

Titel spielen in der Popmusik eine wichtige Rolle, denn sie kontextualisieren eine Musik häufig dermaßen, daß bereits über die Titelgebung klar wird, um welchen musikalischen Stil es sich handelt. Titel geben Auskunft über Genres wie auch über genreinterne Abgrenzungen und sie geben Auskunft über die Selbstpositionierung eines Künstlers auf dem Markt. Wer wie LED ZEPPELIN seine Platten anfangs nur durchnummerierte und mit Titeln wie *I, II* und *III* versah, bekundet beispielsweise ein besonderes Werkbewußtsein und maß sich dabei selbst den Status eines Klassikers an. Da Popmusik ein Geflecht aus Bezugssystemen ist, das weit über das Musikalische hinaus auf sozio- und subkulturelle Zusammenhänge verweist, kann davon ausgegangen werden, daß kein Titel zufällig oder beiläufig gewählt wurde, sondern daß gerade Titel Auskunft über den ganzen Rattenschwanz an Bezügen geben, die im Pop außerhalb der Musik selbst eine wichtige, manchmal sogar die wichtigste Rolle spielen. »Es hat länger gedauert, einen Namen für unsere Platte zu finden als sie aufzunehmen« – diese Äußerung einer Punkband aus Duisburg dürfte alles andere als eine Ausnahme darstellen.

Im Pop gibt es nicht einfach nur den einen Titel, den ein Künstler seinem Werk gibt, etwa *Eroica*, sondern eine Vielzahl von Komponenten, die Titel benötigen. Das gilt bereits für die Wahl des Band- oder Künstlernamens. Noch lange bevor sich die Frage nach Platten- und Songtiteln stellt, findet über den Bandnamen eine kontextualisierende Titelgebung statt. Daß sich Bands aus der Hippie-Ära Namen wie LOVE und IT'S A BEAUTIFUL DAY gaben, politisch motivierte Punks dagegen zehn Jahre später THE DEAD KENNEDYS und CONFLICT hießen, zeigt bereits die Bedeutung des Bandnamens im Sinne einer Haltung/Attitude und sogar Manifestation. Nicht nur zwischen den Genres, sondern auch innerhalb einzelner Genres ist bereits am Namen abzulesen, daß zum Beispiel der Hip Hop von PUBLIC ENEMY politisch aufgeladener ist als der einer Band, die sich THE FAT BOYS nennt. Aufladungen dieser Art funktionieren selbst dann, wenn das musikalische Material keine eindeutige sozio-politische Positionierung zu erkennen gibt. Die rein instrumentale, keineswegs eindeutig »widerständig« klingende, wenn auch nicht gerade mehrheitsfähige Techno-Formation UNDERGROUND RESISTANCE um DJ Jeff Mills bekundete vor allem über den Namen, sowohl nicht-mainstream wie auch künstlerisch dissident zu arbeiten.

Über subkulturelle Positionierungen hinaus, die durch die Wahl einer bestimmten Kleidung und zahlreicher anderer Komponenten

Martin Büsser

Kein Wort ist Zufall

Bandnamen, Album- und Songtitel in der Popmusik

stattfinden, lassen also in der Regel bereits Bandnamen erkennen, um welche Musik es sich jeweils handelt, bringen die Musik lautmalersich zum Klingen. Den BEATLES entnahm man bereits die Beatmusik, SONIC YOUTH lassen durchblicken, daß ihre Musik ziemlich »sonic«, also geräuschhaft ist, SPACEMEN 3 verraten bereits über den Namen den psychedelischen Drift ihrer Musik. Neben all diesen Beispielen gibt es natürlich auch solche, die von der Regel abweichen und den Bandnamen bewußt in Kontrast zu Auftreten, Musikästhetik und Intention gewählt haben. Der Name THE POP GROUP läßt wohl kaum die avantgardistisch arbeitende, mit Dub und Free Jazz experimentierende Band bekennender Marxisten erwarten und hinter dem Namen THE BIRTHDAY PARTY vermutet sicher niemand das lärmende Bindeglied aus Punk und Blues sowie Texte über Mord und Vergewaltigung, die Nick Cave seinerzeit mit dieser Formation vortrug. Namensgebungen, die bewußt täuschen, indem sie beispielsweise Kommerzialität, Affirmation und Lebensfreude vorgeben, während sich dahinter doch unkommerzielle, negative und angreifende Musik verbirgt (eine der radikalsten Anti-Gruppen der Punk- und Wave-Ästhetik in den frühen achtziger Jahren nannte sich zum Beispiel ganz harmlos THE SWANS), sind zwar die Ausnahme, allerdings eine Ausnahme, die zeigt, wie bedacht und aufgeladen Bandnamen im Pop stets sind.

