

POPULÄRE MUSIK IM MUSEUM. DAS MUSEUM ALS LERNORT ZWISCHEN VERMITTLUNG UND ANEIGNUNG

Peter Klose

Einleitung

Rock und Pop im Pott – unter diesem Titel ist vom 5. Mai 2016 bis zum 28. Februar 2017 im Ruhr Museum auf der ehemaligen Zeche Zollverein in Essen eine Ausstellung zu sehen, die – so der Untertitel – *60 Jahre populäre Musik im Ruhrgebiet* zeigt.

Die Essener Ausstellung reiht sich in eine Folge von Museumsprojekten zur populären Musik ein, die nach 2000 in Deutschland zu sehen waren. Wenn Rock und Pop Museumsreife zuerkannt wird, wirft dies Fragen auf mehreren Ebenen auf: Welche Rolle spielt das Museum als Institution spezifischer Prägung im Diskurs um den Platz populärer Musik zwischen profaner Alltags- und Hochkultur? Lassen sich Veränderungen in Stellenwert und Bedeutung von populärer Musik in der Gesellschaft an deren offensichtlich zunehmender Musealisierung erkennen? Welche Auswirkungen hat die Musealisierung auf die Popmusik selbst?

Die Überschrift dieses Artikels deutet auf meine von Haus aus musikpädagogische Perspektive hin¹ und birgt gleich mehrerlei klärungsbedürftige

1 Ich bekam im Vorfeld der Ausstellung die Möglichkeit zur Kooperation mit der Museumspädagogin des Ruhr Museums, Angelika Wuszow. Daraus entstand im Wintersemester 2015/16 das Projekt, mit Studierenden im Rahmen des Seminars »Didaktik der Populären Musik« am Institut für Musik und Musikwissenschaft der TU Dortmund Unterrichtsmaterial zu entwickeln, das der Begleitung sowie Vor- und Nachbereitung eines Museumsbesuchs dienen sollte. In diesem Rahmen haben wir uns näher mit der Frage nach Pop im Museum beschäftigt. Der vorliegende Artikel ist das überarbeitete Manuskript eines Vortrags, den ich

Begriffe. Der »Lernort« ist eine Übernahme aus dem Jargon der Schule: Verlässt eine Lehrerin oder ein Lehrer mit einer Klasse das Schulgebäude, spricht man vom »außerschulischen Lernort«. »Vermittlung« und »Aneignung« sind zwei Begriffe aus der Grauzone rund um »Lernen« und »Bildung«. Eine ausführliche Begriffsklärung würde hier den Rahmen sprengen; als Arbeitsdefinition ich lege folgende Formulierung von Rudolf-Dieter Krämer (2007: 42) zugrunde: »Unter Aneignung verstehe ich die Verinnerlichung von Kenntnissen, Fähigkeiten, Einstellungen; unter Vermittlung verstehe ich die Weitergabe von Wissen, Fähigkeiten, Fertigkeiten, Einstellungen und Haltungen durch erfahrene Personen.«

In diesem Artikel sollen Fragen zum Zusammenwirken der Institution Museum mit dem Ausstellungsgegenstand Popmusik erörtert werden. Ziel ist dabei nicht, die Ausstellung *Rock und Pop im Pott* in Gänze darzustellen bzw. zu analysieren. Stattdessen werden im Folgenden zuerst Rolle und Charakter der Institution Museum umrissen. Anschließend werden Aspekte des Feldes populärer Musik erörtert, die Relevanz für deren Musealisierung aufweisen: Prozesse von Kanonisierung, das von Simon Reynolds (2012) »Retromania« getaufte Phänomen, die Tendenzen zu »musical gentrification« und »cultural omnivorousness«, die Petter Dyndahl et al. (2014) ausmachen, sowie Sub- und Jugendkulturen im Spannungsfeld von Globalem und Lokalem. An konkreten Beispielen aus Ausstellungen zu populärer Musik, besonders jener im Ruhr Museum, wird dabei diskutiert, wie diese verschiedenen Faktoren zusammenwirken – nicht zuletzt aus der Perspektive von Bildung und Vermittlung.



Abbildung 1: Blick in die Ausstellung

im Masterkolloquium des Studiengangs »Kulturanalyse und Kulturvermittlung« an der TU Dortmund sowie auf der 26. Arbeitstagung der GfPM 2016 in Hamburg gehalten habe.

Popmusik in deutschen Museen seit den 2000er Jahren

Vorab sei aber die Geschichte deutscher Ausstellungen zu Popmusik in öffentlichen Museen rekapituliert.

Schon 1988 setzte das Goethe-Institut mit seiner Multimedia-Ausstellung *Gefühl + Härte* Popmusik aus der BRD ein, um im Ausland für die deutsche Sprache zu werben. Mit Nina Hagen als Botschafterin begeisterte die deutschsprachige Musik laut Ulrich Sacker (1989) Jugendliche von Buenos Aires bis Calgary besonders durch ihre Andersartigkeit. Auch aktuell gibt es ein entsprechendes Programm (vgl. Goethe-Institut 2017).

Erst 2002 war in der Kunsthalle Düsseldorf mit *Zurück zum Beton* über die Anfänge von Punk eine Ausstellung in einem deutschen Museum zu sehen. Hintergrund ist die wichtige Rolle Düsseldorfs und der dortigen Kunstakademie in deutschem Punk und Neuer Deutscher Welle (Kunsthalle Düsseldorf 2002).

In Gronau, Udo Lindbergs Geburtsstadt, eröffnete 2004 das rock'n'popmuseum. Von der Schirmherrschaft des »berühmtesten Sohns« der Stadt abgesehen ist es letztlich ein Museum mit »internationaler Ausrichtung im nationalen Fokus« (Mania 2012: 303) – in dieser Form das einzige seiner Art in Deutschland (rock'n'popmuseum 2013).

Von 2005 bis 2008 war in verschiedenen Stadtmuseen, aber auch im Berliner Club Salon Ost die Ausstellung *too much future* zu Punk in der DDR zu sehen. Anders als bei der Düsseldorfer Ausstellung ist hier die Dissidenz der ostdeutschen Punker gegenüber Gesellschaft und System der DDR der ausschlaggebende Aspekt. In den alten Bundesländern war die Ausstellung kurz im rock'n'popmuseum zu sehen (Boehlke/Gericke 2005).

Das Haus der Geschichte in Bonn zeigte 2006 die Ausstellung *Rock! Jugend und Musik in Deutschland*. Wie der Titel schon nahelegt, standen hier die gesellschaftliche Bedeutung populärer Musik als Jugendkultur und der Bezug zur Zeitgeschichte im Fokus (Stiftung Haus der Geschichte, BPB 2006).

