*, in: Phleps, Thomas / Von Appen, Ralf (Hg.): *Pop Sounds*, a.a.O., Seite 11 ff.

Des Weiteren gibt es natürlich einen Zusammenhang zwischen der Art der Interpretation über die Zeit (Stilistik) und den daraus resultierenden Zusammenklängen zu einem bestimmten Zeitpunkt im Song. (Und der Tatsache, dass der Mensch bestimmte Abschnitte als „zusammengehörig“ empfindet.) Zwei Stücke, die sich in vielen dieser Zusammenklänge und ihrem Auftreten im Zusammenhang ähneln, haben für den Pophörer also einen ähnlichen (vielleicht sogar gleichen) Sound.

Das Sound-Zitat müsste also, wenn es als „reines“ *Sound-Zitat* verstanden werden soll, Klang und Stilistik des zu zitierenden Stückes wiedergeben, jedoch eigene Melodien oder andere musikalische Ideen integrieren. Um dies zu erreichen, muss man sich auf einen mühevollen und teuren Weg begeben.

In erster Linie muss recherchiert werden, welche Geräte und Instrumente eingesetzt wurden,<sup>183</sup> und vor allen Dingen: *wie* diese Geräte eingesetzt wurden. (Ein positives Beispiel für eine solche Nachforschungsarbeit stellt das Buch „Der Beatles Sound“ von Andy Babiuk dar.)<sup>184</sup> Dass hier nicht nur das Grundinstrumentarium zählen kann, sondern auch die verwendeten Studiogeräte, liegt auf der Hand. Des Weiteren ist eine genaue Analyse der Stilistik und des Zusammenspiels notwendig.

Leider birgt das Sound-Zitat in sich das Potential der Offenlegung der Schwächen einer auratischen Rekonstruktion, deren Mängel in der Nicht-Erfüllung der „Flüchtigkeit“ liegen. Gelänge die hundertprozentige Rekonstruktion des Sounds für die Popkultur, zeigte sich das Problem der nichtvorhandenen kompositorischen Eigenleistung und der Einordnung in den Geschichtsstrom. Denn wie in Kapitel 3.2 gezeigt, kann ein bestimmter Sound *einer* bestimmten Zeit zugeordnet werden.

---

<sup>183</sup> Hier gibt es natürlich noch Unterschiede in den verschiedenen Herstellungsserien, die prinzipiell ebenso berücksichtigt werden müssten.

<sup>184</sup> Babiuk, Andy: *Der Beatles Sound. Die Fab Four und ihre Instrumente – auf der Bühne und im Studio*, Bergkirchen 2002

Und was heißt es, *den* Sound zu reproduzieren? Die Frage, die sich hier stellt, lautet: *Welchen* Sound? Von Platte zu Platte, von Song zu Song gibt es feine, aber wichtige Unterschiede. Wenn man sich also für einen dieser Sounds entscheidet, entspricht dies eher dem unmöglichen Einfangen des Auratischen wie es von mir in Kapitel 3.1 bemängelt wird:

Erwerbe ich alle Instrumente und Studiogeräte der Beatles und finde vier junge Burschen, die denen der Beatles ähnliche Singstimmen besitzen und deren Instrumentenspiel perfekt kopieren, kann ich damit nichts weiter beweisen, als dass es in dieser Kombination möglich ist, einen Song aufzunehmen, der wie ein Beatles-Song klingt. Der kompositorische Wert ist eher der einer Tonsatzübung, also gutes Handwerk.

Gelingt aber die Trennung des Klangs von der genretypischen Stilistik, ergeben sich daraus freiere Möglichkeiten, die auch im Sinne dieser Arbeit kompositorisch genutzt werden können. Denn der Hörer kann dann nicht mehr aus der Kombination aus Klang und Stil auf eine bestimmte zeitliche Mentalität schließen. Damit wird das „reine“ Soundzitat nutzbar.

Ein Beispiel wäre ein Hip-Hop-Stück, dargeboten mit dem Instrumentarium einer Beatband, liedunterstützend. Ebenso gut kann man den Sound durch neue Zutaten aus dem aktuellen Studioalltag seines Anachronismus entledigen, wodurch er eher die Qualität eines Zitats als einer Kopie bekommt. Dass auch der Umkehrschluss, einen neuen Sound auf eine alte Komposition anzuwenden, möglich ist, soll hier nur am Rande erwähnt werden.<sup>185</sup>

Der Komponist sollte sich davor hüten, den Sound eines Popmusikstücks zu *kopieren*, nur weil er ihm gefällt. Dagegen kann die Frage nach der *Ursache des Gefallens* als kreativer Ausgangspunkt genutzt werden.

---

<sup>185</sup> Siehe dazu Kapitelabschnitt 4.1.4.

### 4.1.3 Das Text-Zitat / die textliche Anspielung

Textzitate innerhalb des Popkontexts können verschiedenen auratischen Zwecken dienen, und es gibt verschiedene Wege, eine entsprechende Wirkung beim Hörer zu erzielen. Man kann z.B. mit clever gewählten Zitaten seine Szenezugehörigkeit stärken und damit seine Authentizität innerhalb der Wahrnehmung durch die Szene steigern. (Was natürlich nur sinnvoll funktioniert, wenn man von der Szene nicht von vornherein abgelehnt wird. Siehe Kapitelabschnitt 4.1.1.2.) Im Song „Slide Show“ der Band Travis<sup>186</sup> heißt es:

„cause there is no design for life  
 there's no devil's haircut in my mind  
 there is not a wonderwall  
 to climb or step around“<sup>187</sup>

In diesem kurzen Abschnitt stecken schon zwei Zitate, die eine Zugehörigkeit zur Britpop-Szene der 1990er Jahre zum Ausdruck bringen: „A Design for Life“<sup>188</sup> war nämlich ein szenebekannter Hit der *Manic Street Preachers*,<sup>189</sup> während die beschriebene „Wonderwall“ eine Hommage an den zum Mainstream gewordenen Song der Band *Oasis*<sup>190</sup> darstellt.<sup>191</sup> (Die ihrerseits damit Bezug genommen haben auf das Album „Wonderwall Music“ von *George Harrison*.)<sup>192</sup>

<sup>186</sup> Schottische Rockband, gegründet 1990 als „Glass Onion“. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Travis (band)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Travis\\_%28band%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Travis_%28band%29) (27.03.2008).

<sup>187</sup> Travis: *Slide Show*, Album: *The Man Who*, Label: *Independiente* 1999

<sup>188</sup> Manic Street Preaches: *A Design for Life*, Album: *Everything Must Go*, Label: *Epic* 1996

<sup>189</sup> Walisische Rockband, gegründet 1986 als „Betty Blue“. Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Manic Street Preachers*, [http://de.wikipedia.org/wiki/Manic\\_Street\\_Preachers](http://de.wikipedia.org/wiki/Manic_Street_Preachers) (27.03.2008).

