

(MIX-)TAPES - DIE EWIGE LEIER

Aram Lintzel



Während heutzutage die »kleinen Däumlinge« (Michel Serres) auf ihren Displays wischen, hat meine Generation mit der Kraft von Zeige- und Mittelfinger die Tasten gepresst. Im Keller meiner Mutter lagert das popkulturelle Unbewusste meiner Kindheit: Unzählige Kassetten, in denen sich ein manisches Besitzenwollen materialisierte. Alles musste aufgenommen werden, jeder New Entry in die Hitparade, später dann die Spätabendsendungen mit Post Punk und New Wave. Das alles geschah ohne Rücksicht auf Relevanz und Redundanz; keine Ahnung, wie oft ich »Ein Jahr (Es geht voran)« oder »How I Wrote Elastic Man« auf eine Maxwell C-90 gebannt habe. Erst zögerlich wagte ich dann den Schritt von der zwanghaften Dokumentation zur kreativen Kompilation. Mit dem Erstellen von Mixtapes übte ich mich in die Postmoderne ein, stellte Ungleiches und Ungleichzeitiges nebeneinander.

»Totgesagte rauschen länger« überschrieb das Clubmusik-Magazin »Groove« die Rückschau auf die besten Tape-Veröffentlichungen des Jahres 2013. Die Kassette ist seit ein paar Jahren wieder da, und es wundert mich nicht nur deswegen, dass im Klappentext zu Diedrich Diederichsens Wälzer »Über Pop-Musik« zwar die Tonträger Platte, CD und File erwähnt werden, die Kassette aber fehlt. Ob peinliche Betroffenheit der Grund für diese Verdrängungsleistung ist? Schließlich ist die Mixkassette mit Narzissmus, Nostalgie und Privatismusverdacht bemakelt. Harmlos behagliche, »Generation Golf«-hafte Jugenderinnerungen heften sich an sie, man schaue sich exemplarisch den Film »Rec – Kassettenmädchen/Kassettenjungs« (2001) an.

Wie der Filmtitel anzeigt, war die Kasette eine gegenderte Gabe, die Asymmetrien zwischen ›wissenden‹ Jungs und ›empfangenden‹ Mädchen markierte. Und sie entsprach einem in den 1980er Jahren verbreiteten Authentizitätsdrang. Anders als damals bei den selbstgefertigten Tapes seien bei digitalen Mixes heute nicht mehr »Blood, Sweat And Tears« im Einsatz, ist in einem sentimentalen Blogtext unter dem Titel »The Lost Art of the Mixtape« zu lesen. Ist die Mixkassette also Ausdruck einer muffigen Selbstexpression und -vergewisserung, gleichsam ein Selfie zum Anhören? Wäre das aktuelle Tape-Revival und die Inflation von Tape-Labels, Kassetten-Editionen und Mixtapes deswegen als Symptom einer kollektiven Regression zu verstehen?

Der Reihe nach statt ›fast forward‹: Das Tape ist weit mehr als ein Narzissmuscontainer, immerhin erlaubte es Pubertierenden, zu Kuratoren ihrer Pop-Vorlieben zu werden. Thementapes, Stimmungskassetten, Musik für bestimmte Situationen und Tätigkeiten – dem Konzeptualismus waren keine Grenzen gesetzt. Dennoch: Die Mix-Kassette war elementarer Bestandteil des Macht-Wissen-Komplexes Schulhof (Kuratoren vs. Konsumenten) und blieb immer auch ein minderes Medium, nicht nur, was die Soundqualität angeht. Wer die angesagte Musik nicht auf Platte besaß, hatte sie nur ›on tape‹. Der großartige gleichnamige Song der walisischen Indie-Pop-Band Pooh Sticks erzählt ironisch von dieser sekundaristischen Uncoolheit der Kasette: »I've got ›Falling And Laughing‹, the original Postcard version. I've got 'The Pastel' ›Songs For Children‹, Sky Saxon's solo album. You want it, I got it, I'm talkin' 'bout everything. All the Velvet Underground records... ON TAPE!«

66

Trotz und wegen seiner Minderwertigkeit als Statussymbol steht das Tape in der Geschichte von Punk und Postpunk für die Aneignung der Produktionsmittel. Angefeuert von ihrem Erfinder Malcolm McLaren, der das Tape als das DIY-Medium schlechthin feierte, brachte die Band Bow Wow Wow 1980 die medienstürmerische Geste in ihrem Song »C-30 C-60 C-90 Go« auf den Punkt. Das ›Go!‹ war durchaus buchstäblich gemeint. Im Video zum Song sieht man die Band um Sängerin Annabella Lwin mit einem Ghetto-blaster umherschweifen. Kassetten ermöglichten nicht nur die unabhängige Home Production und das damals kontrovers diskutierte Home Recording (die B-Seite der Kassettsingle zu »C-30 C-60 C-90 Go« war leer, was als Aufruf zum Home Recording verstanden wurde), sondern dank tragbarer Abspielgeräte zugleich den Schritt mit der eigenen Musik aus dem Jugendzimmer hinaus in die Welt.

