

3. AURATISCHES IN DER POPMUSIK

Wie die Arbeit soweit gezeigt hat, findet sich das Auratische in der Popmusik auch in ihrem gruppentechnisch begründeten Kern, wobei die Art der Bewertung der Musik durch die soziologische Gruppe den Anteilen des Auratischen und den Rückkopplungen zwischen der Gruppe und ihrer Wahrnehmung zuzuschreiben ist. Während die Popmusik die Sozialisation mit beeinflusst,¹¹⁶ ist das Auratische das Ergebnis eben jener Sozialisation im Ästhetisierungsprozess. Dieser Umstand ist es aber auch, der das Auratische eindeutig als Teil der Popmusik ausweisen kann.

Bereits die Kapitelabschnitte 2.3 bis 2.3.4 haben den Bereich angeschnitten, der im Folgenden von Bedeutung sein soll. Dabei soll Benjamins Aurabegriff besonders beleuchtet und in Relation zur o.g. Thematik gesetzt werden.

3.1 Auratisches einzufangen – ein unmögliches Unterfangen

In Hinblick auf diese Arbeit und das Verständnis vom Auratischen innerhalb der Popmusik soll kurz auf einen Problembereich eingegangen werden, der stark mit Benjamins Aurabegriff zusammenhängt und unter den Musikern und Komponisten selbst noch ein gehöriges (philosophisches) Streitthema darstellt.

Wie gezeigt wurde, war und ist es oft ein Anliegen verschiedener Popmusiker, im Studio den Klang und die Energie der Bühnenperformance festzuhalten oder ein perfektes Abbild der Instrumentenklänge zu erreichen. Dies gilt in höchstem Maße für Rock/Popgruppen, die in Bandbesetzung auftreten, aber auch Techno-, Dance- und Hip-Hop-Künstler haben mit diesem Problem durchaus zu kämpfen, wenn z.B. der Rapper im Studio die gleiche Energie freisetzen soll wie beim Bühnenauftritt im kleinen Club am Vortag.

¹¹⁶ So lassen sich beispielsweise Jugendliche stark von den Inhalten der Popmusik beeinflussen. Vgl. Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 160 ff.

Die zur Popmusik zählende Filmmusik hat ebenfalls oft das Bedürfnis, den Konzertsaal mit in den Film zu übertragen. Pete Townshend war immer frustriert über das Studioergebnis, was er mit *The Who* erreichte, unterschieden sich diese Aufnahmen doch immens von den spektakulären und energetischen Live-Auftritten der Band. Trotzdem schien er überzeugt davon, dass es wichtig sei, im Studio diese Live-Energie zu rekonstruieren und einzufangen im Gegensatz zum Prozess des analytischen Nacheinander-Einspielens manch anderer Band im Studio:

„Früher bemühte man sich in England, auf der Bühne das zu reproduzieren, was auf den Platten zu hören war. Heute ist das anders. Man versucht, auf der Platte den Bühnensound zu reproduzieren, was völlig anders ist. Gruppen wie Jimi Hendrix zum Beispiel, ein neuer Musiker aus England, versucht [!] auf Platte die Begeisterung einzufangen, die er auf der Bühne erreicht, also eine Umkehrung des alten Prozesses. Und die Unverfälschtheit und Aufregung eines spontanen Live-Auftritts sind weit besser als der sehr ausbalancierte Studiosound.“¹¹⁷

(Pete Townshend war mit Sicherheit Sprachrohr einer Generation, die sich von dem Druck einer Gesellschaft von Alten abwenden musste, möglicherweise muss man auch seine Einstellung bezüglich der Studioaufnahmen also als kleine „Trotzreaktion“ ansehen.) Zuerst muss hier darauf hingewiesen werden, dass dieses „Einfangen“ faktisch überhaupt nicht geleistet werden kann, solange zwischen Instrument und Aufnahmegerät noch ein Mikrofon, welcher technischen Qualität auch immer, steht. Hinzu kommen auch noch die verschiedenen Charakteristika der verwendeten Kabel und Aufnahmegeräte, und beim Mix muss man sogar noch einem Menschen und seinen Ohren vertrauen, die denselben evolutionären und geschmacklichen Entwicklungen unterworfen sind, die in Kapitel 1.1 aufgezeigt wurden. Dass das Ergebnis dabei nicht dem ursprünglichen Original entspricht, liegt wohl auf der Hand.