Und der Bandname ist ja noch lange nicht alles! Jeder einzelne Song (aber auch jeder instrumentale Techno-Track) benötigt einen Titel, das Album als solches verlangt nach einem Titel und häufig haben die Mitglieder einer Band selbst noch Künstlernamen, die zur Selbstpositionierung beitragen. Daß beispielsweise alle Mitglieder der RAMONES mit Nachnamen Ramone heißen – zum Beispiel Joey Ramone, Dee Dee Ramone –, ist kein Zufall, sondern entspringt der gleichmachenden Tendenz im Punk, Musiker nicht mehr als Solisten zu behandeln. Ähnliches kehrt im Techno wieder, wenn DJs und Produzenten Künstlernamen und Kürzel benutzen, die auch hier etwas mit der Abgrenzung gegenüber dem Star und Solisten (zum Beispiel in der Rockmusik) zu tun haben. Kurz: Im Pop

**Selling Out By Having
Song Titles On This Album.
(ANAL CUNT)**

wimmelt es von paratextuellen Bezügen, von sinnstiftenden Elementen, die über Titel gesetzt werden. Um wenigstens eine Art Trampelpfad durch diesen Dschungel von Bezügen und genreinternen Ausdifferenzierungen mit Hilfe von Titeln zu schlagen, ist es wahrscheinlich hilfreich, mit einem ganz anderen Extrem zu beginnen: dem Fehlen eines Titels.

Das Weiße Album

Als die BEATLES 1968 ihr von Richard Hamilton gestaltetes Doppelalbum auf den Markt brachten, das künftig als *Weißes Album* bezeichnet wurde, waren sie auf dem Höhepunkt ihrer musikalischen Entwicklung. Stilistisch von experimentellen Klangcollagen bis zu Balladen reichend, verkündete das *Weißes Album* selbstbewußt, daß Popmusik hier zu einer ernstzunehmenden Kunstform geworden ist, die sich vom kommerziellen Format gelöst hat und als eigenständiges Werk betrachtet werden möchte. Dies findet sich unter anderem dadurch ausgedrückt, daß die BEATLES dem Album keinen Titel gaben. *Weißes Album* war lediglich ein Notbehelf, dessen sich die Fans bedienten. Das Fehlen eines Titels, das in der bildenden Kunst, gerade in der abstrakten Malerei, nicht ungewöhnlich ist, war bei den BEATLES im Jahre 1968 ein deutlicher Hinweis darauf, daß ihr Album keinen Titel mehr nötig hat, daß es also zum einen als eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden möchte, aber auch, daß die Bekanntheit, die die Beatles inzwischen erlangt hatten, groß genug ist, auf einen Titel verzichten zu können. Die unkommerzielle Geste war eine kommerzielle zugleich: Im Fall der BEATLES hatte das Fehlen eines Titels das Sprechen über die Platte und die Legendenbildung rund um diese Platte nur erhöht.

