

Sound- und Bildwelten in der Pop-Musik

Diedrich Diederichsen

Deutsche Fassung von:
Diedrich Diederichsen, Sound and Image Worlds in Pop Music, in: Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.), *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 1: Compendium, Vol. 2: Essays, Verlag Walther König, Köln 2015, pp. 554-581.

Konstitutive Funktion des Bildes im kulturellen Format Pop-Musik

Wenn ich Pop-Musik definiere, um sie von früherer und gleichzeitiger populärer Musik zu unterscheiden, ist die visuelle Komponente ein entscheidendes Kriterium. Es ist freilich keine visuelle Komponente als Selbstzweck in Bezug auf Erweiterungen und Kopplungen von Medien, Formaten, Gattungen und Traditionen. Dies ist bei all den Bestrebungen, Bild und Ton, Klang und Visualität zusammenzubringen, der Fall, die man vor allem in den letzten 100 bis 150 Jahren registrieren konnte und normalerweise Entwicklungen der sogenannten High-Art zurechnet und die von ihrer Geschichtsschreibung verhandelt werden. Gesamtkunstwerk, absoluter Film, das Ideal der Synästhesie, Farblichtmusik und das Komponieren nach außermusikalischen und darunter visuellen Kriterien sind historische Erscheinungen, die sich auf Prinzipien wie Farbe-Ton-Analogien, strukturelle Analogien und Synthesen der oder neue Hierarchien unter den Künsten bezogen haben. Sie wollten auf der Ebene von Rhythmus, Tonhöhe, Tonlänge, Klangfarbe Beziehungen unterschiedlichster Art zu Bildern und anderen visuellen Reizen herstellen. Solche Verbindungen spielen in der Pop-Musik zunächst nur eine untergeordnete und allenfalls dekorative Rolle. Systemisch wird eine visuelle Komponente für die Pop-Musik erst einmal aus einem anderen Grunde. Erst in der psychedelischen Musik der 60er und dann vor allem in den abstrakten Genres nach Techno und Post-Rock gibt es auch in der Pop-Musik Bild-Ton-Verbindungen, die auf visueller Ebene die Abstraktheit absoluter Musik nachvollziehen wollen.

Pop-Musik ist wesentlich *recorded music*. Der Bezugspunkt für Fans und RezipientInnen, aber auch für die Musikindustrie sind Aufnahmen, nicht Kompositionen. Der Handel mit Musik lebte aber bis unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg vor allem vom Handel mit Scores, mit Partituren, gerade auch im populären Bereich, und von der Verwertung der mit Kompositionen verbundenen Rechte. Erst als die Schallplatte zum bevorzugten Handelsobjekt der Musikindustrie wurde, und auch erst als diese vor allem als Aufzeichnung einer bestimmten und nicht irgendeiner Aufnahme eines beliebigen Songs gehandelt wurde, begann Pop-Musik in meinem Verständnis des Begriffs, sich von anderer populärer Musik zu unterscheiden. Denn nun wird die Person des Interpreten in einem zugespitzten Sinne entscheidend. Sie ist nicht einfach ein fähiger Performer eines gegebenen Materials, sondern nun zugleich auch dessen Darsteller. Die nun in den Mittelpunkt getretene Klंगाufzeichnung überträgt vor allem die Spuren eines konkreten Menschen (oder einer Maschine) und nicht die Interpretation eines Werkes. Das Wunder der Phonographie wie der Photographie ist die authentische, indexikale Spur Lebender und die verdrängt das alte Wunder der Kunstfertigkeit. Für die mit dieser Übertragung von Einzigartigkeit verbundenen Attraktionen eignen sich ganz andere KünstlerInnen oder PerformerInnen als bei der alten, möglichst kunstfertigen Aufführung einer Partitur.