¹¹⁷ Pete Townshend im Interview, frühe 60er Jahre, aus den deutschen Untertiteln der DVD „The Who. Thirty Years Of Maximum R&B Live“. Vgl. Universal Studios: *The Who. Thirty Years Of Maximum R&B Live*, DE 2003 (Film).

Auch ein Kunstkopf¹¹⁸ kann hier keine ausreichende Abhilfe schaffen, obwohl er vielleicht einem realistischen *Höreindruck* (nicht *Erlebniseindruck*) am nächsten kommt.

Eine „naturgetreue“ Abbildung kann daher niemals erreicht werden,¹¹⁹ womit der Anspruch an die Aufnahme ein anderer sein muss, nämlich der nach dem kreativen Umgang mit den Studiomöglichkeiten. Das, was auf dem Aufnahmegerät ankommt, ist etwas anderes, als das, was vor dem Mikro stattfindet und das, was hinterher abgemischt aus dem Mischpult herauskommt, ist leider auch völlig verschieden von beidem. Ganz zu schweigen vom noch folgenden Mastering-Prozess.

Auch die Musikanlage des Konsumenten bildet hinsichtlich der „naturgetreuen Abbildung“ ein Problem.¹²⁰ Diese kann ein wasserdichtes, entenförmiges Mono-Radio für die Dusche sein oder eine hochwertige HIFI-Anlage. Der Versuch, den Moment der Aufführung oder des Studiotages einzufangen, führt also nur zu einem surrogativen Endergebnis, die auratische Qualität, die diese Aufnahme hinterher entwickeln kann, ist jedoch nicht die der Aufführung.

Auch ein „hochauflösendes“ Medium wie die Super Audio CD¹²¹ kann darüber natürlich nicht hinwegtäuschen, denn der Anspruch des Tonträgers nach möglicher audiophiler Perfektion kann eben durch den Aufnahmeprozess nicht eingehalten werden und die Perfektion des Tonträgers selbst ist mehr Schein als Sein, da sie nur den aktuellen technischen Möglichkeiten entspricht. (Allein der Begriff „hochauflösend“ ist eine Farce – was vor Jahren noch als „hochauflösend“ vermarktet wurde, wird heute schon als minderwertig betrachtet.)

¹¹⁸ Z.B. der KU 100 der Firma Neumann. Vgl. Neumann, Berlin: *Produkte/Aktuelle Mikrofone/*, http://www.neumann.com/?lang=de&id=current_microphones&cid=ku100_description (26.03.2008)

¹¹⁹ Der Prozess der Klangaufzeichnung an sich ist hochgradig unnatürlich, denn er kommt in der Natur nicht vor.

¹²⁰ Siehe dazu Kapitelabschnitt 4.2.1

¹²¹ Auch SACD. Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *Super Audio Compact Disc*, http://de.wikipedia.org/wiki/Super_Audio_Compact_Disc (26.03.2008).

Vermutlich wäre das einzige authentische (im Sinne von: dem Medium eigen) Klangmaterial, das die Ansprüche eines technisch perfekten Tonträgers einhalten könnte, Computermusik, die den Rechner nie verlassen hat und völlig unabhängig vom menschlichen Geschmack (denn sonst würde vielleicht eingegriffen) direkt den Weg vom Computer auf den Tonträger fände, besser noch: vom Computer zum Computer. Dabei kommt die Frage nach den ästhetischen Maßstäben solcher Musik auf, denn die Beurteilung durch einen Menschen scheint hier ausgeschlossen:

„If computers made music for other computers, who knows what esthetic values might apply?“¹²²

(Möglicherweise würden Roboter Gefallen an solcher Musik finden, wenn die Fähigkeit „Gefallen an etwas zu finden“ Teil ihrer Programmierung wäre.)

Auch die Verbindung von Bild und Ton z.B. einer DVD,¹²³ die oft als vermeintlich ideales Medium für Konzertmitschnitte benutzt und beworben wird, kann immer nur als unzureichend wahrgenommen werden. Die Kamera gibt den Blickwinkel vor,¹²⁴ der Ton ist nach Studionorm abgemischt, wobei der Zuschauer automatisch in die Mitte dirigiert wird. Der typische *Sound* des Live-Raums wird meist nur durch das Zumischen von Applaus und anderen Störgeräuschen simuliert.