In der Popmusik ist es keine Seltenheit, daß Debuts keine Titel tragen, wohl aber, wenn das dritte, vierte oder achte Album ohne Titel auskommt. Das *Weißes Album* der BEATLES ist jedoch nur ein Beispiel aus jener Zeit, in der sich Popmusik vom Radioformat emanzipierte und damit auch größeren Wert auf die Titelwahl (Bandnamen wie auch Album- und Songtitel) legte beziehungsweise über das Fehlen eines solchen auf sich aufmerksam machte. In den fünfziger und frühen sechziger Jahren dienten Titel der Wiedererkennung eines Songs: Titel und Refrain waren fast immer identisch; wenn der Refrain einer Nummer *The Lion Sleeps Tonight* oder *Love Me Do* lautete, konnte man sich fast immer sicher sein, daß auch das Stück so heißen würde. Witze über Kunden, die in einen Plattenladen kommen und dem Händler ein Lied vorsingen, stam-

men allesamt aus dieser Zeit und entspringen dem Hintergrund dieser einfachen Logik. Eine ganz andere Bedeutung erhalten Titel jedoch, wenn sie sich auf Musik beziehen, in der gar keine Refrains mehr vorkommen. Als PINK FLOYD eines ihrer psychedelischen Stücke *Careful With That Axe, Eugene* nannten, ergab sich der Titel bereits nicht mehr aus dem Refrain, sondern wurde zu einer mehrfach deutbaren Zusatzinformation, zu etwas, das bedeutet und nicht mehr einfach nur der Erkennung dient.

Um Bandnamen und Titel ranken sich zahllose Anekdoten. Beispielsweise kamen THE RESIDENTS angeblich dadurch zu ihrem Namen, daß sie Demoaufnahmen ihrer Musik zu Beginn der siebziger Jahre an verschiedene Plattenfirmen schickten. Die Musiker, die bis heute anonym auftreten und ihre Gesichter verbergen, vermerkten keinen namentlichen Absender, weshalb eines der Demobänder mit der Aufschrift »to the residents« (also: an die Bewohner) zurückgeschickt wurde. Seither hat die Band ihren Namen, zudem einen, der genau zu ihrem Konzept der Anonymität paßt. Neben solchen Anekdoten ist vor allem festzuhalten, daß Titel von dem Moment an nicht mehr nur Beiwerk waren, als sich Pop zum einen in verschiedene Stile und Genres ausdifferenzierte, zum anderen eine eigenständige Kunstform wurde. Was sich da Mitte der sechziger Jahre abzeichnete, gilt bis heute für sämtliche Spielarten jenseits der kommerziellen Popmusik: Gerade die popinterne Bezugnahme auf Kommerzialität oder Nichtkommerzialität findet in Bandnamen und Titeln ihren Ausdruck, denn in einem kulturellen Segment, das dermaßen vom Markt geprägt ist, artikuliert sich Kreativität fast immer darin, mit diesen Marktmechanismen zu spielen, ihre Grenzen auszuloten oder bewußt von ihnen abzuweichen.

Mehr als eine kleine, anhand von Beispielen aufgebaute Phänomenologie der Titel- und Namensgebungen kann dieser Text daher leider nicht leisten. Es ist schon viel gewonnen, wenn über eine solche Stilgeschichte der Titelgebung deutlich wird, was Pop im durchaus kreativen Sinne von der sogenannten ernstesten Musik unterscheidet: Als Medium, das sich mit der Kommerzialität an sich auseinandersetzen muß, das stets neue subkulturelle Wege einer Abweichung vom Mainstream sucht, hat die Popmusik gerade dort, wo sie nicht offenkundig populär, also massenwirksam auftritt, ein gehöriges Maß an Originalität in Sachen Namens- und Titelgebung entwickelt.

