Wüstner, Georg-Ken (2009): DJing – Musik als Kommunikation. In: Diplomarbeit. Wien: Universität Wien.

Marcus S. Kleiner

Retro Vision. Zur Retro-Utopie in der Popkultur

I haven't fucked much with the past,
but I've fucked plenty with the future.
(The Patti Smith Band, „Babelouge", auf: Easter, 1978.)

1. Einleitung

Retrofuturismus – Utopie als Fortschritt durch Rückblick? Retro-Kultur – Subversion durch Recycling? Oder steht vielmehr die permanente Beschäftigung mit der Vergangenheit der Beschäftigung mit der Zukunft in der Popkultur im Wege?

Für den britischen Musikjournalisten und Sachbuchautor Simon Reynolds (2012) ist die Antwort eindeutig: Nostalgie, Sampling-Kultur und Retromania. Die Pop(musik)kultur recycelt sich permanent. Die Idee des Retrofuturismus besteht hingegen darin, in der Gegenwart durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Ideen für die Zukunft aufzuspüren. Dies ist ihr utopischer Kern. In der Popmusik hingegen erschöpft sich die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit zumeist durch die Flucht in die Pop-Archive.

Die Fragen, wie die Zukunft des Pop aussieht, und, ob es überhaupt noch etwas Utopisches in der Popmusik gibt, beantwortet Reynolds nicht explizit, er hält beides aber zumindest für möglich. Der Maßstab der Retro-Kritik von Reynolds ist die Auffassung, dass Pop(musik)-kultur grundlegend innovativ und utopisch sein muss. Seit Mitte der 1960er Jahre konstatiert Reynolds allerdings das beständige Anwachsen von dysfunktionalen Retro-Kulturen in der Popmusik, die sich durch eine Abkehr von Innovationsbestrebungen und eine Hinwendung zur ausschließlich kommerziellen sowie ideenlosen Reinterpretation historischer Stile auszeichnet.

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit selbstreflexiven Retro-Kulturen in der Popmusik (Kap. 2, 3) und durch die kritische Lektüre des anti-utopischen Retro-Pop-Konzepts von Reynolds (Kap. 4), werde ich das utopische Potential des Retrofuturismus und von Retro-Kulturen in der Popmusik diskutieren. Hierbei stehen die Kulturtechniken der Recreativity und des Reenactment im Zentrum (Kap. 5). Retro-Kulturen und Retro-Pop fasse ich als als grundlegend utopische (Medien-)Kulturen auf.

2. Pop-Retro-Kultur

Seit den frühen 1960er Jahren stellen Retro-Kulturen in der Popmusik immer auch Innovationsstrategien dar. Patti Smith und ihre Band gehörten in den 1970ern Jahren zu den Mitbegründern der New Yorker-Punkrock-Szene, die sich u.a. an Orten wie dem *CBGB's* und *Max's Kansas City* formierte. Im November 1975 erschien das Debüt-Album „Horses" – ein Musterbeispiel für popmusikalischen Retrofuturismus. Die zukünftige Popmusikgeschichte, d.h. der Punk-Rock, wurde auf der Albumgegenwart hörbar und von ihr mitinitiiert. Diese *Zukunftsmusik* resultierte aus der intensiv Beschäftigung mit der Rockgeschichte der 1950er und 1960er Jahre: Knietief aus der Vergangenheit in der Gegenwart, die eigentlich die Zukunft ist.[1]

In der Ausgabe Nr. 234 der *Intro* (August 2015) findet man ein Loblied auf die von Simon Reynolds (2012) kritisierte Vergangenheitsbesessenheit der Popmusik, die er Retromania nennt. Anlass ist das Debütalbum „Coming Home" (19. Juni 2015) des „Soul-Revivalist" (Bonkowski 2015: 14) Leon Bridges, das eine Hommage an den Soul

[1] Beim rekonstruktiven (Wieder-)Hören des Albums stellt sich die Frage, ob dieser Pop-Futurismus noch hörbar ist und gegenwärtig als Ausgangspunkt für eine neue Pop-Avantgarde dienen könnte? Oder funktioniert das Album nur als Generationsmusik im Moment seines historischen Erscheinens? Zwei vergleichbare Beispiele für popmusikalische Generationsmusik bzw. Generationssongs sind etwa „Like A Rolling Stone" (Bob Dylan, 1965) und „Anarchy In The UK" (Sex Pistols, 1976) (vgl. Hornby 2004; vgl. dazu Kleiner 2009).