<sup>190</sup> Englische Rockband, gegründet 1991. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Oasis (band)*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Oasis\\_%28band%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Oasis_%28band%29) (27.03.2008).

<sup>191</sup> Oasis: *Wonderwall*, Album: *(What's the Story) Morning Glory?*, Label: *Creation* 1995

<sup>192</sup> Harrison, George: *Wonderwall Music*, Label: *Apple / EMI* 1968

Dass „Devil’s Haircut“ mit der Textzeile „got a devil’s haircut in my mind“<sup>193</sup> außerdem noch eine bekannte Single des Künstlers *Beck*<sup>194</sup> ist, sei nur noch am Rande erwähnt.

Das Zitat muss aber nicht zwingend wortwörtlich übernommen werden, um im Kontext erkannt zu werden, es kann ebenso gut eine textliche Anspielung auf Bekanntes sein. *In diesem Sinne würde es sich dann um ein auratisches „In-Erinnerung-Rufen“ handeln, das zufällig textlicher Natur ist:* Wenn es in „American Pie“ heißt „the day the music died“,<sup>195</sup> dann ist durch die Zusammenhänge klar, dass der zu frühe Tod der Rock’n’Roll-Hoffnung *Buddy Holly*<sup>196</sup> gemeint ist. Diese Anspielung auf ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis dient innerhalb des Songs als Platzhalter für eine große Menge emotionaler Assoziationsmöglichkeiten, die, auf ihn übertragen, eine neue auratische Qualität erzeugen. Diese Assoziationen sind eher scene-unabhängig. Es können hier nämlich Ereignisse angesprochen werden, die scene-übergreifend bekannt sind.

#### 4.1.4 Die Coverversion

Die Coverversion ist, traditionell gesehen, eine der „natürlichsten“ Formen innerhalb der Popmusik. Stücke werden durch das individuelle Nachspielen eingeübt, dabei aber oft geschmacklich angepasst. Man kann darin eine Form des Musikhernens sehen, in der die musiktheoretischen Grundgedanken durch die Praxis sich vermitteln, im Gegensatz zum klassischen Harmonielehreunterricht. Es ist ein *learning by doing* – Prozess, der in einer Kopie gipfelt:

<sup>193</sup> Beck: Devil’s Haircut, Album: *Odelay*, Label: *Geffen* 1996

<sup>194</sup> Amerikanischer Singer/Songwriter, geboren am 08. Juli 1970 als Bek David Campbell in Los Angeles. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Beck*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Beck> (27.03.2008).

<sup>195</sup> McLean, Don: *American Pie*, Album: *American Pie*, Label: *United Artists* 1971

<sup>196</sup> Amerikanischer Pionier des Rock’n’Roll, geboren am 07. September 1936 als Charles Hardin Holley in Lubbock. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Buddy Holly*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Buddy\\_holly](http://en.wikipedia.org/wiki/Buddy_holly) (27.03.2008).

„Die Bands kopierten ohne Vorbehalte [...]“<sup>197</sup>

Wenn eine Coverversion allerdings über den Lehrwert hinaus auratische Qualitäten entwickeln soll, muss sie im Gegensatz zur Originalversion in einer Art verschieden sein, die das Auratische in ihr rechtfertigt.

Eine Übertragung in eine andere Musikart kommt hier durchaus in Frage. So haben z.B. *Emerson, Lake and Palmer*<sup>198</sup> mit dem Album „Pictures at an Exhibition“<sup>199</sup> 1971 eine zeitgemäße „Coverversion“<sup>200</sup> der Mussorgsky-Komposition veröffentlicht.

Der generelle Vorteil bei Coverversionen liegt in ihrer Bekanntheit. Der ganze Song ist eigentlich ein einziges wieder erkennbares Zitat, auch wenn der Sound sich ändert, hat das bekannte Original genug Kraft:

„Das Kalkül war einfach: Wenn schon kein Künstler, kein Gesicht mehr vorne steht, sondern ein pausbäckiger Producer samt Hupfdohlen-Choreographie, dann musste zumindest der Song wiedererkennbar sein. Also unterlegte man alles mit Dance-Beats, was sich in frühen Jahrzehnten als Hit bewährt hatte; von *Tränen lügen nicht* bis *Eine Insel mit zwei Bergen*.“<sup>201</sup>

Kompositorisch ist eine Coverversion umso eigenständiger, je weiter sich ihr Sound vom Original wegbewegt. So wird der Verdacht der Kopie entkräftet.

*Erasure*<sup>202</sup> haben mit ihrer Coverversion des *Buggles*<sup>203</sup>-Hits „Video killed the Radio Star“<sup>204</sup> den Popsong aus einem Band-Soundgewand in ein elektronisches überführt und damit eine für Erasure authentische Neuvertonung erreicht.

<sup>197</sup> Rumpf, Wolfgang: *Rockgeschichte*, Münster 2005, Seite 35

<sup>198</sup> Englische Progressiv-Rockgruppe, gegründet 1970, aufgelöst 1978. Neuformiert 1992, wieder aufgelöst 1998. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 1*, a.a.O., Seite 434 ff.

<sup>199</sup> Emerson, Lake & Palmer: *Pictures at an Exhibition*, Label: *Island* 1971

<sup>200</sup> Im Klassik-Bereich würde man wohl eher von einer „Interpretation“ sprechen.

<sup>201</sup> Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 107

<sup>202</sup> Englische Synth-Popband, gegründet 1985. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 1*, a.a.O., Seite 442 ff.

<sup>203</sup> Englische New-Wave-Band, gegründet 1977, aufgelöst 1981. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 1*, a.a.O., Seite 207 f.

<sup>204</sup> Vgl. Buggles, The: *Video killed the Radio Star*, Album: *The Age of Plastic*, Label: *Island* 1979 und Erasure: *Video Killed the Radio Star*, Album: *Other People's Songs*, Label: *Mute* 2003.

Allerdings muss man bei einem Song wie „Video killed the Radio Star“, der eine bestimmte Thematik anspricht, darauf achten, dass der Text, obwohl seine Vergänglichkeit (wie in Kapitel 3.2.1 gezeigt) unvermeidlich ist, nicht schon *zu sehr* veraltet ist:

„Trotz Einhaltung der goldenen Regeln des Pop, kann ein klassischer Oldie einen Text enthalten, der nur zu einer bestimmten Periode des Pop passt.“<sup>205</sup>

Es fällt auf, dass die Coverversion eigentlich beide kompositorischen Aspekte dieser Arbeit zu bedienen in der Lage ist: Übertrage ich einen neuen Sound auf ein vergangenes Stück, das sich in der Popkultur nicht durchsetzen konnte und somit keine Bekanntheit erreicht hat, arbeite ich auratisch (mit den aktuellen Sounds, die eine Szene bedienen und auratisch sind) *an* diesem Material. Sobald aber das bearbeitete Stück ein Hit war, also in höchstem Maße auratisch funktionell ist, arbeite ich kompositorisch *mit* diesem Material, da ich seine auratische Wirkung nutze.