Diesseits von Gut und Böse

In der E-Musik beziehen sich Titel häufig auf die bildende Kunst, sei es synästhetisch im Sinne einer Analogie oder auch nur Widmung (*Bilder einer Ausstellung, For Philip Guston*), noch häufiger auf die Literatur. Titel dieser Art sind in der Popmusik äußerst selten. Es ist deshalb kein Zufall, daß sich Popmusik genau zu jener Zeit, als sie glaubte, mit der E-Musik wetteifern zu müssen, auf literarische Vorlagen bezog: Über den Umweg einer E-Musik-Adaption entstanden Platten von Bands wie THE ALAN PARSONS PROJECT nach literarischen Vorlagen von Edgar Allan Poe oder es kam zu direkten Übernahmen, etwa *Pictures At An Exhibition*, so der Titel der 71er Platte von EMERSON, LAKE & PALMER. Im Pop ist es meist gerade kein Zeichen von Originalität, Verbindungen zu literarischen oder bildkünstlerischen Vorlagen herzustellen. Titel im Pop suchen in der Regel keinen Bezug zu anderen Künsten, sondern wollen sich gegenüber der Alltagswelt positionieren. Pop als eine Kunstform, die sich einmal als nicht autonom, als »direkt« und »authentisch« verstanden hat (alles Mythen, deren Infragestellung hier aus Platzgründen ausbleiben muß), bezieht die Titel, wo sie nicht der bloßen Animation oder Stilbeschreibung dienen (*Dance To The Music, Disco Boogie, Let's Dance*) aus einer Haltung zum Alltag heraus – Titel dienen der Positionierung, sind bereits Kommentar und neigen als solche häufig zu Übertreibung und Schematisierung. Plattentitel wie *Destroyer* (KISS), *Overkill* (MOTÖRHEAD), *Boiled Beef and Rotting Teeth* (MUDHONEY), *If You Want Blood* (AC/DC), *Die, Die My Darling* (MISFITS) lassen eine ganz andere Ästhetik und Haltung erkennen als *Sweat 'n' Soul* (SAM & DAVE), *Let Love Rule* (LENNY KRAVITZ) und *Livin' For You* (AL GREEN). Die Parameter gut und böse, aggressiv und zart, angreifend und harmonisch, negativ und bejahend sind in all ihrer Platitude bei der Titelwahl bis heute bestimmend, denn die großen Adoleszenz-Themen des Pop sind noch immer Liebe und Haß, der Wunsch nach Harmonie wie auch Freude an Verweigerung, Spaß an Destruktion. Die spezielle Dialektik des Pop, daß auf fast jedes Liebeslied ein Stück wie *This Is Not A Love Song* (PIL) kommt, entspringt der oben bereits angesprochenen Situation von Pop, im Spannungsfeld von Mainstream und Verweigerung stets zu Extremen zu neigen, wobei gerade Hard Rock und Heavy Metal verstanden haben, das Extrem der scheinbaren Verneinung (Bandnamen wie SLAYER und Plattentitel wie *Reign In Blood*) kommerziell nutzbar zu machen. Von Alice Cooper bis RAMMSTEIN hat sich ein

Mainstream entwickelt, bei dem die Attribute von Negativität und Gewalt dem Erfolg gerade förderlich sind.

Origineller sind dagegen all jene Formen der Mainstream-Verweigerung, die nicht wiederum eigene Klischees hervorbringen (Klischees, von denen es in den »harten« und gewissermaßen männlich geprägten Genres Heavy Metal, Punk, Hardcore und Hip Hop nur so wimmelt), also Formen, die Ironie erkennen lassen. So haben zum Beispiel die BUTTHOLE SURFERS den Songs ihrer LP *Hairway To Steven* (bereits der LP-Titel ist eine augenzwinkernde Anspielung auf *Stairway To Heaven* von LED ZEPPELIN) keine Titel gegeben, sondern ihnen Zeichnungen zugeordnet. Eine Zeichnung als Titel erschwert natürlich, über die Platte zu kommunizieren. Statt »Paint It Black ist die beste Nummer der Platte«, müßte man sagen: »Das Stück, zu dem es die Zeichnung mit dem Hasen gibt, gefällt mir wirklich gut.« Solche Abweichungen von der klassischen Titelgebung kann sich wiederum nur ein Künstler leisten, der selbst längst zu einem verkäuflichen Markennamen geworden ist (wie PRINCE, der seinen Namen gegen ein graphisches Symbol austauschte) oder eine Band, die dermaßen von Mainstream-Gesetzen unabhängig ist (wie die BUTTHOLE SURFERS), daß die Fans derartige Abweichungen geradezu erwarten.