der 1950er- und 1960er-Jahre darstellt und mit Vintage-Equipment aufgenommen wurde: „Der Begriff ‚retro' wird gern mit feindseligen Blicken gestraft. Der Amerikaner Leon Bridges wagt sich trotzdem in die Höhle des Löwen und reproduziert auf seinem Debüt ‚Coming Home' traditionellen Soul bewusst so originalgetreu wie möglich. [...] Klassische Songs, die wie aus der Zeit gefallen scheinen [...]" (ebd.). Der Retro-Soul von Leon Bridges stellt die Gegenwart der Vergangenheit ohne futuristisches bzw. utopisches Begehren dar, wie er im Interview mit Bonkowski (ebd.) hervorhebt: „Ich will der heutigen Generation Soulmusik näherbringen, sonst nichts. In meinem Alter gibt es kaum Künstler, die das tun. Schon gar nicht welche, deren Songs so wenig explosiv und schlicht sind, wie meine." Das gegenwärtig Neue entsteht hierbei durch das Wieder-Holen des Vergangenen. Das Vergangene wird zum gegenwärtig Authentischen. Die Musik von Leon Bridges wird genau so wie sein Künstler-Image zur *Originalkopie* (vgl. zur medienwissenschaftlichen Diskussion dieses Begriffs u.a. Fehrmann/Linz 2004; Kohlroß 2005).[2]

Ein weiteres prominentes Beispiel für diese Retro-Kultur der *Originalkopie* in der Popmusik, die temporär stilprägend ist, aber keinerlei Utopie in sich trägt, in ihrer Gegenwart nur gegenwärtig ist und nach dieser selbst wiederum zum Gegenstand für Zitationen und Retro-

[2] Originalgetreue Vintage-Mode ist für Bridges daher von großer Bedeutung: „Mode hat mich schon immer fasziniert. Besonders die Ära der 50er-Jahre. Ich bin keiner dieser Künstler, die sich auf der Bühne verkleiden" (Leon Bridges im Interview mit Bonkowski 2015: 14). Zwei weitere aktuelle Soul-Alben, die sich als *Originalkopien* verstehen, sind: *Curtis Harding* – „Soul Power" (16. Januar 2015) und *Monophonics* – „Sound of Sinning" (22. Mai 2015). *Retromania* als serielles Phänomen in der Popmusikkultur, lässt sich aktuell zudem u.a. auch in der Rockmusik (z.B. *Kitty, Daisy & Lewis* mit ihrem originalgetreuen Rock'n'Roll und Rockabilly der 1950er Jahre) oder im Post-Punk (etwa *The XX*) beobachten. In diesen Zusammenhang gehören auch die *Don't look back*-Konzerte, bei denen Bands ihr erfolgreichstes Album komplett durchspielen. Begleitet wird diese musikalische Retro-Kultur durch einen modischen Vintage-Chick, der von Trend-Kaufhäusern wie *Urban Outfitters* massiv befördert wird – ebenso wie der wieder aufkommende *Vinyl-Fetisch*, in Verbindung mit den ebenfalls angebotenen Vinyl-Bilderrahmen oder den portablen Retro-Plattenspielern.

Recycling wird, ist *Lana Del Rey*: Sie hat den Look einer Hollywood-Diva mit White Trash-Appeal; ihre Lieder handeln von den seit langer Zeit verlorenen Träumen (des weißen) Amerikas, wie z.B. „Video Games" (2010, auf: *Lana Del Rey a.k.a. Lizzy Grant*) oder „Summertime Sadness" (2012, auf: *Born to Die*). *Lana Del Rey* ist hierbei durch und durch nostalgisch.[3]