(In vielen Hollywood-Filmen ist übrigens eine kurz zugemischte Rückkopplung am Mikrofon sehr beliebt, sobald die emotionsgeladene Rede des Protagonisten an die Traumfrau vor den versammelten Hochzeitsgästen / Highschoolfreunden / Stadionbesuchern folgt.)¹²⁵

¹²² Strang, Gerald: *Ethics and Esthetics of Computer Composition*, in: Lincoln, Harry B. (Hg.): *The Computer and Music*, Ithaca 1970, Seite 39

¹²³ Digital Video Disc bzw. Digital Versatile Disc. Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: *DVD*, <http://de.wikipedia.org/wiki/DVD> (26.03.2008).

¹²⁴ Einige Konzert-DVDs bieten „Multi-Angle“-Sichtweisen, d.h. der Zuschauer kann die Kameraperspektive wechseln. Dies kann ebenfalls nur als ein Versuch gewertet werden, bestimmte Aspekte einer Live-Atmosphäre „einfangen“ zu wollen.

¹²⁵ Ebenso oft wird zuvor von der Hauptperson ein paarmal auf das Mikrofon geklopft.

Geruch, Temperatur und Zwischenmenschlichkeiten, die ebenfalls erheblichen Anteil an der Flüchtigkeit der Aufführung haben, fallen komplett weg. Eine solche Aufzeichnung entwickelt, wie diese Arbeit verdeutlicht, natürlich eine Art von auratischer Wertigkeit, die aber eben nicht die eingefangene Aura aus dem Aufführungsraum ist, sondern eine *neue*, die von den Konsumenten definiert wird, die zum Großteil auch keinen Vergleich zur Originalaufführung ziehen können. Sie waren ja nie dort.

Das Auratische der realen Welt ist also vorerst nicht festzuhalten, solange wir uns nicht in der Matrix-Welt der Wachowsky-Brüder befinden, in der Maschinen die versklavten Menschen, geblendet von einer perfekten virtuellen Realität, als lebende Batterien missbrauchen.¹²⁶

3.2 Benjamin und Pop in Einklang

Nachdem nun ausführlich gezeigt wurde, dass auratische Elemente nicht einzufangen sind, muss man sich natürlich fragen, ob die Popmusik die verschiedenen Kriterien Benjamins zu erfüllen überhaupt in der Lage ist, also ob die in den Kapitelabschnitten 1.1.1 und 1.1.2 gezeigten Ideen die Annahme des Auratischen in ihr überhaupt rechtfertigen.

Gerade durch ihre Reproduzierbarkeit müsste ein Großteil davon verloren gehen. Da diese Arbeit aber einen anderen Standpunkt vertritt, muss noch einmal ein Blick auf Benjamins Forderung nach der Flüchtigkeit des Kunstwerks geworfen werden. Die Gegebenheit der zeitlichen Zuordnung scheint hier von besonderer Bedeutung zu sein:

¹²⁶ Vgl. Wachowski, Andy / Wachowski, Larry (Regie): *The Matrix*, USA 1999 (Film).

„Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken.“¹²⁷

Das Kunstwerk erhält einen auratischen Anteil also aus der „geschichtlichen Zeugenschaft“, die sich durch die Reproduktion entzogen hat. Auf die Popmusik blickend muss man sich also die Frage stellen, ob trotz dieses Entzugs, eine zeitliche Zuordnung über den Tonträger hinaus (der ja verfällt, oder sogar nicht mehr vorhanden ist) gewährleistet werden kann. Denn gerade seit der Einführung der digitalen Technik, die die tatsächliche Entkoppelung des Popmusikstücks vom Tonträger mit sich brachte, ist Benjamins Werk aktueller denn je. Wodurch bewahrt sich nun aber ein digital perfekt kopierbares, dadurch quasi entstofflichtes Stück Popmusik das Element der „geschichtlichen Zeugenschaft“, die zeitliche Zuordnung, die die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit beinhaltet?