In den frühen 80ern entstanden in Deutschland denn auch unzählige kleine Kassettenlabels, in der »Spex« gab es eine eigene Besprechungsrubrik für Tapes. Manche Kassettenkompilationen des britischen »New Musical Express« wurden genrebildend, »C86«, so der Titel einer Kopplung mit britischen Anorakpop-Bands, wurde zum Namen für eine ganze Stilrichtung. Mit CD-Roms und CDs wurde es dann einigermaßen still um das Tape, wengleich an der

clubkulturellen Peripherie noch Ende der 80er/Anfang der 90er Techno mit Tapes aufgelegt wurde, weil an die neuesten Maxis kaum ranzukommen war.

Nach Jahrzehnten der Funkstille ist das Tape nun voll rehabilitiert, mehr noch: es erfreut sich eines formidablen Revivals. In der Mai-Ausgabe des englischen Musikmagazins »Wire« waren »Game-changing Compilations, Anthologies, A-Chronologies & Lists« Coverthema, im Aufmacher bezeichnete Adam Harper den »C86«-Sampler sogar als maßgebliches »Genre Manifesto«. Die meisten Kassetten-Produktionsstätten haben längst dichtgemacht, aber die Kasette – es mag einem wie ein medientechnologischer Atavismus vorkommen – ist zu einem beliebten Tonträger und einer idealen ästhetischen Form geworden. Labels wie Trilogy Tapes, Finders Keepers oder Not Not Fun bringen neben Vinyl und CDs Tapes heraus oder spezialisieren sich gleich ganz darauf. Minifirmen wie Ominira oder Camp Magnetics veröffentlichen Techno und House und profitieren dabei von geringen Produktionskosten. Demdike Stare aus Manchester betreiben unter ihrem Namen ein eigenes Kassettenlabel. Und in Berlin munkelt man von wahnwitzigen Kassetten-DJs mit selbstgebauten Tapedecks irgendwo in Neukölln.

Der Ex-Skateboard-Star, Grafiker und DJ Will Bankhead etwa veröffentlicht auf seinem Label Trilogy Tapes neben aktuellen Veröffentlichungen von Kassem Mosse oder Joy Orbison Reggae-Mixtapes oder Zusammenstellungen aus dem Backkatalog des Folkways-Labels. Bei Finders Keepers erscheinen ungehobene Schätze aus dem globalen Archiv – von Ostblock-Synthiepop bis zu Soundtracks und Library Music. Die neue Attraktivität des Tapes entspricht damit dem zeitgenössischen Musikkonsum von einzelnen Stücken statt Alben, wie man ihn von individuell zugeschnittenen I-Pod-Playlists kennt.

Der Autor und Musiker David Toop begeistert sich deshalb in der erwähnten »Wire«-Nummer über die »Strategy of Juxtaposition«, welche durch das Kompilieren von Tapes praktiziert werde – und meint damit nicht zuletzt, dass sich die in der gegenwärtigen Pop-Rezeption bestimmende historistische Archivarbeit exzellent ausleben kann. Auch für das seit einigen Jahren erwachte Hipsterinteresse an Musik aus außer-westlichen Ländern ist das Tape oft Primärmedium, da in asiatischen und afrikanischen Ländern viele Künstler lange kaum auf LP und CD veröffentlichten. Das Label Awesome Tapes From Africa, auf dessen Webseite sich afrikanische Tapes von den 70er bis zu den 00er Jahren anhören lassen, legt davon einschlägig Zeugnis ab.

Ein zusätzlicher Reiz mag darin liegen, dass die handwerkliche Bastelarbeit beim Erstellen von Tapes den Verlust des Haptischen durch digitale Files kompensiert. Jedoch: Das Format Mixtape ist derart attraktiv geworden, dass es bis in den digitalen Raum wandern konnte. Anachronistisch »Mixtape« nennen Musiker Zusammenstellungen, mit denen sie Zwischenergebnisse ihrer künstlerischen Arbeit im Netz vorstellen, bevor diese im Albumformat erscheinen oder eben nicht. Diese Mixtapes dienen oft als Teaser für kommende Releases.