Die zuvor beschriebenen Retro-Phänomene in der Popmusik offenbaren ein Utopie-Problem, indem sie einen spezifischen Konservatismus artikulieren: *Früher war alles besser!* Immer (wieder)! So reden eigentlich nur die gegenwärtig Alten, die in der Gegenwart das latente Grauen der Gegenwart empfinden (das eigene Unzeitgemäß-sein) und sich daher vermeintlich haltungsvoll sowie stilsicher in eine vergangene Gegenwart (normativ oder ideologisch) flüchten. Eine Gegenwart, in der die Gegenwart scheinbar die je eigene Gegenwart bzw. man selbst Gegenwart war. Diese Gegenwartskonstruktion findet hierbei immer nur *post factum* statt und ist ihrerseits niemals Gegenwart gewesen.[4]

Retro-Narrationen dieser Art offenbaren, dass die Gegenwärtigkeit der Gegenwart ein Problem darstellt, denn hierbei ist die Vergangenheit gegenwärtig die einzige Gegenwart und die Zukunft erscheint als opak sowie nicht denkbar. Die Gegenwart als Gegenwart existiert aus dieser gegenwärtigen Perspektive gegenwärtig nur als Ort der Wieder-

[3] Weitere Beispiele für diese dystopische Retromania finden sich gegenwärtig im Popmusikfilm: u.a. „Good Vibrations" (2012) über den legendären nordirischen „Godfather of Punk", Terri Hooley; „Eden" (2014), der sich um die Garage House-Szene der 1990er dreht; die britische Musikszene des Northern Soul, die sich Ende der 1960er Jahre herausbildete und eine eigene Subkultur entstehen ließ, die bis heute aktiv ist, wird in „Northern Soul" (2014) wiederbelebt; „Straight Outta Compton" (2015) ist die Filmbiografie der wegweisenden Hip-Hop-Crew *N.W.A.* (Niggas Wit' Attitudes) mit den Musikern *Dr. Dre*, *Ice Cube*, *Eazy-E*, *DJ Yella* und *MC Ren*, die entscheidend zur Popularisierung des Subgerne Gangsta Rap beitrugen.

[4] In der journalistischen und Fan-fokussierten Auseinandersetzung mit der Popmusik stößt man seit den 1990er Jahren häufig auf die scheinbar selbstverständliche Gewissheit, das die aktuelle Popmusik keinen Wert mehr besitzt. Der Beurteilungsmaßstab ist hierbei der Pop-Mythos von musikalischen Urszenen (die Bedeutung von *Originalen*) und der des Pop-Avantgardismus bzw. des Futurismus in der Popmusik.

Holung. Die zuvor skizzierten Beispiele sind Utopien im Sinne von vergangenen Un-Orten, die dystopisch sind und keine Transformation und Transgression der Gegenwart in ihrem *status quo* adressieren.

Ein Problem mit der Gegenwart stellt ein konstitutives Problem für die Popkultur dar, weil diese zunächst und zumeist Gegenwartskultur ist, d.h. ein alltägliches Pop-Leben und -Erleben (vgl. Kleiner 2008). Popkulturen liefern Gegenwartsvermessungen: An-Hörungen, Auf-Schreibungen, Ab-Bildungen und Auf-Nahmen. Diese Gegenwartsvermessungen bieten vielfältige Lesarten des Hier und Jetzt sowie der sich hieraus ergebenden Möglichkeiten und Grenzen von Gegenwartsgestaltungen sowie -aneignung an.

Das zuvor angedeutete Utopie- und Gegenwartsproblem von Pop besteht darin, dass die Gegenwart als genuiner Pop-Ort und gleichzeitig als *blinder Pop-Fleck* erscheint. Pop ist in diesem Kontext auf der Flucht vor sich selbst, permanent, von Gegenwart zu Gegenwart und von (dystopischem) Unort zu (dystopischem) Unort.