Melodien für Millionen hieß dann im Jahr 2008 eine Ausstellung zum Schlager, die ebenfalls im Haus der Geschichte zu sehen war. Hier sind es besonders die Bedeutung des Schlagers als spezifisch deutsche populäre Musik und die Verbindungen des Schlagers zur Zeitgeschichte, die im Mittelpunkt stehen (Stiftung Haus der Geschichte 2008).

stadt.land.pop war 2008/09 eine Ausstellung auf dem Kulturgut Haus Nottbeck, einem Kulturzentrum im Münsterland, das das Museum für Westfälische Literatur beherbergt, aber auch als Ort für künstlerische und pädagogische Aktivitäten dient.

gogische Veranstaltungen fungiert. Mit Bernd Begemann, Bernadette La Hengst, Jochen Distelmeyer, Erdmöbel und den Sternen wurde hier das spezifische Phänomen einer provinziell geprägten Popkultur thematisiert (Baßler 2008).

Eine weitere Ausstellung zum Schlager reiste 2010-12 durch mehrere Stadtmuseen. *Schlager – Eine musikalische Zeitreise von A bis Z* beschreibt dabei das Konzept: Die Ausstellung war nach Begriffen von A bis Z geordnet (Grabowsky/Lücke 2010).

Die ursprünglich britische Ausstellung *Glam! The Performance of Style*, 2013 in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt zu sehen, stellte die sämtliche Kunstsparten umfassende Wirkung von Glam Rock Anfang der 1970er Jahre in den Mittelpunkt (Anon. 2013).

2015/16 war *Geniale Dilletanten* – eine Ausstellung zur Subkultur der frühen 1980er Jahre – zuerst im Münchener Haus der Kunst, dann im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe zu sehen (Emmerling/Weh 2015).

Am 30. September 2016 schließlich eröffnete im Focke Museum, dem Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, die Ausstellung *Oh yeah! Popmusik in Deutschland* (Anon. 2016).

Zusammen mit *Rock und Pop im Pott* gab es in den letzten 15 Jahren also elf Ausstellungen in Deutschland. Auch wenn die Zahl zu gering ist, um tragfähige Schlüsse aus quantitativen Aspekten zu ziehen, fällt auf, dass fast alle Ausstellungen Popmusik als historisches Phänomen mit gewissem Abstand betrachten. Nur *stadt.land.pop* thematisiert mit der Hamburger Schule ein vergleichsweise junges Phänomen, und das rock'n'popmuseum widmet sich mit Sonderausstellungen wie *Styles – HipHop in Deutschland* (2015) regelmäßig aktuellerer Popmusik.

Viermal stehen mit Glam Rock bzw. Punk der 1970er und frühen 1980er Jahren Stile im Mittelpunkt, die in besonderem Maße auch vielfältige materielle Ausdrucksformen zu bieten haben: von Körperverzierungen und Frisuren über Mode, Graphikdesign und Fanzines bis hin zu Kunstwerken im hergebrachten Sinn. Auffällig ist auch, wie häufig im Verhältnis Punk und Schlager thematisiert werden. Insgesamt überwiegt der Blick auf Popmusik als Gesamtphänomen, das allenfalls stilistisch oder lokal eingegrenzt wird. Der internationale Trend, einzelnen Musikerinnen und Musikern wie Björk, David Bowie oder den Rolling Stones eine Ausstellung zu widmen, spiegelt sich nicht wieder.²

2 Hier bilden die Sonderausstellungen des rock'n'popmuseum wiederum die Ausnahme. Neben Ausstellungen zu spezifischen Aspekten wie *ShePop* (2013) werden regelmäßig auch einzelne Musiker thematisiert.

Das ist bei einigen kleineren, teils kommerziellen, teils privaten Unternehmungen anders. Das Beatles Museum Halle bezeichnet sich als »weltweit die älteste und umfangreichste öffentliche Beatles-Einrichtung«; nach mehreren Jahren als Wanderausstellung ab 1975 ist es seit 2000 auch mit Hilfe kommunaler Unterstützung in Halle heimisch (Moers o.J.). Das Museum Beatlemania in Hamburg existierte von 2009-2012 und wurde dann wegen Besuchermangels und fehlender öffentlicher Unterstützung geschlossen (Anon. 2012). Dortmund ist Heimat des Roy Black-Archivs in einer ehemaligen Wohnung Gerhard Höllerichs, das nach Voranmeldung auch besichtigt werden kann (Tiemann/Tiemann 2017).

Aus den Jahren vor 2000 ist als vergleichbare öffentlich getragene Ausstellung zu populärer Musik im weiteren Sinne ansonsten nur *That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts* zu nennen. Die Ausstellung war 1988 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt zu sehen (Wolbert 1990). Als Vorbild für ein ganzes Museum der populären Musik kann die 1995 eröffnete *Rock and Roll Hall of Fame* mit angeschlossener Dauerausstellung im US-amerikanischen Cleveland gelten (Santelli 1997). Diese Ruhmeshalle der populären Musik weist vom Konzept her aber auch interessante Verwandtschaft zur *Walhalla* in Donaustauf bei Regensburg auf: eine ritualisierte Würdigung der Leistung einzelner Protagonisten des Kulturlebens und Aufnahme in den Kreis der »Bedeutenden«.

Zum Vergleich: Das Beethoven-Haus in Bonn existiert als Gedenkstätte seit 1889 (Anon. o.J. a), das Händel-Haus in Halle seit 1948 (Anon. o.J. b). Pop im Museum ist ein sehr junges Phänomen. Findet diese Musealisierung angesichts der ungleich längeren Geschichte sogenannter klassischer Musik aber vielleicht doch verhältnismäßig früh statt? Dazu lohnt der Blick auf Geschichte und Wesen der Institution Museum.

Das Museum: Definition, Metaphern, Deutungen

Was ist eigentlich ein Museum? Joachim Baur (2010) zitiert in seinem Band zur Museumsanalyse die Definition des deutschen Museumsbundes. Deutlich wird darin die Rolle eines Museums als Wissenschafts- und Bildungseinrichtung betont:

»(1.) Ein Museum ist eine von öffentlichen Einrichtungen oder von privater Seite getragene, aus erhaltenswerten kultur- und naturhistorischen Objekten bestehende Sammlung, die zumindest teilweise regelmäßig als Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich ist, gemeinnützigen Zwecken dient und keine kommerzielle Struktur oder Funktion hat.

(2.) Ein Museum muß [!] eine fachbezogene (etwa kulturhistorische, historische, naturkundliche, geographische) Konzeption haben.

(3.) Ein Museum muß [!] fachlich geleitet sein, seine Objektsammlung fachmännisch betreut werden und wissenschaftlich ausgewertet werden können.

(4.) Die Schausammlung des Museums muß [!] eine eindeutige Bildungsfunktion besitzen« (zit. n. Baur 2010: 35).

90-95% der aktuell existierenden Museen sind jünger als 50 Jahre (ebd.: 16, 27). Vor dem Hintergrund dieses Booms wirkt die recht junge Geschichte von Popmusikausstellungen nicht mehr so außergewöhnlich. Die historische Ausdifferenzierung der Museumstypen hat zur Konstituierung und Abgrenzung von Wissensbeständen und damit wesentlich zur Definition von wissenschaftlichen Disziplinen beigetragen, etwa auch zur gängigen Auffassung von Kunstgeschichte (ebd.: 30).