Sie entsteht z.B., wenn der Studioprozess als Teil des schöpferischen Prozesses am Popstück selbst verstanden wird, wobei eben in diesem Zusammenspiel die Voraussetzungen für die auratischen Qualitäten geschaffen werden. So können Stücke aus verschiedenen Jahrzehnten der Popmusik durchaus durch den spezifischen Sound einer bestimmten Zeit zugeordnet werden, wodurch sie eine klangliche Authentizität erhalten. Die Flüchtigkeit ergibt sich hierbei aus der zeitlichen Assoziation mit dem Klang. Da man hoffentlich davon ausgehen kann, dass sich Technik und klanglicher Geschmack stetig weiterentwickeln, kann ein spezifischer Klang in das zeitliche Geschehen eingeordnet werden.

Auch beinhaltet der Sound selbst eine Vergänglichkeit, die in der Überreizung des Neuen liegt. Wenn ein Sound durch eine bestimmte Popularität eine Abnutzung erfährt, kann er nicht mehr so wahrgenommen werden, wie in dem Moment seiner potentiellen „Uraufführung“, er überrascht nicht mehr, sondern wird ein reiner emotionaler Auslöser:

¹²⁷ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 13

„In fact, production techniques have now become so highly coded that they can seemingly trigger ‚direct‘ emotional responses at will.“¹²⁸

Um die Forderungen nach Flüchtigkeit und zeitlicher Zuordnung zu erfüllen, ergibt sich also für den Komponisten bzw. Produzenten von Popmusik die Notwendigkeit, möglichst mit aktuellem Equipment zu arbeiten, um sich nicht dem Vorwurf aussetzen zu müssen, reaktionär zu handeln. Glücklicherweise handelt es sich bei Popmusik um eine Musikform, die dieser Aktualität durch einen ständig laufenden Wettbewerb zwischen Studios, Musikern und Geräteherstellern zwangsläufig ausgesetzt wird:

„Ein Merkmal der Rock/Pop-Musik ist [...] vor allem auch die Tatsache, daß [!] hier technische Innovationen in den Dienst der Musik gestellt werden. Dieser Sachverhalt manifestiert sich z.B. darin, daß [!] stets die neuesten Geräte verwendet werden. Auch müssen Instrumente und Arbeitsmethoden [...] immer auf dem neuesten Stand sein.“¹²⁹

Der Sound selbst ist dabei oft für eine in den Produktionsprozess des Stückes nicht eingebundene Person, selbst wenn sie vom Fach ist, nicht mehr reproduzierbar, wodurch eine gewisse Einzigartigkeit gewahrt wird:

„Dieser individuelle Sound [...] wird oft zu kopieren versucht. Das ist jedoch mit Schwierigkeiten verbunden, da das Wissen über die benutzten Geräte und Techniken einer Aufnahme oder eines Musikers bewußt [!] nicht weitergegeben wird.“¹³⁰

Ein auratischer Moment entsteht auch, wenn das Stück im soziologischen Kontext einer bestimmten Zeit und Strömung zuzuordnen ist.

¹²⁸ Cox, Frank: *Aura and Electronic Music*, in: Mahnkopf, Claus-Steffen / Cox, Frank / Schurig, Wolfram (Hg.): *Electronics in New Music*, Hofheim 2006, Seite 55

¹²⁹ Schiffner, Wolfgang: *Rock und Pop und ihre Sounds*, a.a.O., Seite 164

¹³⁰ Schiffner, Wolfgang: *Rock und Pop und ihre Sounds*, a.a.O., Seite 167

So kann beispielsweise ein Stück wie „California Dreamin“¹³¹ von „The Mamas and the Papas“¹³² das während der Hippie-Bewegung entstanden ist, auch den vergänglichen Moment der Strömung beinhalten.

Auch ein Text wie der von „All you need is love“¹³³ der Beatles¹³⁴ präsentiert sich aus heutiger Sicht ganz anders als zur Zeit der Entstehung. Seine Qualität als Manifest der Hippie-Bewegung ist fast verlorengegangen. Jemand, der den Titel ohne Bezug zum „Love and Peace Movement“ hört, kann ihn niemals wahrnehmen, wie er in seiner ursprünglichen Form gedacht war. Der authentische Inhalt ist den Hörern aus der Blumenkinder-Generation vorbehalten.