Da allerdings ein Großteil der Coverversionen auf ehemals erfolgreichen Stücken aufbaut, ist der Aspekt des Arbeitens *mit* auratischem Material hier bedeutender. Mit dem Album „No.1 Hits“<sup>206</sup> hat die deutsche Band *Erdmöbel*<sup>207</sup> sogar eine Zusammenstellung von Coverversionen abgeliefert, die aus Songs besteht, die jeweils mindestens für 1 Woche (in irgendeinem Land) auf Platz 1 der Charts zu finden waren.<sup>208</sup>

<sup>205</sup> Drummond, Bill / Cauty, Jimmy (a.k.a. The KLF): *Das Handbuch*, a.a.O., Seite 54

<sup>206</sup> Erdmöbel: *No.1 Hits*, Label: Sony BMG 2007

<sup>207</sup> Deutsche Band, gegründet 1995. Vgl. Erdmöbel.de: *Geschichte*, <http://www.erdmoebel.de/geschichte.html> (31.03.2008)

<sup>208</sup> Vgl. Erdmöbel.de: *Vanity Fair Nr.22 – 24.Mai 2007*, <http://www.erdmoebel.de/vanityfair.html> (21.02.2008).

### 4.1.5 Der Remix

Anders als das Wort „Remix“ vermuten lässt, steht Remix als Bezeichnung eben nicht für eine Neuabmischung eines Titels,<sup>209</sup> sondern für die künstlerische Umgestaltung eines Titels, meist mit dem Zweck, den Titel in eine andere Stilrichtung innerhalb der Popmusik zu überführen.

Der Remix ähnelt also der Coverversion. Dabei werden die originalen Einzelspuren aus dem Tonstudio als Grundlage genutzt, in seltenen Fällen, in denen diese nicht verfügbar sind, werden Auszüge aus dem finalen Stereo-Master extrahiert, wobei auch extreme Filtereinstellungen eingesetzt werden, um z.B. Vocals aus dem Mix für eine Nachbearbeitung freizustellen:

„The Cure’s collection of remixes and rerecordings *Mixed Up* exemplifies this trend, in which preexisting rock songs are transformed into dance music through the application of studio technology such as sampling and machines.“<sup>210</sup>

Ähnlich wie beim auszugsweisen Zitat können hier die auratischen Wirkungen des Originals genutzt werden, um dem neuen Musikstück einen Teil davon abzugeben.

Allerdings hat der Remix das Problem, dass er von der Popkultur selten als eigenständiges Stück akzeptiert wird, da die Wahrnehmung sich auf das Original konzentriert, was mit im Vermarktungsprozess begründet liegt.

Meist sind Remixe dafür gedacht, zu einer Single mitveröffentlicht zu werden, um deren Verbreitung zu forcieren. Die künstlerischen Freiheiten sind dabei stark eingeschränkt, die Nähe zum Original ist gewünscht. Und selbst wenn ein Remix sehr originell ein bestimmtes Genre wie Techno bedient, kann dies als verkaufsfördernd gesehen werden.

<sup>209</sup> Neuabmischungen, z.B. für Surround-Versionen von bekannten Alben etablierter Künstler, werden daher nicht als „Remix“ verkauft, sondern oft als „Remastered“.

<sup>210</sup> Goodwin, Andrew: *Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music*, in: Lull, James (Hg.): *Popular Music and Communication*, Newbury Park 1992, Seite 96. „Mixed Up“ ist der Titel eines Albums der englischen Rockband „The Cure“, das aus neuen Versionen und Remixen besteht. Vgl. Cure, The: *Mixed Up*, Label: Elektra 1990.

Auf der anderen Seite können Remixe eines mäßig erfolgreichen Originals eine Bekanntheit erreichen, die sie in ihrer Wahrnehmung durch den Konsumenten als „die echte Version“ auszeichnet. So wurde „Can You Dig It?“<sup>211</sup> von The Mock Turtles<sup>212</sup> erst ein größerer Erfolg zuteil, als Fatboy Slim<sup>213</sup> 2003 einen Remix erstellte,<sup>214</sup> der vom Telefonanbieter Vodafone in seiner Werbung genutzt wurde. Eine Chance bieten Remixaufträge frei von finanziellen Bindungen, bei denen gleichermaßen die künstlerische Freiheit angestrebt wird.

So zum Beispiel der verwandte *Mashup*:

#### 4.1.6 Der Mashup

Der *Mashup* ist auch als *Bastard Pop* bekannt. Er ist als eine Unterart des Remixes zu sehen und basiert auf dem, was schon The KLF als Konzept für ihre Musik begriffen hatten:

„In unserem Fall benutzten wir Teile aus drei sehr berühmten Songs, Gary Glitters „Rock’n’Roll“, „The Doctor Who Theme“ aus der Serie Doctor Who und Sweets „Blockbuster“ und fügten diese dann zusammen, ohne selber eine einzige Note auf der Platte gespielt zu haben. [...] Diejenigen, die unsere Platte gekauft haben und sich vermutlich einen Dreck um das Seelenleben von Rockman Rock oder King Boy D scheren, konnten sicher sein, eine Platte von vortrefflicher Originalität zu erhalten.“<sup>215</sup>

Es geht hier also um die Verbindung mehrerer Songs zu einem neuen Ganzen. Im Normalfall wird die Gesangsspur eines bekannten Hits extrahiert und über Fragmente und Motive eines ebenfalls bekannten Stückes gelegt, wobei beide durch verfügbare Studiotekniken in Tempo und Tonart angeglichen werden.

<sup>211</sup> Mock Turtles, The: *Can You Dig It?*, Album: *Turtle Soup*, Label: *Imaginary* 1991

<sup>212</sup> Englische Rockband, gegründet 1985. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *The Mock Turtles*, [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Mock\\_Turtles](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mock_Turtles) (26.03.2008).

<sup>213</sup> Englischer Musiker, geboren am 16. Juli 1963 als Quentin Leo Cook in Bromley. Auch bekannt als Norman Cook. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Fatboy Slim*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Fatboy\\_Slim](http://en.wikipedia.org/wiki/Fatboy_Slim) (31.03.2008).

<sup>214</sup> Mock Turtles, The: *Can You Dig It? (Fatboy Slim & Simon Thornton 2003 Remix)*, Single: *Can You Dig It?: The Best of the Mock Turtles*, Label: *Virgin* 2003

<sup>215</sup> Drummond, Bill / Cauty, Jimmy (a.k.a. The KLF): *Das Handbuch*, a.a.O., Seite 53. Vgl. auch: Timelords, The (aka The KLF): *Doctorin' the Tardis*, Label: *KLF Communications* 1988.