Ausstellungen zur populären Musik sind in der Nähe zu kulturgeschichtlichen Museen zu verorten, z.B. zu Mode und weiteren Aspekten der Alltagskultur. Das 2015 neu eröffnete Fußballmuseum in Dortmund weist in diesem Sinne auch eine Verwandtschaft zum Pop-Museum auf. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die Breite der Museumstypen, die die oben erwähnten Wechselausstellungen gezeigt haben: Kunstmuseen, Museen zur Geschichte, Stadtmuseen (also um den Aspekt des Lokalen herum strukturierte Museen) und kulturgeschichtliche Museen. Populäre Musik scheint in keinem dieser Bereiche allein beheimatet zu sein, sondern zeigt sich als ein vielschichtiges und vieldeutiges Phänomen – die im nächsten Kapitel besprochenen Aspekte tragen hierzu bei.

Der Bildungsauftrag, den der deutsche Museumbund so ausdrücklich formuliert, ist laut Baur vor allem auf das 1851 gegründete *South Kensington Museum* zurückzuführen, ein Kunstgewerbemuseum, in dem »Objekte nicht mehr als reine Kunstwerke, die ehrfürchtiges Staunen oder Ahnung von der Größe ihrer Sammler hervorrufen sollten, präsentiert [werden], sondern als Mittel zur Bildung der Massen« (ebd.: 27). Diese explizite Bildungsfunktion verbindet das Museum als Institution zwar einerseits mit der allgemeinbildenden Schule, trennt es aber andererseits von den Orten, an denen Musik traditionell ausgestellt, sprich aufgeführt wird. Opern- und Konzerthäuser haben anders als Museen keinen grundlegenden Wandel ihrer Funktion von Repräsentation zur Bildung hinter sich. Die Konzertpädagogik ist eine eher junge Disziplin, deren Ziel vor allem die Gewinnung neuer Zuhörer und Sicherung des zukünftigen Publikums ist (vgl. dazu Cvetko/Rora 2015). Ob die Institutionen der bürgerlichen Musikkultur sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Orte für die ganze Bevölkerung verstanden haben, darf

als zumindest fragwürdig gelten. Den überwiegend kommerziell ausgerichteten Spielorten populärer Musik liegt der Bildungsgedanke bis heute mehrheitlich fern.

Während der klassisch-bürgerliche Konzertbetrieb mit seinen Institutionen auch Kontexte seiner Musik bis in die Gegenwart bewahrt hat (und vielleicht auch deswegen eine größere Distanz zur Institution Museum wahrt), ist eine Musealisierung von populärer Musik in den meisten Fällen mit einer Loslösung aus ursprünglichen Kontexten verbunden. Fungiert das Museum dann also als Mausoleum, d. h. bricht es die Exponate bzw. Kulturgüter aus ihrem angestammten Kontext heraus und wird damit zum »Friedhof der Dinge« (Baur 2010: 36)? Peter Sloterdijk (2007: 367) deutet diese Friedhofsmetaphorik um: »Das tote Exponat übermittelt die Zentralbotschaft des modernen Museums: Es gibt unauflösbar Fremdes in der Welt.« Das, was Sloterdijk mit dem Begriff »intelligente[r] Grenzverkehr mit dem Fremden« (ebd.: 364) zur Aufgabe des Museums erklärt, ist aber nach Gottfried Korff (2002: 150) seit jeher Charakteristikum dieser Institution: Sie ermöglicht »Identitäts- und Alteritätserfahrung in Verflechtung«. Dazu ist nötig, dass das Exponat einerseits durch seine Musealisierung verfremdet, andererseits aber in der Ausstellung physisch präsent ist (ebd.: 146, 150). Die Frage nach dem Verfremdungspotential populärer Musik und Kultur wird im Zusammenhang mit Retro-Phänomenen noch zu stellen sein.

Indem es sich der populären Musik annimmt, tritt das Museum in diesem Feld als gesellschaftlicher Akteur auf den Plan. Jede Ausstellung ist ein aktiver Entwurf von Weltanschauung, und zwar auf Basis der Weltanschauung derer, die die Kontrolle über das Museum haben. Damit reproduziert das Museum nicht nur Machtverhältnisse, sondern produziert sie auch bzw. arbeitet an Ausbau und Sicherung von Macht mit (Baur 2010: 38f.). Eine Ausstellung als bloßes Abbild von Gesellschaft und Kultur zu sehen, muss spätestens seit der Repräsentationskrise als fragwürdig gelten (ebd.: 37). Baur weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, was die Kehrseite einer Ermöglichung von Bildung der Massen durch das Museum ist: nämlich der damit einhergehende Imperativ an den Einzelnen, sich bilden zu müssen (ebd.: 29f.).

Umgekehrt sind Besucher von Ausstellungen nicht nur hilflose Spielbälle oder Opfer einseitiger Vermittlung, sondern auch ihrerseits Akteure (ebd.: 39). So wie auch beim kulturindustriellen Produkt Pop der Umgang mit der Musik immer auch vom Eigensinn der Konsumenten zumindest mitbestimmt wird und nicht von der Industrie im Vorhinein determiniert werden kann (vgl. dazu etwa Frith 1981: 54f.), so kann auch das Museum als Feld gesellschaftlicher Auseinandersetzungen und Aushandlungen angesehen werden.

So können Besucher Ausstellungen z.B. nutzen, um sich ihrer Identität zu vergewissern. Piepers Begriff der Erinnerungskultur bezieht sich auf solche Identitätsdiskurse, da Prozesse der Identitätskonstruktion wesentlich auf Erinnerungen basieren (Pieper 2010: 198). Praktiken des Erinnerns materialisieren sich im Museum und machen es damit einerseits zum Indikator für Erinnerungskultur(en), beeinflussen diese aber andererseits auch wieder und treiben so Aushandlungsprozesse von Identität voran (ebd.: 201).

Kann das Museum vor diesem Hintergrund »Träger für Aktionen« (Baur 2010: 40) sein und damit potentieller »Ausgangspunkt für gesellschaftliche Veränderung« (ebd.)? Ist das insbesondere im Hinblick auf populäre Musik eine realistische Aussicht, wenn man bedenkt, dass musikbezogene Aktionen im Allgemeinen anderswo, in Konzerthallen und -sälen, Live-Clubs, Kneipen, Diskotheken etc. stattfinden? Das leitet über zur Frage, welche generellen Tendenzen im derzeitigen Umgang mit populärer Musik möglicherweise wirksam werden, wenn Pop musealisiert wird.

Popmusik zwischen Kanonisierung und Aneignung

Kanonisierung

Ralf von Appen, André Doehring und Helmut Rösing weisen darauf hin, dass diejenigen, die einen Kanon definieren können, Macht im Bereich Kultur ausüben (Appen et al. 2008: 27). Schon das verbindet die Frage nach dem Kanon in der Popmusik mit der Rolle von Museen als potentiellen Produzenten und Reproduzenten von Machtverhältnissen. Elijah Wald schreibt zu den Machtverhältnissen im Diskurs um populäre Musik:

»Reading through the histories of both jazz and rock, I am struck again and again by the fact that although women and girls were the primary consumers of popular styles, the critics were consistently male – and more specifically, that they tended to be the sort of men who collected and discussed music rather than dancing to it« (Wald 2009: 9).