Mit dieser neuen Attraktionslogik von Tonaufzeichnungen entstanden unterschiedliche kulturelle Umgangsformen. Zum einen passte die Entstehung eines Sound-Fetischs der Einzigartigkeit in die Idee einer absoluten Musik, die ja die visuellen und inhaltlichen Teile historischen Musikgebrauchs gerne aus der

Bestimmung des Musikalischen tilgen wollte.¹ Zum anderen waren es aber gerade nicht musikalische Valeurs, die in dieser Attraktionslogik wichtig waren: Klänge und Geräusche verwiesen auf konkrete Körper als Ursachen, oft auf sexualisierte Körper, nicht auf Partituren. So war denn weniger die Autonomisierung des Musikalischen an der Musik – obwohl dies eine beobachtbare Folge der zunehmenden Bedeutung des Phonographischen ist, nicht zuletzt deutlich an der Entwicklung einer interpretenfreien Neuen Musik in den 1950er Jahren – die entscheidende Folge der neuen Zentralität der Aufzeichnung, sondern das Gefühl eines Mangels: Zum Klang gehörte eine Person, die nicht mitgeliefert wurde. Von ihr mussten wenigstens Bilder her, noch besser Live-Auftritte. Die visuelle Dimension von Pop-Musik beantwortet also zunächst die Frage nach dem Performer, der in der frühen Geschichte der Pop-Musik ihre eigentliche Attraktion darstellt. Von dieser Attraktion soll es Bilder geben. Doch ist der Verdacht nie ganz auszusräumen, dass wir statt des Verursachers und des Performers einen Darsteller präsentiert bekommen. Man kann auch sagen: Die wesentliche Spannung der Pop-Musik besteht darin, dass diese Frage nie zu beantworten ist.

Bewegte Bilder: Soundies, Telescriptions, TV-Shows und Backstage-Realismus

Die sogenannten *Soundies* waren eine Erfindung der Zeit vor der eigentlichen Pop-Musik-Phase, doch das Interesse an einzelnen Interpreten war bereits in den 1930er Jahren vor allem in der afroamerikanischen Musik ausgeprägt. 1940 brachten zwei amerikanische Firmen eine Art visuelle Jukebox auf den Markt, das *Panoram*, das nach Münzeinwurf kurze, meist Song-lange Performances auf einer Art Leinwand präsentierte. Hier konnte man zum ersten Mal sehen, wie Musiker – etwa der später so erfolgreiche Fernseh-Star Nat King Cole – während ihrer Performance von *I am a Shy Guy* (1946) sich weder an ein live anwesendes Publikum noch an andere Musiker oder im Studio anwesende Techniker wandten, sondern während der ganzen Performance in die Kamera schauten. Dies wird – bei Soundies etwa mit Louis Armstrong (z. B. *Sleepy Time Down South*, 1942), Cab Calloway (*Minnie The Moocher*, 1942) und anderen – meist noch relativ sachlich und einer Bühnenperformance ähnlich inszeniert. Allenfalls lenkt bei Armstrong Tänzer Nicodemus oder ein von der Decke hängender Schuh (in *Shine*, 1942) die Blicke ab. Andere Soundies waren kurze Mini-Musicals, etwa bei Komiker-Performern wie dem afroamerikanischen Trio *Day, Dawn and Dusk* oder weißen, gelegentlich in Blackface auftretenden Gruppen wie *The Radio Aces*, deren angedeutet narrative Soundies als Vorläufer von Musikvideos der späteren Generation gelten können. Übereinstimmend berichten Zeitzeugen des kurzlebigen Genres – die letzte Staffel erschien 1947 – aber, dass es gerade nicht kleine Spielhandlungen und inszenierte Tanznummern waren, die an Soundies faszinierten, sondern der unverstellt nahe Blick auf die Performer. Manche führten noch virtuose Kabinettstückchen vor, wie ein gewisser Walter Liberace, der später ohne seinen Vornamen berühmt wurde, andere, von Cole bis Calloway, performten schon eine Persona. Von hier aus führt tatsächlich eine Spur zur Pop-Musik. Kein Wunder, dass mit Louis Armstrong, Dorothy Dandridge und Nat King Cole auch genau die Leute auf Soundies reüssierten, deren Pop-Talent sich noch herausstellen sollte, obwohl ihre Karriere noch weitgehend vor Pop stattfand. Das Nachfolgeformat, die sogenannten *Telescriptions* wurden ab 1947 fürs Fernsehen produziert, solange bis dort eigene Musiksendungen entstanden.²