Warum ist die Gegenwartsversessenheit von Pop aber nur als Gegenwartsflucht (Vergangenheit) gegenwärtig? Popmusik konstituierte sich als Hybridkultur, die eine vergangene Gegenwart gegenwärtig modifizierend mixte (Transformation/Retrofuturismus) und das Entstehen sowie die Zukunft der Popmusik damit ermöglichte (Transgression/Retro(u)topie). Eine andere Perspektive wird offenbar, wenn man sich der Geburtsstunde moderner Popmusik zuwendet, dem Rockabilly Anfang der 1950er Jahre, d.h. dem *Schwarz-werden weißer Musik* in der Verbindung von (weißem) *Country* und (schwarzem) *Rhythm & Blues*. Die entscheidenden Kulturtechniken waren hierbei: Sampling, Mixing, Culture Jamming. Diese Kulturtechniken erzeugten nachhaltige Innovation und Originalität und verweisen auf ein utopisches Moment: das Entstehen von Retro-Utopien durch die Kulturtechniken der Recreativity, die Pop-Utopie im Spannungsfeld von Retrofuturismus und Retromania ermöglichen.

3. Retrofuturismus

Retrofuturismus ist das utopische Versprechen einer vergangenen Gegenwart, das eine zukünftige Vergangenheit gegenwärtig performativ werden lässt. Dieses Versprechen erzeugt als Modus der Produktion und Betrachtung zugleich die Retrospektive. Die Retrospektive wird grundlegend von der Zeitgebundenheit an ihre jeweilige Gegenwart bestimmt – diese Zeitgebundenheit wird besonders deutlich im historisch Rückblick und prognostischen Vorausblick. Ihrer Zeit entflieht die Retrospektive ideologisch- und ästhetisch-visionär, ohne sich selbst als gegenwärtig überschreiten zu können.

Dieses Verlangen nach einer Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit bleibt ein unerfülltes Begehren der Aktualität. Retrospektiven dienen entsprechend wesentlich zur Selbstbeschreibung und Selbstbeobachtung der Gesellschaft, sie sind Gegenwartsdiagnosen und Gegenwartsästhetiken, deren Adresse die Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen der Veränderung der Wirklichkeit ist. Hierbei lassen sich zwei Tendenzen beobachten: einerseits markiert die Vergangenheit das Zukünftige als das zukünftig-vergangene Utopische; andererseits markiert das Zukünftige das Vergangene als das vergangen-zukünftige Utopische.

Zukunftsvisionen der Vergangenheit und Vergangenheitsvisionen der Zukunft spielen eine prominente Rolle in Popkultur. Science Fiction, eines, wenn nicht das meist diskutierte popkulturelle Feld im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Retrofuturismus als ästhetische Utopie, behandelt eine mögliche Zukunft – eine (anti-)utopische Spekulation. Genauer betrachtet künden diese Spekulationen jedoch mehr von Problemen der Gegenwart als der Zukunft. Seit den 1980er Jahren wird das Bild einer möglichen Zukunft aus Fragmenten des Vergangenen bezogen: „Blade Runner" (1982, Regie: Ridley Scott); „Brazil" (1985, Regie: Terry Gilliam); selbst die „Star Wars"-Filme (seit 1977) beginnen mit dem Satz: „Es war einmal...". Wir können nicht wissen, was morgen sein – stattdessen erleben wir eine *Wiederkehr des Gleichen*

von Gegenwart zu Gegenwart. Und selbst in aktuellen Science-Fiction-Filmen wie „Star Trek" (2013, Regie: J.J. Abrams) hören wir die Rockmusik der 1980er und sehen Autos der 1960er.

In der Popmusikkultur dominieren nicht die Retrospektiven, sondern, wie zuvor beschrieben, Retrowellen bzw. Revivals, deren ausschließliches Kennzeichen es vermeintlich ist, dass sie Modewellen sind, deren Inhalt eine rückwärts orientierte Mode ist, verbunden mit einem Performativ-Werden von u.a. vergangenen Stilkommunikationen, Sprachjargons, Designs, Ideologien oder Lebenswelten. Grundlagen aktuell vorherrschender Stil-Codes bzw. aktueller ästhetischer Konzepte werden hierbei nicht verwendet noch werden diese in Retro-Kulturen als deren kreative Weiterentwicklungen bzw. als originäre Neuschöpfungen hervorgebracht. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit steht hierbei der Arbeit an der Zukunft im Weg – von Retrowellen geht, wie Reynolds (2012) betont, kein utopisches Denken aus. Die Idee des Retrofuturismus besteht hingegen darin, in der Gegenwart durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Ideen für die Zukunft aufzuspüren – dies ist ihr utopischer Kern.