Unterscheiden kann man nach von Appen/Doehring/Rösing (2008: 30f.) drei Kanonformen: den Song-Kanon als Kanon der Hörer, den Musiker-Kanon, der vor allem Gegenstand medialer Formen wie Biographien, Dokumentationen und Biopics ist, sowie den Alben-Kanon, über den Experten herrschen und der wirkmächtig genug ist, um Distinktionspotential in puncto Bildung zu besitzen.

schnitt direkt am Eingang der Ausstellung zu hören. An gleicher Stelle zeigt eine »Starparade« genannte Galerie etablierte Musikerinnen und Musiker aus dem Ruhrgebiet. Ein Großteil der Exponate steht aber im Zusammenhang mit eher weniger bekannten Musikern. Die lokale Anbindung ans Ruhrgebiet sowie die Darstellung von Praktiken der Aneignung (s.u.) stehen einer Vermittlung eines bloßen Kanons entgegen.

Neben den tatsächlichen Exponaten entfalten auch Auslassungen eine kanonisierende Wirkung. Dem Schlager z.B. waren zwar seit 2000 zwei eigene Ausstellungen gewidmet; im Ruhr Museum und auch im rock'n'popmuseum bleibt er jedoch weitgehend ausgeklammert. Hier zeigt sich die Rolle von Museen bei der Herausbildung von Wissenbeständen, die Baur als historisch eng mit der Institution verknüpft sieht (Baur 2010: 30). So wie Kunstmuseen unsere Vorstellung von Kunstgeschichte entscheidend mitgeprägt haben, definieren oder bekräftigen die Pop-Ausstellungen durch ihre Integration oder Nicht-Integration bestimmter Musiken unter dem jeweiligen Titel Narrative von Popmusikgeschichte.

Dazu kommt möglicherweise noch ein weiterer Aspekt, der sich einer größer angelegten statistischen Überprüfung anbieten würde: Die in den späten 1940er und in den 1950er Jahren Geborenen sind als erste in ihrer Jugend musikalisch maßgeblich von Rock'n'Roll und Beat sozialisiert worden (vgl. Zimmermann 1983 sowie Göschel 1995: 90f.). Grob geschätzt seit den 1990er Jahren ist diese Generation in einem Alter, in dem sie in nennenswerter Zahl leitende Funktionen in gesellschaftlichen Institutionen einnimmt.³ Dies könnte einerseits erklären helfen, warum Rock und Pop erst seit ca. 2000 im Museum angekommen ist. Andererseits lohnt es, genauer zu schauen, welche Musik als museumswürdig angesehen wird und welche nicht. Schlager – schon in den 1960er Jahren als Gegensatz zu Beat und Rock verpönt (vgl. z.B. Kaiser 1970: 9ff.) – findet seinen Weg in Ausstellungen offensichtlich im Wesentlichen über seine zeitgeschichtliche Relevanz, nicht über die Zuschreibung von musikalischem Wert. Auch HipHop ist gegenüber den Interpreten des Rock unterrepräsentiert⁴ – trotz der inzwischen auch schon mehrere Jahrzehnte umfassenden Geschichte dieser Musik. Ist der Grund, dass diese Stile außerhalb des Erfahrungsbereichs derer liegen, die die Ausstellungen kuratieren?

3 Prof. Dr. Heinrich Theodor Grütter z.B., Leiter des Ruhr Museums, ist 1957 geboren und damit einer der jüngeren Vertreter dieser Generation. Die Kuratoren der Ausstellung und Autoren des Katalogs gehören den Jahrgängen 1950, 1954, 1955, 1961 und 1967 an (Grütter 2016: 271).

4 Im rock'n'popmuseum Gronau war 2015/16 eine Ausstellung der Geschichte des HipHop gewidmet.

Albrecht Göschel (1995: 86f.) beschreibt die spezifische Situation der in den 1950er Jahren Geborenen und weist auf die besondere Bedeutung hin, die diese Generation individueller Erfahrung zuschreibt – im Gegensatz zu Schlagworten wie »überzeitliche Werte« oder »Gesellschaftskritik«, unter denen Göschel Haltungen und Einstellungen der vorangegangenen Generationen subsumiert. Die Sozio-Kultur als das direkte Umfeld, in dem Erfahrungen gemacht werden können, spielt daher eine besondere Rolle.⁵ Umgekehrt sind die eigene Biographie und die eigenen Erfahrungen auch wichtige Ausgangspunkte für Deutungen und Bewertungen von Kunst und Kultur. Eine Ausstellung wie *Rock und Pop im Pott*, die besonders Aneignungsprozesse in einem lokal begrenzten Raum thematisiert, bietet dafür Anknüpfungspunkte.⁶

Aber auch und gerade wenn Ausstellungen an individuelle Erfahrungen anknüpfen, wirken sich Machtverhältnisse aus, die es bestimmten gesellschaftlichen Akteuren erlauben, ihr Narrativ von Popmusikgeschichte mit größerer Wirksamkeit darzustellen, als es anderen Akteuren möglich ist.

Retromania

Angesichts der im neuen Jahrtausend zunehmenden Welle von Revivals älterer Musikstile, Jubiläumsausgaben bedeutsamer Alben und der überwältigenden Verfügbarkeit von Musik vergangener Jahrzehnte in digitalen Archiven wie *youtube* oder *spotify* diagnostiziert Simon Reynolds der Popkultur eine »addiction to its own past« und tauft das Phänomen »Retromania« (so der Untertitel bzw. Titel von Reynolds 2011). Welcher Zusammenhang besteht zwischen diesem Trend und der etwa zeitgleich zunehmenden Musealisierung populärer Musik?

Reynolds formuliert insgesamt vier Wesenszüge von Retro. Zwei davon lauten:

»(1) Retro is always about the relatively immediate past, about stuff that happened in living memory. [...]

5 Göschel erklärt die Hinwendung zum direkten Umfeld dadurch, dass diese Generation das Feld von Gesellschaft und Politik von den in den 1940er Jahren geborenen sogenannten »68ern« besetzt vorgefunden haben.

6 Die Erfahrung des Milieuwechsels, die den von Göschel beschriebenen Einstellungen und Haltungen zugrunde liegt (Göschel 1995: 76f.), ist typisch für sich im Ruhrgebiet der 1960er und 1970er Jahre neu eröffnende Bildungschancen. Der industrielle Ballungsraum ist bis dato von Arbeitern geprägt, anders als Städte und Regionen mit schon lange etabliertem Bildungsbürgertum. Das macht die Übertragung von Göschels Thesen in diesem Fall plausibel.

(4) [R]etro sensibility [...] tends neither to idealise nor sentimentalise the past, but seeks to be amused and charmed by it. [...] It uses the past as an archive of materials from which to extract subcultural capital (hipness, in other words) through recycling and recombination: the bricolage of cultural bric-a-brac« (Reynolds 2011: XXX).