Unter Umständen kann die Art des Tonträgers auch einen Anteil an der subjektiv wahrgenommenen Flüchtigkeit leisten, wenn das Stück z.B. nur auf einem „veralteten“ Tonträgerformat existiert, dessen Klang eindeutig einzuordnen ist, oder ein Format, das ein kleines „Ritual“ erfordert, wie etwa das Auflegen einer Schallplatte. Trotzdem darf sich die Flüchtigkeit nicht auf die Verbindung mit dem Tonträger beschränken, denn anders als bei dem Material Malerei oder der Skulptur ist der Tonträger nicht das Werk. Der Tonträger entspricht eher dem Rahmen eines Bildes, der zwar auch Auswirkungen auf das Bild hat, aber jederzeit getauscht werden könnte.

Für die Popmusik selbst ergibt sich aus der nun nachgewiesenen Flüchtigkeit, dass eigentlich kein Unterschied zwischen der Möglichkeit der zeitlichen Zurordnung und Flüchtigkeit eines Gemäldes (oder anderen Kunstwerks) und eines Popmusikstücks besteht: Das Gemälde im Museum wird bei der Betrachtung durch die Art und Weise, wie es aussieht, schnell als „alt“ eingestuft.

¹³¹ Mamas, The & Papas, The: *California Dreamin'*, Album: *If You Can Believe Your Eyes And Ears*, Label: Dunhill 1966

¹³² Amerikanische Folk-Rockgruppe, gegründet 1965, aufgelöst 1968. Neuformiert 1971, wieder aufgelöst 1972. Schreibweise auch „The Mamas & the Papas“.

Vgl. Wikipedia, The Free Encyclopedia: *The Mamas & the Papas*, http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mamas_%26_the_Papas (26.03.2008).

¹³³ Beatles, The: *All You Need Is Love*, Album: *Magical Mystery Tour*, Label: Parlophone 1967

¹³⁴ Die wohl erfolgreichste Gruppe der bisherigen Popgeschichte. Vgl. Graf, Christian / Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Europa. Band 1*, a.a.O., Seite 116 ff.

Aber das wirkliche Alter kann gar nicht erfasst werden, solange man kein Analyse-Labor zur Verfügung hat und in der Lage ist, das entsprechende Gemälde auszuleihen. Ähnlich lässt sich auch die Wahrnehmung der Flüchtigkeit bei Popmusik beschreiben.

Der Flüchtigkeitsanspruch greift also bei Popmusik, aber wie sieht es mit dem von Benjamin geforderten Aspekt des Ritualen aus?¹³⁵ So, wie er sich bei ihm herauskristallisiert, findet er sich am ehesten im *Gebrauchswert* der Popmusik wieder. Dabei ist eigentlich die Art und Weise des Rituals nebensächlich, solange die Musik Teil des Rituals ist.

Beispielsweise ist es zwar etwas anderes, eine Schallplatte aufzulegen als eine CD, da die Schallplatte systembedingt eine erheblich größere Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material fordert,¹³⁶ dennoch ist es eine bewußte Entscheidung, genau dieses eine Lied (bzw. Album) auszuwählen und anzuhören, wodurch es im Kern kultisches Objekt im benjaminschen Sinne wird. Und die in Bezug auf den sozialisationsbedingten Anteil des Auratischen genannten Überlegungen greifen natürlich auch hier.

Das Ritual im wiedergegebenen Musikstück findet seinen Höhepunkt in der Clubkultur, wenn der DJ diese Entscheidung für eine große Menschenmasse trifft. Ihm fällt damit die Funktion des Schamanen zu, der die Dorfgemeinde um das Götzenbild versammelt, um für die Fruchtbarkeit tanzen zu lassen:

„Die Bindung von Sexualität, Kultur und Ware, die im Pop ihren Ausdruck findet, generiert sich über den Fetisch.“¹³⁷

¹³⁵ Siehe dazu Kapitelabschnitt 1.1.1.

¹³⁶ So kann man z.B. schwerer einen Titel überspringen was dazu führt, dass auch Titel angehört werden, die zwischen zwei „Lieblingstiteln“ liegen.