Das amerikanische Fernsehen zeigte Pop-Musik bzw. deren Vorläufer in eigenen Sendungen schon seit den frühen 50er Jahren, vor allem auf regionalen Stationen.

1 Vgl. John Corbett, »Free, Single, And Disengaged. Die Lust des Hörens und das Objekt der Popmusik«, in: *Die Beute*, 3. Jg., 1/1996, S.74–87, insbesondere 78f.

2 Vgl. Scott MacGillivray, Ted Okuda, *The Soundies Book. A Revised and Expanded Guide to the »Music Videos« of the 1940s*, New York-Lincoln-Shanghai 2007, S.376–399.

Seit 1957 lief die seit 1952 regional ausgestrahlte Show *American Bandstand* landesweit auf dem ABC-Network. Damit fällt die erste große Erfolgswelle von Rock 'n' Roll mit der Konsolidierung und Standardisierung zunächst der amerikanischen und bald auch der europäischen Präsentation dieser neuen Musik zusammen. Fast immer gab es ein sichtbares Live-Publikum im TV-Studio, das quasi vorführte und dem größeren Fernsehpublikum einzuüben half, wie man mit dieser Musik umgehen konnte. Modetänze wurden auf diese Weise lanciert. Meistens war dieses Publikum auf gleicher Höhe oder zumindest sehr nahe an den Musikern. Zuweilen umgab es die auftretende Band von zwei Seiten. Manche KünstlerInnen traten mitten im Publikum auf kleinen Podien auf, die Solo-Tanz-Bühnen späterer Diskotheken-Architektur vorwegnahmen. Fast alle berühmten Fernsehmusikshows arbeiteten mit einer größeren Anzahl von Kameras, als es beim Filmen von musikalischen Bühnenauftritten bis dahin üblich war. Die performenden MusikerInnen waren so nicht nur im Zusammenhang der Bühne zu sehen, sondern auch einzeln, in kleinen Gruppen. Unterschiedliche Blickachsen wurden durchprobiert und die Interaktion auf der Bühne dramatischer inszeniert. All das diente vor allem der Verstärkung der Präsenz der MusikerInnen, und zwar in einem neuen Sinne. Es ging entscheidend nicht darum zu zeigen, dass man ein Instrument beherrschte oder eine schöne Stimme hatte, sondern darum, einen Act, eine Haltung, einen Charakter vorzuführen. Zum Teil wurde das noch von den üblichen Rollenfächern (Latin Lover, tendenziell asexueller Crooner, Vamp, patentes Mädels etc.) der populären Musik der Vorkriegszeit mitbestimmt – aber die wesentliche Erneuerung der Pop-Musik bestand darin, die Rollenfächer in individuelle Rollen (samt mehr oder weniger elaborierten dazugehörigen Erzählungen und Legenden) aufzulösen. Das frühe Musikfernsehen bot dafür die neuen Inszenierungen.