Retro bezieht sich also auf die noch lebendige Erinnerung. Britta Drewitz vom rock'n'popmuseum Gronau sagte mir im Gespräch, dass die Besuchergruppe der über 40-Jährigen eine bedeutende Zielgruppe des Museums sei, die in der Ausstellung in ihren Erinnerungen schwelgen könne. Ich kann aber aus eigener Erfahrung eines Besuchs mit Studierenden bestätigen, dass der Effekt u.U. auch schon bei 20-Jährigen auftritt: »Den Discman hatte ich als Kind auch!«

Ausstellungen von populärer Musik ermöglichen zu erleben, wie die eigene Biographie musealisiert wird. Das macht sie mit Museen vergleichbar, die der Alltagskultur gewidmet sind (also z.B. mit dem Schwerpunkt auf Mode oder Design), und unterscheidet sie z.B. von archäologischen Museen oder Völkerkundemuseen. Das Potential für Eigen- oder Fremdbegegnung ist aber altersabhängig: Gerade für Schülerinnen und Schüler stellt eine Ausstellung zur Pop-Geschichte eben doch vor allem eine Begegnung mit etwas Fremdem dar. Kinder und Jugendliche hören zwar vorwiegend Pop, leben aber schon allein aufgrund ihres Alters stärker im Hier und Jetzt als in Erinnerungen an eigene, geschweige denn fremde Biographien. Für ältere Besucher stellt sich dagegen eine andere Frage: Verhindert die spielerische Retro-Vertrautheit mit der Popkultur der eigenen Jugend eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Fremden im Eigenen, die Sloterdijk als »intelligenten Grenzverkehr« (Sloterdijk 2007: 364) fordert? Werden Pop-Ausstellungen damit gar zur »Musterkollektion für Milieu- und Individualbricolagen« (Korff 2002: 151)?

Je nachdem, wessen Erinnerungen bedient werden und wer im wohligen Gefühl der Nostalgie schwelgen kann, hilft Pop im Museum, bestimmte Biographien und Identitäts(re-)konstruktionen als richtig oder maßgeblich durchzusetzen. Macht wird hier also nicht nur durch die Institution Museum und die Menschen dahinter, sondern auch stellvertretend für das Publikum ausgeübt; damit werden Machtstrukturen auf gesellschaftlicher Ebene bestätigt. In Bezug auf den Bildungsanspruch kann das zum Problem werden.

Für eine Pop-Ausstellung kann also als Prüfstein gelten, inwieweit sie nicht nur Amusement und Charme für bestimmte Gruppen bietet, sondern durch ihr Angebot zur Auseinandersetzung mit Eigenem und Fremdem dem Anspruch auf Bildung gerecht werden kann. Dazu muss sie Mittel zur Identitätskonstruktion bereithalten, die eben nicht auf individueller Erinnerung

basieren. Kulturelle Praktiken insbesondere der Aneignung fremder Musik sicht- und nachvollziehbar zu machen, wie es im Ruhr Museum an vielen Stellen gelingt (s. u.), stellt eine Möglichkeit dar.

Die beiden verbleibenden Wesenszüge von Retro sind Reynolds zufolge:

»(2) Retro involves an element of exact recall: the ready availability of archived documentation (photographic, video, music recordings, the Internet). [...]

(3) Retro also generally involves the artifacts of popular culture« (Reynolds 2011: XXX).

Musikausstellungen auch zu populärer Musik müssen sich immer zum grundsätzlichen Problem verhalten, dass Musik schwer ausstellbar ist, wenn es nicht im üblichen Rahmen eines Konzerts passiert.⁷ Die von Reynolds genannten Aspekte von Retro spielen der Ausstellbarkeit in die Hände. Die multimediale Verfasstheit populärer Musik sorgt für eine Fülle von Artefakten, die präsentiert werden können. Gedenkort klassischer Komponisten wie das Beethoven-Haus haben mehr Schwierigkeiten, neben Autographen, Instrumenten und Gemälden von Zeitgenossen sinnvoll Ausstellbares zu finden – über dieses Problem täuscht vordergründig möglicherweise der grundsätzlich museale Charakter von Gemälden hinweg.

Das »Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition«, dem Walter Benjamin (1977: 16) wesentliche Bedeutung für die Aura des Kunstwerks zuschreibt, lässt sich auf Artefakte, die mit Musik in Verbindung stehen, übertragen. Das Instrument des Axxis-Gitarristen Bernhard Weiß, das im Ruhr Museum zu sehen ist, bezieht seine Rechtfertigung als Ausstellungsstück aus den Zusammenhängen seines Gebrauchs und den Zuschreibungen bezüglich der Bedeutsamkeit der Band. Sind diese Umstände nicht überliefert, also tradiert im wörtlichen Sinne, verlieren solche Memorabilia das Auratische.⁸



Abbildung 3: Gitarre von Bernhard Weiß (Axxis)

7 Viele Ausstellungen – so auch die Ausstellung *Rock und Pop im Pott* – haben daher auch ein Begleitprogramm aus Konzerten.

8 Musikinstrumente besitzen allerdings neben ihrer rituellen Bedeutung für die Praxis des Musizierens auch den Charakter technisch-kunsthändlerischer (Meister-)Stücke, der sie noch auf eine weitere Art zu geeigneten Museums-exponaten macht.

Dies gilt umso stärker für Exponate, die Tom Holert treffend als »Prominentenabfall in Vitrinen« bezeichnet (Holert 2015: 134). Die Respektabilität der Institution Museum und das Vertrauen auf eine wissenschaftlich und archivarisches sorgfältige Arbeit der Kuratoren sind zusätzlich notwendige Garantien für die Aufrechterhaltung einer Aura in diesen Fällen. Die Praxis archäologischer Museen, Alltagsgegenstände bis hin zu Fragmenten und tatsächlichen Abfällen in Vitrinen zu präsentieren, besitzt mehr als nur zufällige Gemeinsamkeiten. Sie bildet die Grundlage für die Glaubhaftigkeit, es wirklich mit der Schnapsflasche dieses Rockstars und nicht zufällig mit irgendeiner Flasche zu tun zu haben (vgl. dazu auch Kobbert 2008: 122).

Musical Gentrification

Mit »musical gentrification« bezeichnen Petter Dyndahl et al. (2014) den Prozess der Inbesitznahme vormals als minderwertig angesehener Musiken durch Akteure mit höherem sozio-kulturellen Status (ebd.: 53). Damit einher geht eine Umdeutung musikalischer Bildung, die die Autoren mit »cultural omnivorousness« bezeichnen (ebd.: 48ff.). Musikalisch bzw. kulturell gebildet ist demnach, wer sich mit Leichtigkeit zwischen verschiedenen Formen von Kultur hin und her bewegt: Heute Bayreuth, morgen Berghain. Problematisch erscheint folgender Aspekt des Prozesses, der als Unterschied zwischen Aneignung und Inbesitznahme aufgefasst werden kann:

»As part of this process, what characterises the original musical traditions and cultures may be disturbed, and some of the social and cultural ties to the musical cultures in question can be weakened or even broken for some of the initial participants« (ebd.: 53).