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Parallel dazu ist das digitale Mixtape zum Träger idiosynkratischer Botschaften geworden. Viele Musiker und selbst bildende Künstler und Modedesigner veröffentlichen Mixes ihrer Lieblingsmusik und kommunizieren so Connaissanceurium und abseitige Digger-Leidenschaften. Die privatistische Seite des Mixtapes bleibt so aufgehoben, wobei der von Künstlern ausgestellte Geschmack den Rezipienten neue Welten erschließen kann. In seinem Buch »Retromania« spricht Simon Reynolds von »Portal Bands«, die durch allerlei Seitenprojekte und öffentlich kuratierten Hipstergeschmack Wissenstransfer betreiben. Wenn man so will, ist das Mixtape – ob analog oder als digitale Schwundform – zum perfekten Medium des »Portal-Künstlers« geworden.

Zurück zum Tape im ursprünglichen, analogen Zustand. Dieses dient angesichts der digitalen Entropie von Daten der Verknappung und Re-Fetischisierung von Popmusik. Tapes erscheinen meist in limitierter Auflage, gerne mit handgefertigten, -nummerierten und -gestempelten Covern und bekommen so den raren Status von Kunst-Editionen. Dahinter könnte die Sehnsucht nach einem »Older Regime Of Materiality« stehen, wie der Poptheoretiker Mark Fisher in seinem kürzlich erschienenen Buch »Ghosts Of My Life« mutmaßt. Gegen die anonyme Massenverbreitung popmusikalischer Daten werden durch Re-Materialisierung und Re-Fetischisierung fiktive – authentische? – Gemeinschaften von Wissenden und Besitzenden abseits der globalen Zirkulation digitaler Files und Streams initiiert. Die Verknappung geht einher mit einer Verlangsamung: Nicht nur ist das analoge Tape nicht unmittelbar im Netz verfügbar, das Hören selbst erfordert eine unzeitgemäße Geduld. Spulen dauert um einiges länger als Skippen. Ist das Tape also bei aller Tauglichkeit für hippe kuratorische Herangehensweisen das Lieblingsmedium von Kulturpessimisten, die an Geschwindigkeit und Unübersichtlichkeit des Pop-Alltagslebens leiden und sich entschleunigen wollen? Oder soll der Aufschub (Bestellen, auf die Post Warten, Spulen) nur den jedem Pop-Begehren eingeschriebenen Mangel überaffirmativ auf die Spitze treiben?

Neben dem neu nobilitierten Einsatz der Kassette als Distributions-, Kompilations-, Verknappungs- und Entschleunigungsmedium gibt es eine interessante medien-spezifische Praxis, welche sich die Klangästhetik des Tapes selbst zu eigen macht. In den Ausläufern des Hypnagogic Pop von Interpreten wie zuletzt Connan Mockasin leiert und eiert es, als stehe der Bandsalat kurz bevor – selbst dann, wenn die Musik auf Vinyl, MP3 oder CD erscheint. Man kann dies als Antwort auf das klangästhetische Paradox der Gegenwart deuten, als einseitige Auflösung des Widerspruchs zwischen klangtechnologischen Möglichkeiten und alltäglichen Hörpraktiken. Denn während HiFi-technisch Musik so gut klingen könnte wie noch nie zuvor, hören die meisten Leute Musik aus minderen Klangquellen wie Laptops, mobile phones und elektronischen Ohrstöpseln. »Warum die Musik nicht gleich klingen lassen wie aus einem schrottigen Sony Walkman?«, denken sich die (Post-)Hypnagogic-Pop-Musiker und überspringen diese absurde Kluft durch Unterbietung der Klangqualität.

Allerdings bleibt nebulös, was wir in diesem unrunden Kassetten-Sound noch hören. Wenn, wie Marc Fisher in seiner Hauntology-Poptheorie behauptet, das Knistern alter Vinylplatten in Stücken von Burial oder von Künstlern des Ghostbox-Labels die Geister einer verschütteten Moderne heraufbeschwört, dann drängt sich die Frage auf, welche immateriellen Dämonen sich im Leiern des Hypnagogic Pop und seiner Folgegenres zu Wort melden. Ist in der ewigen Leier womöglich jener pubertäre Ennui zu vernehmen, der mich einst Tage und Nächte an die Tasten des Kassettenrekorders trieb? ◆