4. Retromania

Die zunehmende Bedeutung der Retro-Kultur in der Popmusik zeigt eine Verschiebung an: Die Entwicklung der Popmusik als eine ursprünglich künstlerische Avant-Garde zu einer kommerziellen „Retro-Garde" (Guffey 2006).

Der Anstieg der Retro-Industrien bzw. Retro-Ökonomien ab den 2000ern sowie das damit zusammenhängende Nachlassen an Originalität und Innovation markiert den Ausgangspunkt der Retromania-Analyse von Reynolds (2012). Die ersten zehn Jahre des 21. Jh. bezeichnet er als das Jahrzehnt der Wiederholung. Pop wird zu einer musealen Angelegenheit, bei der die Archive die Endpunkte popkultureller Praxis darstellen.

Unter Retro versteht Reynolds (ebd.: 20) die selbstreflexive Überhöhung eines bestimmten pophistorischen Zeitraums, der durch Imitati-

on und Zitat kreativ wieder-holt werden soll. Hierbei handelt es sich um die relativ unmittelbare Vergangenheit, die noch lebendig in Erinnerung ist (ebd.: 35). Diese Vergangenheit wird zum Element der exakten Wiederholung und präzisen Nachbildung. In diesem Zusammenhang äußert Reynolds auch Kritik an der retrospektiven Konstruktion eines Genres, wie z.B. *Northern Soul* und *Garage-Punk*, die zu ihrer Zeit Anfang der 1970er Jahre aber noch nicht so genannt wurden.

Als Ausgangspunkt dieser Retro-Kultur dienen archivierte Dokumente. Reynolds (ebd.: 61) kritisiert in diesem Kontext den „dokumentarischer Fieberwahn" (61), v.a. das Internet als „expolsinsartig angewachsenes Amateur-Archiv". Pop-Archiv enthalten ein kaum überschaubares Durcheinander an Datenmüll und Erinnerungsschrott (ebd.: 62), ohne innere Ordnungsprinzipien. Für Reynolds geht in diesem Kontext das Ausmaß an einfallsreichen Umgestaltungen der Vergangenheit zurück. Die Vergangenheit wird weder idealisiert noch romantisiert, sondern sie soll zu faszinierender Unterhaltung werden (*Retro-Chick*). Pop als Retrophänomen wird zunehmend zum musealen Gegenstand. Das Museum als Bewahrungs- und Ausstellungsstätte für Pop wird für Reynolds häufig zu einem Pop-Mausoleum: „Bei Pop geht es um den Kick des Augenblicks; er lässt sich nicht in eine ständige Ausstellung zwängen. [...] Museen bezeichnen den Friedhof für ‚Gegenstände'" (ebd.: 43, 49).

In diesem Zusammenhang kommt den *Retro-Medien* eine wirkungsmächtige Bedeutung zu. Reynolds kritisiert Compilations und Box-Sets, „die Musik als Denkmal, Monument" (ebd.: 166) zusammenstellen. Fernseh- und Film-Dokumentationen „bieten keine enzyklopädische Sammlung, sondern eine Gegenerzählung" (ebd.: 64). Auch bei *Fan Fiction* und Parodien auf *YouTube* oder bei Videospielen wie *Rock Band* und *Guitar Hero* wird die Vergangenheit zelebriert, ohne ein Interesse an der Zukunft der Popmusik zu erzeugen. Dadurch hat die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit in unserem Alltagsleben unermesslich zugenommen. Die Kulturtechniken der Recreativity und des Reenactment kritisiert Reynolds als Innovationsverhinderer. Die *Kulturen der*

Kopie bzw. der *Originalkopie* führen ausschließlich zur Musealisierung der Popmusikkultur und nehmen dieser jedes zukunftsorientiertes bzw. utopisches Gestaltungspotential.

Reynolds erweist sich insgesamt als unfähig, Popmusik vorzustellen, die nicht auf Pastiche und Zitat angewiesen ist. Vielmehr beschwört er eine Zeit, als Pop noch ein utopisches Begehren hatte und vorwärts blickte, um die Gegenwart umzuschreiben. Vorbild für seinen normativen Popfuturismus ist die Radikalität und Konsequenz des italienischen Futurismus: die Ablehnung der Idee des kulturellen Erbes bzw. der Idee des kulturellen Erbes als kulturelles Ideal.