Museen sind in dem Rahmen – genauso wie Schulen (vgl. ebd.: 54) – stets potentielle Betreiber einer gentrification. Hier greift die Metapher vom Museum als Mausoleum, das die Exponate aus ihrer angestammten Umgebung heraushebt und »tötet«. Die verhältnismäßig zahlreichen Punk-Ausstellungen erscheinen in diesem Zusammenhang besonders interessant. Tom Holert schreibt:

»Bei Ausstellungen zu Popgeschichte und Popkultur liegt der Anlass meistens in der Beobachtung einer konkreten, dokumentierten, archivarisches belegbaren Überlappung oder Durchdringung von Popmusikultur und bildender Kunst, dort, wo sich die Milieus mischen und die Themen und Techniken hin- und hergereicht werden« (Holert 2015: 135).

Inwieweit dies als genereller Befund gelten kann, ist fraglich. Holert selbst nennt aber die Ausstellungen *Zurück zum Beton* und *Geniale Dilletanten*,

auf die dies definitiv zutrifft (ebd.: 136). Beide Ausstellungen fußen auf der Nähe von bildender Kunst und Punk, New Wave und NDW, die trotz der vor-dergründig anti-elitären Haltung der Szene gegeben war. Als günstig für die jeweiligen Ausstellungskonzepte erweist es sich in diesen Fällen, dass auch tatsächliche Kunstwerke im landläufigen Sinn als Exponate zur Verfügung stehen.

In der Essener Ausstellung *Rock und Pop im Pott* ist Punk ebenfalls mit einem starken Anteil materieller Kultur vertreten. Kutten (mit Hilfe von Auf nähern gestalte Jeanswesten oder Lederjacken) und Fanzines bieten sich als Ausstellungsstücke an. Beide Formen repräsentieren in erster Linie Praktiken von Hörern, nicht von Musikern: die Identifikation des Fans mit der Band wird verdinglicht. Auch die eher absurden Exponate der Band Eisenpimmel – gestrickte Peniswärmer und kleine, verpackte Seifenstücke⁹ als Merchandise-Artikel – sind greifbarer materieller Ausdruck einer Haltung, die über die bloßen Klänge der Musik hinausgeht; sie sind eben nicht Memorabilia oder »Prominentenabfall in Vitrinen«.

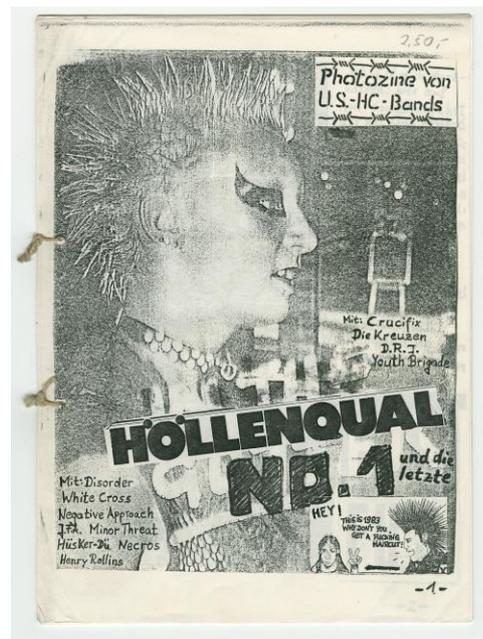


Abbildung 4 und 5: Lederkutte von Wolle Pannek, Gitarrist von Eisenpimmel; Fanzine.

Die Frage, ob diese Ausstellungen dennoch einer gentrification Vorschub leisten, lässt sich nur erörtern, wenn man auch die folgende Frage stellt: Was ist die angestammte Umgebung populärer Musik?

⁹ Aufschrift: »Damit Punk mehr ist wie Gegröhle tu Seife in die Achselhöhle...«

Pop im Spannungsfeld von Subkultur, Jugendkultur, global und lokal

Gängige Zuschreibungen wie Jugendkultur, Subkultur oder auch Gegenkultur verorten populäre Musik in Teilbereichen des Sozialen. Die Tragfähigkeit solcher Sichtweisen hängt aber entscheidend von der Definition der entsprechenden Begriffe ab.

Barbara Hornberger (2011) unterscheidet Subkultur als eine zeitlich und räumlich an einen bestimmten Personenkreis gebundene Erscheinung von einer Jugendkultur, deren Entstehung die mediale Vermittlung subkultureller Vorbilder vorausgeht. Gerade die deutsche Popmusik erweist sich in diesem Sinne durch die Aneignung medial vermittelter Vorbilder geprägt. Hornberger nennt als Beispiele Rock'n'Roll in der gezähmten Version von Conny Froboess und Peter Kraus sowie Punk und HipHop und deren vorwiegend mittelständische Aneignung (Hornberger 2014: 84ff.).

Eine weitere Dimension für die Verortung populärer Musik zeigt das Begriffspaar global/lokal an: Malte Friedrich und Gabriele Klein (2003) gehen auf die zahlreichen lokalen Ausprägungen ein, die die globale Popkultur HipHop hervorgebracht hat (Friedrich/Klein 2003: 84ff.). Ob Institutionalisierung und Musealisierung populärer Musik Tendenzen von gentrification aufweisen oder nicht, lässt sich nicht pauschal klären: Bei einer genuinen Subkultur mag es der Fall sein, bei einer medial vermittelten und nicht zuletzt dadurch globalisierten Jugendkultur nicht unbedingt. Eine lokale Variante populärer Musik wiederum kann empfindlich gegenüber Inbesitznahme durch andere als die ursprünglichen Akteure sein. Hier hilft nur der Blick auf den konkreten Fall.

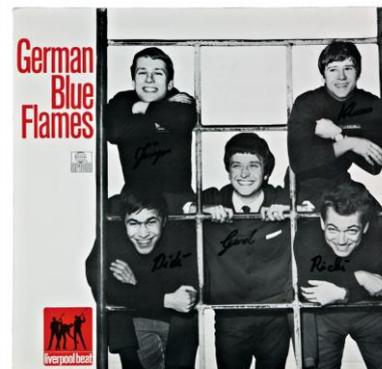
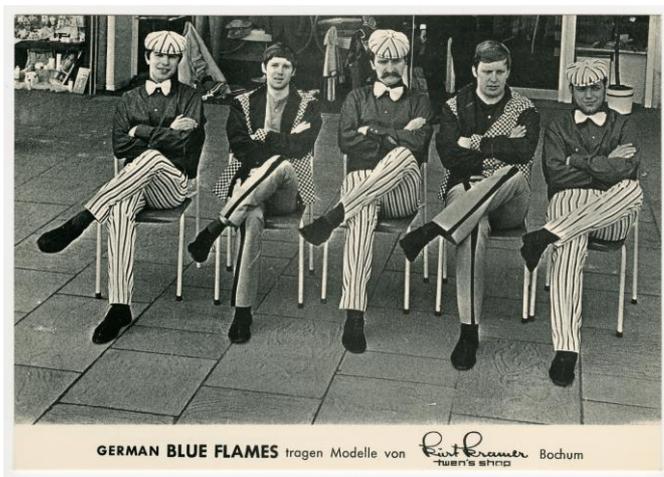