Aber auch andere Auszüge, z.B. Gitarrensoli oder Drumloops, dienen als Material. Wichtig ist, dass die Auszüge der verwendeten Stücke wiedererkennbar bleiben, um den Überraschungseffekt dieser Verbindung zu nutzen. (Sonst könnte der Hörer eventuell von einem „einfachen“ Remix ausgehen.)

Ein gutes Beispiel stellt der Mashup „Boulevard of Broken Songs“<sup>216</sup> von *Party Ben*<sup>217</sup> dar. Der DJ mixt in diesem Stück geschickt die Songs „Boulevard of Broken Dreams“<sup>218</sup> von *Green Day*,<sup>219</sup> „Wonderwall“ von *Oasis*, „Writing to Reach You“<sup>220</sup> von *Travis*, und „Sing for the Moment“<sup>221</sup> von *Eminem*,<sup>222</sup> in dem von *Eminem* bereits „Dream On“<sup>223</sup> von *Aerosmith*<sup>224</sup> als Sample auftaucht. (Die Akkordfolgen aller Songs sind offensichtlich sehr ähnlich. Und bei *Travis* kann sogar eine Absicht dahinter vermutet werden, wenn es im Songtext von „Writing to Reach you“ heißt „and what’s a wonderwall anyway?“.)

Natürlich bewegt sich der Komponist hier in einem quasi-rechtsfreien Raum. Im Radio können die Mashups jedoch problemlos gespielt werden, da die Sender lediglich die Lizenzen für die einzelnen Songs abführen müssen, die Art und Weise, wie diese im Programm genutzt werden, aber nicht kontrolliert werden kann:

---

<sup>216</sup> Party Ben: *Boulevard of Broken Songs*, ohne Label 2004

<sup>217</sup> Amerikanischer Remixer, Produzent und DJ. Keine Geburtsangaben.

Vgl. Party Ben Information Systems: *Frequently Asked Questions*, <http://partyben.com/info/> (31.03.2008).

<sup>218</sup> Green Day: *Boulevard of Broken Dreams*, Album: *American Idiot*, Label: *Reprise* 2004

<sup>219</sup> Amerikanische Punkrockband, gegründet 1987. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Green Day*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Green\\_Day](http://en.wikipedia.org/wiki/Green_Day) (31.03.2008).

<sup>220</sup> Travis: *Writing to Reach You*, Album: *The Man Who*, Label: *Independiente* 1999

<sup>221</sup> Eminem: *Sing for the Moment*, Album: *The Eminem Show*, Label: *Aftermath* 2002

<sup>222</sup> Amerikanischer Rapper, geboren am 17. Oktober 1972 als Marshall Bruce Mathers III in St. Joseph. Auch bekannt als Slim Shady. Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Eminem*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Eminem> (31.03.2008).

<sup>223</sup> Aerosmith: *Dream On*, Album: *Aerosmith*, Label: *Columbia* 1973

<sup>224</sup> Amerikanische Rockband, gegründet 1970.

Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Aerosmith*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Aerosmith> (31.03.2008)

„Q: Aren't you breaking the law?

A: Well, that depends. If you're talking about my radio show, or playing mashups on the radio, then absolutely not. Think about it: songs are altered all the time for airplay: shortened, edited, talked over, mixed live, stuck in commercials. If there was a law against 'playing altered versions of songs' on the radio, I'd like to see it get enforced. 'You can talk over the intro to Fugazi, but you can't play Beyonce vocals over the middle part'?'<sup>225</sup>

Eine Veröffentlichung auf Tonträger ist hingegen schwierig, da die Rechte von den Plattenfirmen freigegeben werden müssten. Kompositorisch ist der Mashup durchaus interessant, denn er setzt auratisches Material miteinander in Beziehung, das ursprünglich nicht in Zusammenhang gesetzt werden konnte.

Der finanzielle Aspekt, der mit dem Remix einhergeht, kann hier fast gänzlich ausgeschlossen werden. Der Komponist eines Mashups handelt im eigenen Interesse und stellt das Ergebnis normalerweise kostenfrei auf Internetseiten oder in Tauschbörsen.<sup>226</sup>

Der Mashup ist also vielmehr als jede andere Mixform eine musikalische Collage. Und wie bei einer Collage in der Kunst, ergeben die einzelnen Teile im Idealfall ein hochgradig ästhetisches Zusammenspiel.

#### 4.1.7 Die Verantwortung

Bei all den Kompositionstechniken, die mit der Verwendung von Fremdmaterial einhergehen, ist es wichtig, dass man nicht einzig von den Leistungen Anderer zehrt, um einen schnellen Erfolg zu verbuchen. Dies kann zwar funktionieren (und die Geschichte der Popmusik ist voll von solchen Nachahmungshits), sollte aber nicht Teil der Überlegung eines ernsthaften Komponisten sein.

<sup>225</sup> Party Ben Information Systems: *Frequently Asked Questions*, <http://partyben.com/info/> (31.03.2008). Party Ben bezieht hier Stellung.

<sup>226</sup> Beispielsweise Mashup-charts.com: *Mashup Charts*, <http://www.mashup-charts.com/> (31.03.2008).

Natürlich schmückt man sich mit fremden Federn, wenn man die auratischen Wirkungen von bereits etablierten Stücken nutzt. Solange das Endergebnis jedoch eindeutig als neue Leistung ausgewiesen werden kann, entsteht kein moralisches Problem, selbst wenn man den Diebstahl so sehr übertreibt wie z.B. The KLF oder die Bastard Pop - Szene. (Siehe den vorherigen Abschnitt.)

Wenn auf diese Weise eine offensichtlich künstlerisch wertvolle Collage entsteht, ist das Publikum gnädig mit dem Schöpfer. Aber es ist nicht angebracht, eine Kopie ohne viel Eigenleistung abzuliefern, da damit nicht die Forderung nach zeitlicher Zuordnung und Flüchtigkeit aus Kapitel 3.2 erfüllt werden kann. Das gilt natürlich ebenfalls für die bloße Textkopie, die in diesem Fall nicht ihre mythischen Wirkungen entfalten kann. Fazit: Die zu offensichtliche Kopie zerstört das Auratische, und es ist sehr schwer, ihr dieses zurückzugeben, da die Nicht-Akzeptanz durch die Hörschaft das Stück in Vergessenheit geraten lässt, auch wenn ein kurzfristiger Erfolg zu verbuchen ist.

Die Kopie zieht ihren Erfolg aus dem Ereignishorizont des Originals. Aus künstlerischer Sicht besitzt sie damit, abgesehen von eventueller handwerklicher Leistung, keinen Eigenwert.

## 4.2 Auratisches Arbeiten *an* musikalischem Material

Der Prozess des Komponierens am Auratischen bezieht sich nicht ausschließlich auf das Schreiben und Festhalten von Musik. Denn auratische Wirkungen entstehen ja nicht aus dem Werk selbst, sondern eben aus der subjektiven Wahrnehmung des Werkes. Der Aspekt des Sounds kann also durchaus noch nach der Abmischung eine Rolle spielen; auch hat die Wahl des Tonträgers ästhetische Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Stückes selbst, und der Wegfall der physischen Gebundenheit an einen Tonträger bietet Chancen für eine interaktiv-auratische Gestaltung im virtuellen Raum.