¹³⁷ Behrens, Roger: *Die pornografische Kulturindustrie. Zur Ästhetisierung der gemischten Gefühle*, in: Justin, Harald / Plath, Nils (Hg.): *Tonabnehmer. Populäre Musik im Gebrauch*, Münster 1998, Seite 127

Der Aspekt, dass „das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ seinen Ritualwert verloren habe¹³⁸ und dieser sich zum Ausstellungswert gewandelt sieht, betrifft in der Popmusik wohl eher den Star und die Vermarktung eines Musikstückes. Das Stück selbst hat keinen *Ausstellungswert* und wie wir in Kapitelabschnitt 4.1.1.2 noch sehen werden, ist der Ritualwert der Popmusik wirklich nicht zu unterschätzen.

Was die Nichtfasslichkeit, die z.T. in Benjamins Aurabegriff impliziert wird,¹³⁹ angeht, so finden wir diese in den Texten der Popmusik wieder, sofern wir uns mit Musik beschäftigen, die mit solchen arbeitet. Dabei fällt auf, dass die meisten Texte in der Popmusik eigentlich nicht konkret werden, „zwischen den Zeilen“ ist immer Platz für eigene Interpretationsmöglichkeiten, die der Fan, der Empfänger der Textzeilen gerne annimmt. Dabei kann sogar eine versteckte Botschaft im Text enthalten sein, die für den passenden Empfänger relativ offensichtlich zutage tritt:

„Wenn [...] Roy Black singt ‚Eine Rose schenk ich dir‘, dann ist weder der objektive noch der übertragene Sinn gemeint, sondern Roy Black vermittelt mit dem so harmlos scheinenden Text eine ‚Geheimbotschaft‘: Es geht hier weder um eine konkrete Rose noch um eine poetische Metapher, sondern um ein Ritual: Roy Black schenkt imaginär Tausenden seiner Fans eine Rose und öffnet sich der libidinösen Objektbesetzung. Der Fan kann sich nun ungehindert in Roy Black verlieben.“¹⁴⁰

In dieser Nichtfasslichkeit sieht sich der Hörer ebenso mit seiner indirekten eigenen Sexualität konfrontiert, wie am Beispiel des Beatles-Songs „Hey Jude“¹⁴¹ deutlich wird:

¹³⁸ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 16 ff.

¹³⁹ Zu finden im Konzept einer „Ferne, so nah sie sein mag.“ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 15.

¹⁴⁰ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik*, a.a.O., Seite 43

¹⁴¹ Beatles, The: *Hey Jude*, Single: *Hey Jude*, Label: *Apple* 1968

„Tatsächlich spricht HEY JUDE mit einer sanften Weisheit, die man wirklich als inspiriert bezeichnen kann, einen archetypischen Punkt männlicher Sexualpsychologie an und trifft dabei einen Ton, der universell verständlich ist.“¹⁴²

Popmusik ohne Textinhalt kann natürlich auch eine sakrale, transzendente Mystik entfalten, wenn sie die entsprechenden genetischen oder sozialisationsbedingten Aspekte im Menschen „berührt“.

Schon so etwas wie die Möglichkeit, mit einer traurigen Melodie die entsprechenden Gefühle im Hörer zu „triggern“, tangiert genau diesen Aspekt.

Diese Beispiele haben verdeutlicht, dass sich der Benjaminsche Aurabegriff, erweitert um das Auratische, deutlich auf die Popmusik übertragen lässt.

Abschließend soll in diesem Zusammenhang noch einmal Gernot Böhme zitiert werden, für den sich die Frage nach dem Auratischen (Atmosphärischen) in der Musik gar nicht erst zu stellen scheint:

„Meine Grundthese ist, daß [!] Atmosphären zu erzeugen ein Grundzug von Musik überhaupt ist, ja die Musik im wesentlichen bestimmt.“¹⁴³

3.2.1 Der vermeintlich zeitlose Song

Oft ist von „zeitlosen“ Klassikern in der Popmusik die Rede. Aber gibt es diese Qualität überhaupt wirklich, *das* Zeitlose?

Wir finden in einem Stück von William Shakespeare Situationen und Charaktere, die sich, trotz der altertümlichen Sprache, auf die heutige Zeit übertragen lassen. Der Schluss daraus, dieses Stück sei deshalb „zeitlos“, entspricht aber nicht ganz der Wahrheit. Zeitlos sind einzig die menschlichen Verhaltensweisen, die noch nicht durch Evolution und Gesellschaft überholt wurden.