Abbildung 6 u. 7: German Blue Flames, Promofoto und Cover

Die Ausstellung im Ruhr Museum zeigt, dass das Ruhrgebiet in dieser Hinsicht mehrere interessante Beispiele aufzuweisen hat. Die Beat-Welle der 1960er Jahre, deren lokaler Mittelpunkt die Beatwettbewerbe in der Vestlandhalle in Recklinghausen waren, nimmt ihren Ausgangspunkt bei den britischen Vorbildern, allen voran den Beatles. Praktiken der musikalischen Aneignung durch Jugendliche, die Initiative des kommunalen Jugendpflegers Kurt Oster und die spezifische Infrastruktur des industriellen Ballungsraums Ruhrgebiet sind drei zentrale Faktoren, die zu einer eigenständigen und lebhaften Beat-Szene führten (Conrad 2016: 47ff.). Der Ruhrpott-Punk von den Kassierern bis hin zum ersten türkischstämmigen Deutschpunker Cem Yurdatap von den Ruhrpottkanaken sowie die Metal-Hochburg Ruhrgebiet sind weitere Beispiele für Aneignungsprozesse, die in der Essener Ausstellung *Rock und Pop im Pott* repräsentiert sind (vgl. Lorenz 2016a und 2016b). »Musik in der Einwanderungsgesellschaft« heißt ein weiteres Kapitel der Ausstellung. Auch hier spielt das Besondere der Industrieregion mit ihrer Anziehungskraft auf zuwandernde Arbeitskräfte eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung spezifischer Formen der Aneignung. Das Festival *Kemnade International* 1974 in Bochum und die langjährige Weltmusik-Tradition im Ruhrgebiet sind nur ein Teil der Vielfalt, von der im knappen Ausstellungsraum nur ein Ausschnitt Platz gefunden hat (vgl. Schurian 2016b).

Andererseits geht dort, wo das Ruhrgebiet als »Hitschmiede« präsentiert wird, der Aspekt von Aneignung weitgehend verloren. Der EDM-Star Deniz Koyu ist in der Ausstellung maßgeblich vertreten, bleibt aber als Teil der globalisierten Pop-Wirtschaft dem Ruhrpott lediglich durch seinen Wohnort verbunden. Dagegen können eher die Rock'n'Roll-Krawalle zwischen 1956 und 1958 als Form der Aneignung, wenn auch nichtmusikalischer Art, verstanden werden (vgl. Schurian 2016a). Auch die ausführlich dokumentierte Konzert- und Festivalkultur vom Bill Haley-Konzert in der Grugahalle über die *Essener Songtage* bis zu aktuellen Veranstaltungen wie *Juicy Beats* sowie die Galerie bekannterer wie unbekannter Ruhrgebietsproduktionen in Form von Vinylplatten und CDs sind Ausweis der Vielfalt musikalischer Aktivität und Aneignung im Ballungsraum.

Fazit

Die aktuellen Ausstellungen zu populärer Musik in Essen und in Bremen werden nicht die letzten Projekte dieser Art in Deutschland sein. Insofern verstehe ich den vorliegenden Artikel als Problemaufriss und als Beitrag zu einer Diskussion, die ich für notwendig erachte, weil hier eine kulturelle

Form erstmals in den Status ihrer Museumsreife eintritt. Der Diskurs über Geschichtsbilder, Werte und Ziele sollte im Verlauf des Prozesses von möglichst vielen verschiedenen Seiten geführt werden, damit nicht einzelne Gruppen ihre Sicht auf Popmusik durchsetzen können, ohne sich rechtfertigen zu müssen. Dies gilt umso mehr, als sich das Museum an der Schnittstelle verschiedener Bildungsfunktionen und -prozesse tatsächlich als Lernort erweist. Das macht eine Verständigung über Zielvorstellungen notwendig.

Welche Tendenzen wirken also möglicherweise zusammen, wenn Pop in den Kontext des Museums versetzt wird – besonders unter Berücksichtigung des grundsätzlich geltenden Bildungsauftrags der Institution Museum? Museen sind machtvolle Akteure, wenn es um die Kanonisierung von Kulturgütern geht. Je nachdem, bei wem Einfluss und Deutungshoheit liegen, kann eine Popmusikausstellung also hergebrachte Machtverhältnisse im Feld der Kultur reproduzieren und gängige Kanonisierungen verstärken. Das kann kaum im Interesse einer allgemeinbildenden Schule liegen, die zur Mündigkeit ihrer Schülerinnen und Schüler beitragen möchte – mit dem Bildungsauftrag des Museums ist es dann ebenso wenig zu vereinbaren. Erliegt eine Ausstellung zu sehr der Versuchung des Retro-Charmes, steht möglicherweise der Bricolage-Charakter des nostalgischen Rückblicks einer wissenschaftlichen Aufarbeitung nach Maßgabe der Definition des Deutschen Museumsbundes im Wege. Je nachdem, wessen nostalgische Gefühle bedient werden, werden ebenfalls Machtstrukturen reproduziert. Dem kann entgegengewirkt werden, wenn Möglichkeiten zur Eigen- wie Fremdbegegnung gleichermaßen geschaffen werden.

Trotz Museumsboom und Besucherrekorden bleibt das Museum eine Institution, die Prozessen kultureller Gentrification Vorschub leisten kann. Einer auf die Ermöglichung von kultureller Teilhabe ausgerichteten allgemeinbildenden Schule und einem sich als Bildungseinrichtung verstehenden Museum muss auch das fragwürdig erscheinen.

Popmusik gerade in Deutschland hat aber demgegenüber auch eine lange Geschichte der Aneignung medial vermittelter Formen durch Jugendliche und junge Erwachsene. Hier eröffnet sich eine Alternative für eine Ausstellung von populärer Musik: Wenn nicht der Kanon im Fokus steht, also weder als Song-, Musiker- noch als Albenkanon, sondern die Prozesse der Aneignung ausgestellt und damit nachvollziehbar gemacht werden, kann die aktive Rolle der Hörer bzw. Konsumenten deutlich gemacht werden. Dann vielleicht kann das Museum metaphorisch »Träger für Aktionen« sein; dann reproduziert es nicht nur Machtverhältnisse oder entreißt vormaligen

Akteuren eine Musik im Prozesse von musical gentrification, sondern kann Reflexion über genau solche Prozesse anregen.

Coda

Unser Versuch und Beitrag, Bildungsauftrag von Schule und Museum in Unterrichtsmaterialien miteinander zu vereinen, kann in Form einer pdf-Datei gerne von mir angefordert werden: peter.klose(at)tu-dortmund.de.

Bildnachweise

Abbildung 1: Copyright Ruhr Museum; Foto: Brigida González.
Exponate: Copyright Ruhr Museum; Fotos: Rainer Rothenberg.