Obwohl die Überlegungen, wie das Musikstück später „auf den Markt“ kommt, oft schon während der Entstehung des eigentlichen Stückes getroffen werden (selten vom Komponisten, sondern vom A&R Manager der Plattenfirma und der Marketingabteilung), ist es manchmal notwendig, im Nachhinein Veränderungen durchzuführen, um einer Charaktereigenschaft der Popmusik in die Hand zu spielen: Die möglichst weite Verbreitung muss gewährleistet sein.

Der Popkomponist trägt dabei die Verantwortung, die Wesenszüge seines Werkes mindestens zu erhalten, im Idealfall kann sogar eine Verstärkung der auratischen Wirkung erzielt werden. Das „auratische Arbeiten an musikalischem Material“ bedeutet in diesem Fall, die abgeschlossene und aufgenommene Komposition mit neuen auratischen Bezugspunkten auszustatten, was genau darum ebenfalls als kompositorischer Prozess gesehen werden soll.

### 4.2.1 Das (Re-)Mastering

„Der Popsong ist eines der wenigen Produkte, das sich durch audiovisuelle Medien in seiner Gesamtheit vermitteln lässt. [...] Höre ich einen Musiktitel im Radio [...] kann ich sicher sein, später im Laden oder im Netz exakt denselben Titel zu bekommen.“<sup>227</sup>

Im obigen Zitat von Tim Renner findet sich ein großes Missverständnis. Der Konsument geht davon aus, dass der Song, den er käuflich erwirbt, mit dem übereinstimmt, den er über ein Massenkommunikationsmittel gehört hat. Soweit dies die musikalische Form angeht, ist an diesem Gedanken wenig auszusetzen. Doch das Medium selbst ist es, das völlig andere Anforderungen an den Song und den Komponisten stellt.

Der Popkomponist steht nämlich automatisch vor dem Problem, dass seine Kompositionen auf den verschiedensten Abspielgeräten wiedergegeben werden. Das bringt natürlich den Umstand mit sich, dass der eigentlich eindeutig abgemischte Sound von Abspielgerät zu Abspielgerät unterschiedlich klingt.

Die normalste Anwendung des Masteringprozesses soll es darum sein, einen möglichen Soundkonsens auf den verschiedenen Plattformen zu schaffen, vom monophonen Küchenradio bis zur Hi-End-Anlage eines Perfektionisten. (Wobei oft gerade diese angeblich unverfälschend wiedergebenden Hi-End-Anlagen den Kompositionsprozess im Pop ad absurdum führen: Der Komponist geht ja eben von Konsumeranlagen aus, deren Boxen mit Absicht etwas „gefälliger“ klingen sollen. Außerdem wurde die Musik meist schon auf verfälschenden Monitorboxen abgemischt und dann gemastert.

Der Hi-End-Konsument hört also unter Umständen Dinge auf seiner Anlage, die der Komponist/Künstler in dieser Form nicht beabsichtigt oder zumindest vorausgesehen hatte.)

---

<sup>227</sup> Renner, Tim: *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm!*, a.a.O., Seite 200

In der Popmusik hat sich der Prozess des Masterns stark etabliert, für Tonträgeraufnahmen von *Klassischer Musik* und *Elektronischer Musik* spielt er aber so gut wie keine Rolle. Das verwundert nicht: Der Komponist Elektronischer Musik mastert im Normalfall selbst, denn er hält alle Fäden der Produktion in der Hand und muss kein Mainstream Publikum bedienen. Hingegen ist die Orchesterfraktion noch immer bemüht, den Klang der Aufführung zu reproduzieren, wobei der Einsatz von „verfälschender“ Technik, und nichts anderes bedeutet Mastering ja, gescheut wird.

Die bloße Nachbearbeitung von Songs in Hinsicht auf Kompatibilität wäre aber längst kein „auratisches Arbeiten“ an diesem musikalischen Material, denn es ist ja nur eine Hilfestellung für die höchstmögliche Verbreitung von Popmusik, es ist also eher als Teil des Abmischens zu sehen und zwar auf einer Ebene, auf der kein Zugriff mehr zu den Einzelspuren besteht, sondern nur noch auf die Summe.

Von Interesse ist für diese Arbeit jedoch eher die Angleichung des bereits bestehenden Stückes an Soundvorlieben und Zeitgeist, die auratisches Arbeiten an diesem Material bedeutet. Dies ist das *Re-Mastern* von früher bereits als „fertig“ empfundenem Material.

Dazu gibt es mehrere Möglichkeiten, die ich kurz im Einzelnen nennen möchte:

1. Anpassung der Komprimierung und Lautstärke an aktuelle Geschmacksvorlieben,
2. Nachträglicher Einsatz von Filtern (und anderen Geräten) zur Anpassung an Soundvorstellungen,
3. Korrektur der Links-Rechts-Verteilung bzw. Erzeugung einer solchen im Falle einer Mono-Aufnahme,
4. Im Moment noch eher die Ausnahme: Erstellung einer Surround-Sound-Version aus Mono oder Stereo-Version bzw. Verbesserung einer Surroundaufnahme mit oben genannten Mitteln.

Meist handelt es sich beim Re-Mastering um eine Kombination aus allen Techniken, die in dieser Form auch schon beim Mastern Verwendung finden. Besonders wichtig für diese Arbeit ist hier die nachträgliche Anpassung an Soundvorstellungen und Zeitgeist.

Häufig unterscheiden sich die nachträglich gemasterten CD-Versionen von Stücken, die ursprünglich auf Schallplatte veröffentlicht wurden, immens von der Ursprungsvariante, weil in der Zwischenzeit die Popkultur eine geschmackliche Veränderung erfahren hat. So wurde z.B. die Single „Waterloo Sunset“ von den Kinks zum 40. Jubiläum neu veröffentlicht (2007). Diese Version unterscheidet sich gravierend von der Version, die auf dem Album „Something Else By The Kinks“ (2004) zu finden ist, die hingegen auch schon anders klingt, als die Erstveröffentlichung, die ja auf Schallplatte stattfand.<sup>228</sup> (Ich vermeide hier bewusst das Wort Original.)

Das lässt sich gut im Vergleich auf Wellenformebene erkennen:

---

<sup>228</sup> Vgl. Kinks, The: *Waterloo Sunset*, Single: *Waterloo Sunset / Act Nice and Gentle (40th Anniversary Reissue)*, Label: *Castle Music* 2007 und Kinks, The: *Waterloo Sunset*, Album: *Something Else By The Kinks* Label: *Sanctuary Midline* 2004.