Seine Haltung lässt sich als eine manische Nostalgie nach der Zukunft bezeichnen, verbunden mit einer permanenten Suche nach dem Neuen. Die 1960er Jahre, die Post-Punk-Ära (Ende der 1970er Jahre/Anfang der 1980er Jahre) und die Rave-Kultur (1990er Jahre) sind für ihn die repräsentativen Orientierungsjahrzehnte für den Zusammenhang von Popmusik und Innovation sowie Originalität.

Mit seiner Kritik an der zukunftsvergessenen Pop-Retro-Kultur führt Reynolds die Differenz ein zwischen Pop (als ein zeitloses Ideal, das die Konstanz der Wesensformen garantiert) und Popkultur (als sich konstant verändernde, vom Pop-Ideal zumeist negativ abweichende Wirklichkeit). Die Beziehung von Pop und Popkultur ist in der Retromania-Kritik die einer permanenten Verlustgeschichte. Eine Begründung für diese normative Differenzierung gibt Reynolds nicht, er setzt sie als selbstverständlich voraus.

Die Retro-Phänomene in der Popmusik zeigen hingegen, wie durch die Kulturtechniken der Recreativity und des Reenactment verdeutlicht werden kann, dass sich Popmusik seit den 1950ern Jahren immer auch rekursiv entwickelt, in der konstanten, produktiven Abhängigkeit von dem, was vorher war, denn dieses Vorher etabliert Differenzen, die als Ausgangspunkt nachfolgender Differenzen dienen. Jeder Pop-Song ist daher immer beides: Wiederholung (Nostalgie) und Neuheit (Utopie) zugleich. Die Betrachtung von Popmusik, wie bei Reynolds, im statischen bzw. absoluten Spannungsfeld von Innovation/Origi-

nalität (Futurismus/Utopie) und Rekonstruktion (Retromania/Dystopie) ist nicht zielführend und verfehlt die innere Dynamik der Entwicklung von Popmusikkulturen.

5. Retro-Vision

Jim Jarmusch (2004) hat sich in einem Interview mit dem „Movie-Maker Magazine" deutlich für die Kulturtechniken der Recreativity und des Reenactment als Kreativtechniken ausgesprochen – sein Fokus ist der Film, für die Popmusik sind seine Ausführungen aber ebenso relevant: „Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery - celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: ‚It's not where you take things from - it's where you take them to.'"[5]

Das Ideal der Originalität ist für Jarmusch kein Maßstab künstlerischer Produktionen. Originalität existiert aus seiner Perspektive nicht. Vielmehr plädiert er für die vorbehaltlose und respektlose Nutzung sowie Verbindung aller kulturellen Artikulationsformen, die für das jeweilige künstlerische Interesse von Relevanz sind. Entscheidend ist für ihn die Kreativität im Sampling und Mixing der verwendeten Gegenstände, die einen eigensinnigen künstlerischen Ausdruck bzw. ein hybrides Werk entstehen lassen, das durch die Originalität und Neuheit des jeweiligen Mix überzeugt. Die Kulturtechniken des Sampling und Mixing bewirken, wie die der Recreativity und des Reenactment, die permanente Transformation und Transgression der Vergangenheit in der und für die Gegenwart.

[5] Vgl. http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/ (zuletzt aufgerufen am 29.05.2016).

In jedem Popsong hören wir entsprechend die Vergangenheit – das jeweils verwendete Material des Sampling und Mixing – und die Gegenwart – den Mix – im Gleichklang. Kein Popsong kann hierbei den Anspruch besitzen, neu sein zu wollen. Gleichwohl kündigt sich in jedem Popsong auch die Zukunft an, zumindest in der Form, dass es immer wieder neues popmusikalisches Sampling und Mixing geben wird, dass die vergangene Popmusik gegenwärtig neugestaltet repräsentiert und für zukünftige Neugestaltungen offen hält. Oder mit einer Idee von Kodwo Eshun (1999) gedacht: Der Sound des Jetzt kommt aus der vergangenen Zukunft und der zukünftigen Vergangenheit. Kein Pop-Song ist jemals ganz und gar neu, sondern er vermittelt immer nur Varietät, Redundanz und Kombination. An die Stelle von Originalität- und Neuheitsanspruch tritt die Freiheit des Sampling und Mixing – ganz vergleichbar mit Mashups (vgl. u.a. Mundhenke/Arenas/Wilke 2014). Frei nach dem Motto der „Sterne" („Trrrmmer". Auf: *Posen*, 1996): „Wir hatten Sex in den Trümmern und träumten. Wir fanden uns ganz schön bedeutend."