¹⁴² MacDonald, Ian: *The Beatles. Das Song-Lexikon*, Kassel 2000, Seite 321

¹⁴³ Böhme, Gernot: *Anmutungen*, a.a.O., Seite 73

Wäre die Liebe von heute auf morgen kein Teil des menschlichen Lebens mehr, man müsste sich wundern, warum Romeo und Julia so viele Widrigkeiten in Kauf nehmen, um zueinander zu gelangen.¹⁴⁴

In der Popmusik, sofern sie Text enthält, finden sich solche Zwischenmenschlichkeiten zuhauf, und in Bezug auf den Inhalt dieser Arbeit muss man sich noch einmal genau fragen, wo das Auratische denn bliebe, wenn die Flüchtigkeit und die Vergänglichkeit durch eine Zeitlosigkeit gestört würden. Wie im vorherigen Kapitelabschnitt gezeigt wurde, ist aber eine klangliche und gesellschaftliche Zeitlosigkeit gar nicht zu erreichen. Was nun im Text sich als vermeintliche Zeitlosigkeit verkleidet, ist mit der angesprochenen textlichen Mystik zu begründen. Das Hineininterpretieren von persönlichen Vorstellungen in den Text macht diesen aktuell, aber eben nur solange rudimentär noch ein Bezugspunkt besteht.

Man kann sich natürlich trotzdem eine gewisse zeitlose Kraft in einem Bob Dylan – Song vorstellen, wenn das rudimentäre Arrangement einzig aus Akustikgitarre und Gesang besteht. Beispielsweise evoziert Gitarrenspiel am Lagerfeuer, wenn einer dieser „Klassiker“ gespielt wird, immer wieder bestimmte Sentiments. Doch hier liegt die Kraft in der Aufführung des Songs und der Neuinterpretation am Lagerfeuer. Genausogut ist es auch vorstellbar, dass die Akustikgitarre, so populär sie noch immer ist, in den nächsten fünfzig Jahren von etwas anderem verdrängt wird.

Sprachliche Entwicklungen tun ihr Übriges, um die Zeitlosigkeit eines Songs zu verhindern. So geschickt die Texter in den Anfangszeiten der Popmusik auch waren, viele Texte wirken aus heutiger Sicht schon „zu brav“ oder, umgangssprachlich, „altbacken“:

¹⁴⁴ Vgl. Shakespeare, William: *Romeo und Julia*, Stuttgart 2002.

„Denn diese Zuckerpuppe
aus der Bauchtanztruppe
sah mich ohne Pause an.
Die kleine süße Biene
mit der Tüllgardine,
die man nicht durchschauen kann.“¹⁴⁵

Ein Stück Popmusik zu schaffen, das alle Zeiten überdauert, ist also nicht nur mehr als unwahrscheinlich, sondern sollte auch gar nicht unbedingt Anliegen des Komponisten sein, da es sich seiner Kontrolle entzieht, wie lange sein Stück Bestand haben kann.

Genaugut könnte man sich fragen, warum W.A. Mozart¹⁴⁶ noch immer Teil unserer musikalischen Kultur ist, während Giacomo Meyerbeer¹⁴⁷ für den Großteil der Gesellschaft keine Rolle mehr spielt.

¹⁴⁵ Ramsey, Bill: Zuckerpuppe (Aus der Bauchtanztruppe), Album: *Schlagerjuwelen: Bill Ramsey – Seine großen Erfolge*, Label: Universal 2007. Die erste Veröffentlichung fand 1961 statt.

¹⁴⁶ Komponist, geboren am 27. Januar 1756 als Joannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus Mozart in Salzburg, gestorben am 05. Dezember 1791 in Wien. Vgl. Der Musik-Brockhaus, Mannheim 1982, Seite 375 ff.

¹⁴⁷ Komponist, geboren am 05. September 1791 als Jakob Liebmann Meyer Beer in Tasdorf bei Berlin, gestorben am 02. Mai 1864 in Paris. Vgl. Der Musik-Brockhaus, a.a.O., Seite 361.