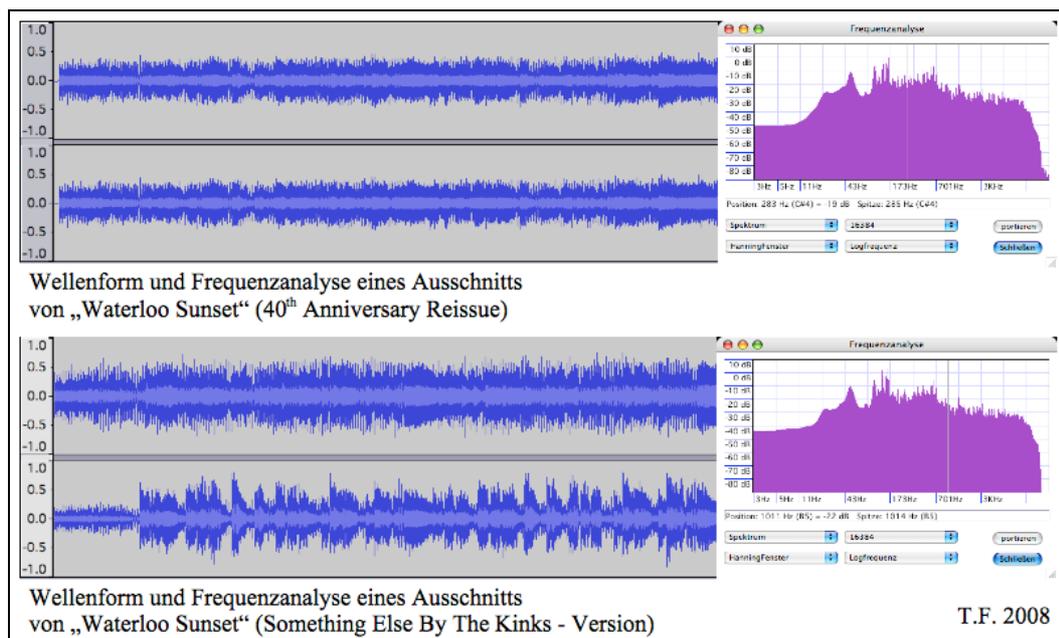


Abbildung 5 – Vergleich zweier unterschiedlich gemasterter Versionen von „Waterloo Sunset“,<sup>229</sup> Grafiken erstellt mit den Programmen Audacity 1.2.5 und NeoOffice 2.1

Beide Versionen, und es gibt noch unzählige andere, liegen „nur“ 3 Jahre auseinander, unterscheiden sich aber in Kompression, Panorama und darum auch im Klang. Gerade der Klang ist es aber, der ein Stück charakterisiert. Es gibt inzwischen einige Computerprogramme, mit denen versucht werden kann, den Klang eines Stückes auf einen anderen zu übertragen, in dem das eine Frequenzspektrum analysiert wird und das andere daran angeglichen wird. Solche Arbeit leistet z.B. der „Match-EQ“ im Audioprogramm Logic Pro:

„Beim Match EQ handelt es sich um ein Plug-In, mit dem Sie die spektrale Frequenzverteilung in einem Signal auf ein anderes übertragen oder als spektrale Template abspeichern können. Auf diese Weise können sie beispielsweise den Sound mehrerer Songs für ein Album akustisch aufeinander abgleichen oder den Klang einer beliebigen Referenzquelle auf eigene Aufnahmen übertragen.“<sup>230</sup>

<sup>229</sup> Hier fällt auf, dass die Neueröffentlichung der Single zum 40. Jubiläum offensichtlich viel stärker komprimiert ist und eine mittigere Panorama-Verteilung besitzt als die Version vom „Something Else By The Kinks“-Album. Obwohl man davon ausgehen sollte, dass die Jubiläums-Version, vermarktet als „Reissue“, exakt der Urversion entspricht, scheint dies nicht der Fall zu sein. Die stärkere Links- / Rechts-Verteilung und die Dynamik deuten auf die „Something...“-Version als diejenige hin, die sich näher an der ursprünglichen Fassung bewegt. Leider liegt mir die Originalversion auf Vinyl nicht vor, weshalb ich diesbezüglich nur vermuten kann.

<sup>230</sup> Apple Computer, Inc.: *Logic Pro 7. Plug-In-Referenz*, ohne Ortsangabe 2004

Auch andere Hersteller bieten solche „Geschmacksangleicher“ an.<sup>231</sup> Die Ergebnisse sind manchmal fragwürdig, die Existenz solcher Klanghelfer deutet aber auf die Füllung einer entdeckten Marktlücke hin, denn im Normalfall müsste, bei einer Angleichung des Klangs an einen anderen, der gleiche Aufwand betrieben werden wie beim Sound-Zitat, d.h. es müssen die entsprechenden Geräte zur Verfügung stehen und das Wissen um ihren Einsatz.<sup>232</sup>

Was hier im auratischen Bereich passiert ist das Wachrufen einer Klangkonnotation im Gedächtnis des Hörers.

Man könnte sich im Zusammenhang dieser Arbeit nun die Frage stellen, ob die Flüchtigkeit des Songs, bzw. das Auratische, durch die Anpassung an aktuelle Geschmacksvorlieben Schaden nimmt. Die Antwort darauf ist JA und NEIN. Denn wieder einmal zählen der Umgang mit dem Material und die Bewertung durch die Popkultur. Wenn ein Titel nämlich 20 Jahre völlig unbeachtet in einem Archiv gelegen hat und durch das Re-Mastern aktualisiert wird, kann er von der Popkultur als „frisch“ und „neu“ empfunden werden, denn er hat seine zeitliche Einordnung noch gar nicht erfahren.

Auf der anderen Seite erscheint es nur in bestimmten Fällen sinnvoll, die Klangvorstellungen eines vergangenen Jahrzehnts auf ein heutiges Stück zu übertragen.<sup>233</sup> Die sinnvolle Anwendung findet sich also nur in Fällen, in denen dem zu masternden Stück die Aktualität forciert bzw. regeneriert wird, wie oben beschrieben.

Ist ein Stück allerdings stilistisch und inhaltlich (textlich) schon so veraltet, dass die Popkultur es nicht mehr annehmen möchte, wird auch das Re-Mastern keine Verbesserung mit sich bringen. (Das spräche aber im Umkehrschluss für die Vergänglichkeit des Stückes im auratischen Sinne.)

---

<sup>231</sup> Z.B. die Firma Roger Nichols Digital mit dem „Frequa-izer“.  
Vgl. RNDigital, Inc.: *Frequa-izer*,  
<http://www.rogernicholsdigital.com/frequa-izer.html> (27.03.2008)

<sup>232</sup> Siehe Kapitelabschnitt 4.1.2.

<sup>233</sup> Dies wurde schon in Kapitel 4.1.2 angesprochen.