Im Zuge der Neuen Deutschen Welle zu Beginn der achtziger Jahre formierten sich zahlreiche Bands, die sich und ihren Platten Titel gaben, die eine antikommerzielle Haltung zu erkennen gaben: Gruppen wie DIE TÖDLICHE DORIS, MYTHEN IN TÜTEN, EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN, DIE NACHDENKLICHEN WEHRPFLICHTIGEN und FLYING KLASSENFEIND bekundeten ihre nichtkommerzielle Haltung nicht über bloße Negativität, sondern über einen oft vielschichtigen Humor, der bewußt an künstlerische Traditionen wie Dada und Fluxus anknüpfte. Je näher Bands dem Kontext der bildenden Kunst standen und je weniger sie sich mit den Gesetzen des (Pop-)Marktes auseinandersetzen mußten, desto stärker wichen Bandnamen und Titel von den üblichen Positionierungen – hier die »harte«, männliche Destruktionsästhetik, dort die Aufforderung zu Spaß und Tanz – ab. In gewisser Weise wurden dabei die Mythen des Pop selbst ironisiert: Ein Plattentitel wie *Sieben tödliche Unfälle im Haushalt* (DIE TÖDLICHE DORIS) bricht mit jener Wucht, mit der Pop von Heavy Metal bis Soul stets große Gefühle wie Liebe und Haß in Szene setzte, setzt dem etwas scheinbar Banales entgegen.

No need for a title

Ein kurioses, aber vielsagendes Beispiel am Ende. Nachdem die Genres Heavy Metal, Punk und Hardcore nahezu alle Superlative der Aggressivität und Negation durchgespielt hatten, kippte die Anti-Ästhetik, selbst Ende der achtziger Jahre in Subgenres wie Grindcore und Speedmetal, ins Humoristische; die Szene begann selbstreflexiv ihren Hang zum Extrem ins Absurdistische zu wenden. Heraus kamen Gruppen wie CARCASS, die ihren Songs lateinische Titel von Hautkrankheiten gaben oder eine Gruppe wie ANALCUNT (bereits der Bandname zeigt den Umschlag von Drastik in Nonsense an), die so viele kurze, nur noch aus übersteuerten Brumm- und Schepperklängen bestehende Stücke auf einer Platte vereinte, daß es ihnen einfach zu mühselig war, den hundert (!) Stücken pro Plattenseite einen Titel zu geben. Als ANALCUNT 1993 erstmals eine Platte für das Earache-Label aufnahmen, gaben sie zwar all ihren Stücken Titel, allerdings solche, die sich allesamt einen Spaß mit dem Publikum machten, darunter: *I'm not allowed to like A.C. anymore since they signed by Earache oder Selling Out By Having Song Titles On This Album.*

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen: Je stärker Popmusik an das Songformat gebunden ist, desto eher fällt die Wahl der Titel berechenbar aus und wendet sich, je nach Genre, den großen, mit starken Emotionen verbundenen Themen zu, neigt zur Drastik und einfachen Aussagen oder Urteilen. Wo die Musik jedoch vom klassischen Songformat abweicht, emanzipieren sich meist auch die Titel von Sachzwängen wie Prägnanz, Wiedererkennbarkeit und Genrekompatibilität. Je mehr nicht einzelne Songs im Sinne von möglichen Singleauskopplungen im Mittelpunkt stehen, sondern die Veröffentlichung eines Künstlers als solche, können Platten mit Titeln spielen, sei es, daß sie darauf verzichten (in der experimentellen elektronischen Musik, gerne auch Laptop-Musik genannt, dienen oft nur Zeitangaben oder Kürzel wie *X004* als Titel), sei es, daß die Titel in kommerzieller Hinsicht inkommensurabel sind. Für den interessierten Außenstehenden gilt daher: Wer in den Warentempeln von WoM und Saturn den Überblick verliert, sollte nach Veröffentlichungen Ausschau halten, die nicht Titel wie *Heart & Soul*, sondern wie *Chance Meeting On A Dissecting Table With A Sewing Machine And An Umbrella* (NURSE WITH WOUND) tragen. Dies nicht zuletzt, um am Ende doch noch ein gelungenes Beispiel für literarische Adaption im Pop-Kontext genannt zu haben. ■