Literaturverzeichnis

Bonkowski, Annette (2015), „Vom Tellerwäscher zum Soulboten. Leon Bridges im Gespräch", in: *Intro*, #234 (August 2015), S. 14.

Eshun, Kodwo (1999), *Heller als die Sonne. Abenteuer in Sonic Fiction*, Berlin.

Fehrmann, Gisela/Linz, Erika (2004), „Originalkopie. Praktiken des Sekundären – Eine Einleitung", in: Dies., *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, S. 7-17.

Guffey, Elisabeth (2006), *Retro: The Culture of Revival*, London.

Hornby, Nick (2004), *31 Songs*, Köln.

Kohlroß, Christian (2005), „Kopie/Original", in: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hrsg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn, S. 126-131.

Kleiner, Marcus S. (2008), „Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit", in: Ders., Enno Stahl, Dirk Matejovski (Hrsg.), *Pop in Rheinkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*, Essen, S. 11-42.

Kleiner, Marcus S. (2009), „Life is but a memory – Popmusik als Medium biographischer Selbstverständigung", in: Eva Kimminich (Hrsg.), *Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten. Ästhetische Praxis als politisches Handeln*, Frankfurt/M., S. 95-115.

Mundhenke, Florian/Arenas, Fernando Ramos/Wilke, Thomas (Hrsg.) (2014), *Mashups. Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*, Wiesbaden.

Reynolds, Simon (2012), *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*, Mainz.

Peter Fischer-Piel

Das private und das öffentliche Bild

Einleitung

„Es gibt sowieso keine Privatsphäre mehr, also macht was draus", sagte Scott McNealy, Chef von Sun Microsystems, bereits 1999. Facebook-Gründer Marc Zuckerberg konstatierte 2010: „Privacy is dead". Folgerichtig hält der Blogger und Autor Christian Heller in seinem Buch „*Post-Privacy: Prima leben ohne Privatspähre*"[1] eine neue Kultur des gesellschaftlichen Lebens ohne Privatsphäre und Datenschutz für zwangsläufig und folgerichtig. Tatsächlich scheint das Wort „Privat" heute fast schon eine Kulturtechnik aus längst vergangenen Zeiten zu sein. Nicht mehr anwendbar auf die Gegenwart, in der alles gepostet wird, was sich posten lässt, vom ersten Stuhlgang über die erste Liebe bis hin zur letzten durchzechten Nacht. Auch der Begriff „Privatsphäre" ist in unserer Zeit schon längst überholt und von der sogenannten „Post-Privacy" abgelöst worden. Wir bewegen uns wie selbstverständlich in Sozialen Netzwerken, in denen wir unsere Freunde und Beziehungen, unsere Urlaubsfotos und Lieblingskneipen, unsere aktuellen Aktivitäten und unsere politischen Ansichten freizügig mit jedem Menschen teilen.

Privatsphäre scheint mittlerweile also nur noch eine Einstellung unseres Facebook-Profils zu sein. Wie wirkt sich die virtuelle Existenz aber auf das reale individuelle und gesellschaftliche Leben aus? Welchen Stellenwert besitzt Privatsphäre in der heutigen Zeit, da alles öffentlich ist? Und paradox genug: angesichts der zunehmenden Privatisierung der Öffentlichkeit droht sogar das Verschwinden des Öffentlichen zugunsten des Privaten. Die jüngsten Debatten um die Panoramafreiheit, die Persönlichkeitsrechte von Passanten und den neuen Strafgesetz-Paragraphen 201a (der sogenannte „Paparazzi-Paragraph") machen

1 Christian Heller (2011): „Post-Privacy: Prima leben ohne Privatspähre", München