## 4.2.2 Die Wahl des (physischen) Tonträgers

Popmusik bedient stark das Verlangen nach einem Fetisch, der stellvertretend für bestimmte Bedürfnisse des Menschen tritt und im Mittelpunkt des Rituals steht. Es scheint also durchaus legitim anzunehmen, dass die Wahl eines bestimmten Tonträgers für ein Musikstück ebenfalls eine bestimmte auratische Wirkung begünstigt. Wir haben in dieser Arbeit gesehen, dass der Komponist möglichst aktuelle Techniken für die Aufnahme seines Musikstücks einsetzen sollte, um gewisse Anforderungen an das Auratische einzuhalten. Jeder bewusste Einsatz von „veralteter“ Technik muss im Geiste dieser Arbeit natürlich als Zitat gesehen werden, und ähnliche Argumente greifen durchaus auch bei der Wahl des Tonträgers für ein Stück.

Wenn man sich die aktuellen Entwicklungen in der Musikindustrie ansieht, könnte man annehmen, dass die meisten Tonträgerformate auf Dauer vom Markt verdrängt würden. Aber gerade im rituellen Fetischcharakter der Tonträger in Kopplung an die Musik finden sich ihre Überlebenschancen, denn der Götze will angebetet werden, und ohne ein Götzenbild weiß der Betende nicht, in welche Richtung er sein Gebet lenken soll. Wer sich für einen (Tonträger-)Gott entschieden hat, der bleibt ihm vielleicht ewig treu. Denn die Verbindung von Musik und Tonträger impliziert den materiellen Besitz der eigentlich nicht-materiellen Musik:

„Erst die Schallplatte, das Prinzip des Tonträgers, sozusagen als Mischung von Leinwand und Taschenbuch, klärt den Besitzstatus gesellschaftlich adäquat.“<sup>234</sup>

Die Musikindustrie hätte niemals damit gerechnet, dass die Schallplatte 20 Jahre nach der Einführung der CD überhaupt noch existiert.

---

<sup>234</sup> Behrens, Roger: *Pop Kultur Industrie*, a.a.O., Seite 81

Stattdessen steigen die Verkäufe sogar wieder leicht an, während „neue“<sup>235</sup> Formate wie die DVD-Audio und die Super Audio CD in Zeiten von MP3 und Internet praktisch keine Durchsetzungskraft mehr besitzen.

*Jeder Tonträger bietet also eine für ihn eigene Art und Weise der Ritualfunktion.* Die Projektion des Ritualen vom Tonträger auf die Musik ist dabei das, was das Auratische in der Musik mitbedingt. Dabei gelten für die Wahl des Tonträgers teilweise ähnliche Konsequenzen wie für die Wahl eines musikalischen Zitats, da ich z.B. mit einer Schallplatte eher (und vielleicht nur) eine bestimmte Szene ansprechen kann als mit einer CD, die im Moment den am weitest verbreiteten Tonträger darstellt und damit den größtmöglichen kommerziellen Konsens darstellt.

Die Formate bieten außerdem noch haptische Unterscheidungen. So besitzt eine Schallplatte ein großes Cover, aber ein Booklet ist nur mit einer CD zu bekommen, während sich DVD-Audio und SA-CD eigentlich in ihrer Optik kaum von der CD unterscheiden (was vielleicht mitverantwortlich dafür ist, dass sich diese Formate kaum etablieren konnten) und ein portabler MP3-Player entkoppelt zwar die Musik vom Tonträgerformat, nicht aber vom physischen Gegenstand „Abspielgerät“, wie klein auch immer es sein mag.

Um auratische Wirkungen mit dem Tonträger zu erzielen, muss der Komponist sich Gedanken zur Tonqualität seiner Musik machen, am besten schon im Studio, spätestens aber beim Mastern, denn es erscheint unklug, denselben Mix einfach auf die verschiedenen Tonträgerformate zu übertragen.

Klüger ist es, den verschiedenen Tonträgerformaten gerecht zu werden, in dem die Mixe an die Technik angepasst werden. Da es „die eine“ Version eines Stückes nicht gibt (siehe vorherigen Kapitelabschnitt), ist es also legitim, jedem Tonträger seine eigene Version mit auf den Weg zu geben.

---

<sup>235</sup> Mit „neu“ kann natürlich nur gemeint sein, dass das Format dem Konsumenten als „der letzte Schrei“ verkauft wird, obwohl das Nachfolgeformat bereits in der Entwicklung steckt oder sogar schon entwickelt ist.

Denn jeder Tonträger hat ein bestimmtes Publikum und eine Art und Weise, wie er im Ritual Verwendung findet.

Die auratischen Konsequenzen der Tonträgerwahl liegen damit auf der Hand. Der Komponist muss entscheiden, in welcher Art er das Ritual unterstützen möchte, welches Ritual ihm das passende für sein Stück erscheint. In dem Moment, wo er sich mehrere „Ritualarten“ für sein Stück vorstellen kann, *muss* die Wahl also auch auf mehrere Tonträgerformate fallen.

Entfällt, wie in jüngster Zeit häufiger, der Tonträger, müssen für das Nicht-Physische ebenfalls die auratischen Konsequenzen erkannt werden.

### **4.2.3 Auratisches im Nicht-Physischen**

Durch die Digitalisierung der Musik, spätestens mit der Einführung der CD und dem beliebten MP3-Format, hat sich die Loslösung der Musik vom Tonträger in das Geschäft mit der Popmusik eingeschlichen. Dabei wird das angeblich große Problem des Verlusts der ästhetischen Werte von Musik fast ausschließlich von den Plattenfirmen propagiert, die damit eigentlich nur den *finanziellen* Wertverlust ansprechen möchten, der sie selbst strapaziert. Dass Millionen von Songs illegal aus dem Internet heruntergeladen werden, verletzt zwar das Urheberrecht der Autoren, schmälert in Wirklichkeit aber nicht den Wert der Musik für die Zielgruppe.<sup>236</sup>

Das Internet ist aber eben nicht nur der Ort für illegale Urheberrechtsverletzungen, sondern gleichermaßen ein Kommunikationsmittel, das in seiner soziologischen Funktion einzigartig ist, indem es aus sich selbst heraus Relevantes hervorbringen vermag:

---

<sup>236</sup> Vgl. Flender, Reinhard / Lampson, Elmar (Hg.): *Copyright*, a.a.O., Berlin 2001

„Das Netz klingt nach den Motiven, die es aufzugreifen und zu verstärken in der Lage ist. Spätestens hier, in der Verstärkung der Motive, gewinnt es dann tatsächlich die Qualität eines Kommunikationsmediums, das sich nicht einfach instrumentell in den Dienst bereits vorhandener Absichten und Möglichkeiten stellt, sondern diese selbst hervorbringt.“<sup>237</sup>

Wenn man das Internet in diesem Zusammenhang als „Raum“, also als eine Art „Nebenwelt“ betrachtet, ergeben sich für diese Arbeit interessante Konsequenzen. Denn natürlich wirkt der virtuelle Raum ebenfalls auratisch an einem Musikstück, das sich in diesem präsentiert.