Literatur

- Anon. (o.J. a). »Über uns.« In: *beethoven-haus-bonn.de*, <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/58856>, Zugriff: 15.1.2017.
- Anon. (o.J. b): »Über Sternstunden, Sammlungen und Spekulationen.« In: *haendelhaus.de*, <http://www.haendelhaus.de/de/geschichte-haus>, Zugriff: 15.1.2017.
- Anon. (2012). *Beatlemania Hamburg schließt am 30. Juni 2012!* www.beatlemania-hamburg.com, Zugriff: 15.2.2017.
- Anon. (2013). »Glam! The performance of style.« In: *schirn.de*, http://www.schirn.de/magazin/kontext/glam_the_performance_of_style, Zugriff: 15.1.2017.
- Anon. (2016). »Oh yeah! Popmusik in Deutschland.« In: *focke-museum.de*, http://www.focke-museum.de/de/sonderausstellungen/oh_yeah, Zugriff: 15.2.2017.
- Anon. (2017). »Pop aus Deutschland.« In: *goethe.de*, <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/pop.html>, Zugriff: 15.1.2017.
- Appen, Ralf von / Doehring, André / Rösing, Helmut (2008). »Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung in der populären Musik.« In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: transcript, S. 25-49.
- Baßler, Moritz (2008). *Stadt – Land – Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule*. Bielefeld: Aisthesis.
- Baur, Joachim (2008). »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands.« In: *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. v. dems. Bielefeld: transcript, S. 15-48.
- Benjamin, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Erstveröffentlichung: 1936).

- Boehlke, Michael / Gericke, Henryk (Hg.) (2005). *Too much future. Punk in der DDR*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Conrad, Vera (2016). »The Beat goes on. Beatbands im deutschen Industrieviertel.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 44-57.
- Cvetko, Alexander / Rora, Constanze (Hg.) (2015). *Konzertpädagogik (= Musikpädagogik im Diskurs 1)*. Aachen: Shaker.
- Dyndahl, Petter / Karlsen, Sidsel / Skårberg, Odd / Nielsen, Siw Graabræk (2014). »Cultural Omnivorousness and Musical Gentrification: an Outline of a Sociological Framework and Its Applications for Music Education Research.« In: *Action, Criticism & Theory for Music Education* 13, H. 1, S. 40-58.
- Emmerling, Leonhard / Weh, Mathilde (Hg.) (2015). *Geniale Dilletanten: Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Frith, Simon (1981). *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Göschel, Albrecht (1995). *Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen*. Essen: Klartext.
- Grabowsky, Ingo / Lücke, Martin (2010). *Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z*. Erlangen: Palm & Enke.
- Grütter, Heinrich Theodor (Hg.) (2016). *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Essen: Klartext.
- Holert, Tom (2015). »Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst.« In: *POP. Kultur und Kritik*, H. 6, S. 128-147.
- Hornberger, Barbara (2011). *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hornberger, Barbara (2014). »»We are from the Mittelstand, you know««. Essayistische Anmerkungen zur Verortung der deutschen Popmusik.« In: *Typisch Deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Lande*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 41). Bielefeld: transcript, S. 77-100.
- Kaiser, Rolf-Ulrich (1970). *Das Buch der neuen Pop-Musik*. Wien: Econ (2. Aufl.).
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kobbert, Max Jürgen (2008). »Psychologische Aspekte zum Lernort Museum.« In: *Wandel der Lernkulturen an Schulen und Museen. Paradigmenwechsel zwischen Schul- und Museumspädagogik*. Hg. v. Arnold Vogt, Aida Kruze und Dieter Schulz. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 109-134.
- Korff, Gottfried (2002). »Fremde (der, die, das) und das Museum.« In: *Museumsdinge deponieren – exponieren*. Hg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. Köln u.a.: Böhlau, S. 146-154 (Erstveröffentlichung 1997).
- Kraemer, Rudolf-Dieter (2007). *Musikpädagogik – eine Einführung in das Studium*. Augsburg: Wißner (2. Aufl.).
- Kunsthalle Düsseldorf (Hg.) (2002). *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Lorenz, Michael (2016a). »Mach dein Ding. Punk im Pott.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext. S. 98-113.

- Lorenz, Michael (2016b). »Harter Rock im Industrierevier. Heavy Metal.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 114-125.
- Mania, Thomas (2012). »Das rock'n'popmuseum in Gronau – umweht vom Hauch der Geschichte.« In: *A change is gonna come: Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung*. Hg. von Dietmar Schiller. Münster: Lit, S. 303-320.
- Moers, Rainer (o.J.): *Beatles Museum mit Shop & Café. Weltweit die älteste und umfangreichste öffentliche Beatles-Einrichtung*, <http://www.beatlesmuseum.net/cms>, Zugriff: 15.2.2017.
- Pieper, Katrin (2010). »Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur.« In: *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. v. Joachim Baur. Bielefeld: transcript, S. 187-212.
- Plauk, Dennis et al. (2016). »Mit den Pixies durch die 101 besten Indierock-Alben aller Zeiten.« In: *Visions*, H. 283 (Oktober). S. 42-61.
- Reynolds, Simon (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.
- rock'n'popmuseum (Hg.) (2013). *rock'n'popmuseum Gronau. Sounds, visions and exhibitions*, <http://www.rocknppopmuseum.de/de>, Zugriff 15.2.2017.
- Sacker, Ulrich (1989). »Gefühl + Härte. Werbung für Deutsch mit Rockmusik.« In: *GI Prisma: Aus der Arbeit des Goethe-Instituts* 3, H. 2, S. 108-113.
- Santelli, Robert (1997). »The Rock and Roll Hall of Fame and Museum.« In: *Popular Music and Society* 21, H. 1. S. 97-99.
- Schurian, Christoph (2016a). »Aus der Reihe tanzen. Rock'n'Roll im Ruhrgebiet.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 32-43.
- Schurian, Christoph (2016b). »Musik in der Einwanderungsgesellschaft. Hip Hop und Gastarbeitersound.« In: *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*. Hg. v. Heinrich Theodor Grütter. Essen: Klartext, S. 154-164.
- Sloterdijk, Peter (2007). »Museum – Schule des Befremdens.« In: (ders.). *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Weibel*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts (2. Aufl.), S. 354-370 (Erstveröffentlichung 1989).
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland / Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.) (2005). *Rock! Jugend und Musik in Deutschland*. Bonn: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2008): *Melodien für Millionen. Das Jahrhundert des Schlagers*. Bielefeld u. Leipzig: Kerber.
- Tiemann, Friedhelm / Tiemann, Irmgard (2017). *Roy Black Archiv*, <http://home.arcor.de/royblackarchiv/index.html>, Zugriff: 15.1.2017.
- Wald, Elijah (2009). *How the Beatles Destroyed Rock'n'Roll. An Alternative History of American Popular Music*. Oxford u. New York: Oxford University Press.
- Wolbert, Klaus (Hg.) (1990). *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Bochinsky.
- Zimmermann, Peter (1983). »Aufwachsen mit Rockmusik – Rockgeschichte und Sozialisation«. In: *Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg*. Hg. v. Ulf Preuss-Lausitz et al. Weinheim u. Basel: Beltz, S. 107-126.

Abstract

Along with a general flourishing of museums, popular music has become a frequent subject of exhibitions in the early 21st century in Germany. The institutional and historically formed character of museums in general affects these exhibitions, and so do present-day tendencies in popular music and culture, such as canonization, nostalgia, and cultural gentrification processes. This article explores the mutual effects of popular music and museums by connecting theoretical considerations with the examination of a current exhibition in Essen. As a conclusion, it supports the idea of presenting practices of musicians as well as practices of listeners in exhibitions, instead of reifying music or merely showing memorabilia of musicians generally accepted as canonical.