Das simpelste Beispiel geben Community-Plattformen ab, in denen der Musiker (Komponist) sich und seine Stücke der Öffentlichkeit präsentieren kann. Hier zählen besonders der Faktor der Interaktivität mit den Community-Inhalten und der Kontakt zwischen den Mitgliedern. Bedingung dafür ist, dass der Komponist oder Künstler als Mitglied der Seiten angemeldet ist und Aktivität zeigt.<sup>238</sup>

Die bekannteste Plattform dürfte wohl *Myspace.com*<sup>239</sup> sein, einst als Datenspeicherungsdienst gegründet. Hier können Konzerttermine, Bandfotos und Ähnliches hochgeladen werden; bis zu einem gewissen Grad ist die Gestaltung des eigenen Profils sogar völlig frei, nur im Hintergrund steuert der MySpace-Programmcode den Zusammenhalt der Daten. Auf den Profilseiten der Musiker, werden die User, die mit dem Musiker in Verbindung stehen, als „Freunde“ für alle anderen Mitglieder öffentlich präsentiert.

Daraus ergeben sich virtuelle Fangruppen, die eine ähnliche Dynamik entwickeln, wie in der realen Welt: Sie setzen sich für „ihre“ Musik ein und empfehlen diese weiter. Es ist ebenfalls möglich, die Songs von den Seiten der Musiker als „Profilsong“ in die eigene Seite zur Selbstdarstellung zu integrieren.

<sup>237</sup> Baecker, Dirk: *Kopien für Alle*, in: Flender, Reinhard / Lampson, Elmar (Hg.): *Copyright*, a.a.O., Seite 63

<sup>238</sup> Der Faktor Aktivität ist wichtig, da die Fans und Nutzer erwarten, dass die Inhalte auf dem neuesten Stand gehalten werden. Außerdem wird der Kontakt mit den Musikern gesucht.

<sup>239</sup> Vgl. Myspace.de: *Myspace.com Deutschland*, <http://www.myspace.de/> (31.03.2008).

Dadurch wird der Song wiederum in einen anderen auratischen Kontext gestellt. MySpace unterscheidet zwischen den Seiten „normaler“ User und denen der Musiker (=Bands).

Bei *Last.fm*<sup>240</sup> hingegen werden die Hörgewohnheiten der User analysiert und untereinander verglichen.<sup>241</sup> Hören viele verschiedene User nicht nur Band A, sondern auch Band B, erscheint Band B als Empfehlung auf der Seite von Band A, wenn diese von einem User, der bisher nur Band A kennt, besucht wird. Zusätzlich werden für jeden Song, jede Gruppe und jedes Album detaillierte Statistiken angezeigt. Die Möglichkeit des grafischen Eingriffs gibt es leider nicht, der einzige auratische Effekt ist hier also in der User-Dynamik zu finden.

Aber die Möglichkeiten, das Auratische an den eigenen Stücken nachträglich zu stärken, gehen noch weiter. So kann das grafische Layout der eigenen Webseite, auf der die Musik präsentiert wird, die Grundintention der Musik unterstützen oder kontrapunktieren. *In diesem Sinne nimmt die Webseite die gestalterische Funktion des Tonträgers ein, die hier ja auch zum Teil ersetzt werden muss.*

Das Internet ist jedoch flexibler als gedrucktes Papier. So ist es möglich, für jeden Song eine eigene Webseite zu programmieren zu gestalten und auf dem neuesten Stand zu halten. Solche einzelnen Seiten, die lediglich Informationen zu einem einzelnen „Produkt“ bieten, nennt man Minisites.<sup>242</sup> Diese können z.B. als „eCard“ per E-Mail an verschiedene Empfänger versendet werden oder effektiv auf der Hauptseite des Komponisten (Künstlers) verlinkt sein.

---

<sup>240</sup> Lastfm.de: *last.fm. The social music revolution*,  
<http://www.lastfm.de/dashboard/> (31.03.2008)

<sup>241</sup> Vgl. Lastfm.de: *last.fm. Häufig gestellte Fragen (FAQ)*,  
<http://www.lastfm.de/help/faq/> (31.03.2008).

<sup>242</sup> Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Minisite*,  
<http://de.wikipedia.org/wiki/Minisite> (31.03.2008).

Die Plattform *YouTube*<sup>243</sup> gestattet es, Videos hochzuladen. Die Videos können dann nicht nur bei Youtube von der dortigen Community wiedergegeben werden, sondern auch als eingebetteter Code in andere Webseiten integriert werden.<sup>244</sup>

Damit besteht prinzipiell die Möglichkeit, die Songs mit bewegten Bildern aufzuwerten. Dies ist insofern interessant, als es den wenigsten aufstrebenden Musikern und Komponisten gelingen dürfte, einen Platz in den hart umkämpften Playlisten der Musikfernsehsender zu bekommen.

Ebenso ist es dem Auratischen an einem Stück dienlich, wenn der Künstler in einem Video eine persönliche Geschichte zur Entstehung und seinem Bezug zum Popmusikstück erzählt oder ein Video-Studiotagebuch führt. Dies entspricht in etwa dem „Bonus-Video“ auf einer CD.

Prinzipiell müssen auch die Möglichkeiten in Betracht gezogen werden, den User durch Verlinkung auf fremden Webseiten oder Suchmaschinen auf die Seiten mit der Musik zu lenken. Denn der „virtuelle Weg“, den der User einschlagen muss, um zur Musik zu gelangen, wirkt auf die Wahrnehmung ein und fällt positiv oder negativ auf das Popstück zurück. Es macht einen Unterschied, ob man von einer zwielichtigen Downloadseite auf die Seite mit der Musik weitergeleitet wird, oder eben von der Seite eines berühmten Popmusikers, der diese Musik empfiehlt, was zusätzlich „adelt“.

Natürlich soll der Komponist weder Grafiker noch Informatiker werden. Trotzdem ist der Einfluss der Internetpräsenz und ihrer Zusammenhänge auf die Musik ein wichtiger Bestandteil dessen, was hinterher in der Popkultur als Teil der Musik, des Künstlers und der Authentizität wahrgenommen wird.

---

<sup>243</sup> youtube.de: *YouTube. Broadcast Yourself*,  
<http://de.youtube.com/> (31.03.2008)

<sup>244</sup> Vgl. youtube.de: *YouTube-Glossar*,  
<http://www.google.com/support/youtube/bin/answer.py?answer=70181> (31.03.2008).

Nimmt der Komponist seine Arbeit ernst, müssen diese Aspekte also berücksichtigt werden. Zumindest die Auswahl der Grafiken und der Art der Präsentation sollte also durchaus noch vom Komponisten selbst gesteuert werden. Die ausführenden Personen werden in diesem Fall zu den Interpreten der „auratischen Partitur“.