Europäische Shows wie *Thank Your Lucky Stars* (1961) und *Ready, Steady, Go* (1963) kamen in Großbritannien dazu, der deutsche *Beat Club* begann 1965. Dieses an amerikanischen Vorbildern orientierte Format samt Live-Publikum verschwand erst, als die Party-mäßig inszenierte Egalität zwischen PerformerInnen und Vorbild-RezipientInnen der sowohl politisch antagonistischer wie künstlerisch ehrgeiziger gewordenen Pop-Musik der frühen 70er nicht mehr entsprach und zwei neue visuelle Genres an seine Stelle traten: die Stage- und Backstage-Doku und das psychedelische Bühnendesign mit Light Show und zusätzlichen Kamera-Effekten. Dabei gab es die Doku-Ästhetik sowohl als Kinofilm (von *Dont Look Back*, US 1967, R: D. A. Pennebaker, bis zu *Mad Dogs & Englishmen*, US 1971, R: Pierre Adidge) wie als Element von Fernsehshows (*Rockpalast*, 1974–1986, basierend auf öffentlich zugänglichen Live-Konzerten, seit 1990 wiederbelebt). Das Gleiche aber galt auch für die psychedelische Ästhetik, die man in Kinofilmen wie *Pink Floyd: Live At Pompeii* (FR/IT 1972, R: Adrian Maben) ebenso wie im späteren *Beat Club* (ab 1968) und anderen ambitionierten Fernsehsendungen wie *Baff* (von Hans-Gerd Wiegand mit politischen und psychedelischen Provokationen, seit 1968 vom WDR produziert) und *p* (seit 1969 von Werner Schretzmeier für den SDR), um nur Beispiele aus dem deutschen Fernsehen zu nennen, sehen konnte. Dort erwog man gegen Ende der 60er Jahre sogar, ein viertes Programm, einen eigenen kritischen, aggressiven, psychedelischen Jugendkanal zu gründen.³

Zu der Konstituierung eines neuen Performer- und Star-Typus durch Bilder gehörten natürlich auch die Spielfilme, in denen die neuen Rock- und Pop-Stars vorgestellt wurden. Auch hier gilt, dass in den meisten Fällen die DarstellerInnen eher sich selbst oder eine ihnen ähnliche Figur spielten und nicht, wie das noch für musikalische Stars in der Vorkriegs-Ära die Regel war, nur eine mit Musik verbundene Rolle. Letzteres war etwa bei Bing Crosby, Rudy Vallee, Donald Novis und anderen weniger bekannten Stars der Vorkriegsepoche oder auch in

3 Vgl. Detlef Siegfried, *Time Is On My Side – Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006, S.532ff.

den meisten Musicals der Nachkriegszeit noch die Regel, selbst bei Fred Astaire und Ginger Rogers. Jazz-Musiker kommen, da überwiegend Afroamerikaner, im segregierten Hollywood vor dem Krieg so gut wie gar nicht als Sympathieträger, sondern allenfalls als Lokalkolorit vor, das ändert sich geringfügig in der Nachkriegszeit, etwa in Howard Hawks' großartigen *A Song Is Born* (1948) mit u. a. Lionel Hampton, Tommy Dorsey, Louis Armstrong und Benny Goodman als Jazz-Gelehrte.

Die Geschichten von jungen Pop-Sängern, die man Elvis auf den Leib schrieb, von *Jailhouse Rock* (US 1957) bis *Fun in Acapulco* (US 1963), waren schon seiner üblichen, nicht narrativ gerahmten Bühnen-Persona sehr ähnlich. Allenfalls gab es einen semiotischen Tausch zwischen den beiden Gestalten. In Komödien von *The Girl Can't Help It* (US 1956) von Frank Tashlin bis zu *The Patsy* (US 1964, dt: *Die Heulboje*) von und mit Jerry Lewis und anderen Arbeiten derselben Autoren konnte man Pop-Musiker als sie selbst, in *Cameo-Appearances*, erleben. Aber auch die Rollen für die hauptdarstellenden Stars kamen in diesen Filmen denen sehr nahe, die dieselben Typen im Musikgeschäft verkörperten. Und es war nicht erst 1956 in dem berühmten *Rock Around The Clock* (US, R: Fred F. Sears) mit Bill Haley, dass ein Rock- und Popsänger einen Auftritt im Kino hatte. Schon zwei Jahre früher in *Round Up of Rhythm* (US 1954) von Will Cowan trat Haley mit drei Clip-mäßig inszenierten Nummern auf. Den *Beatles* waren dann in den Richard-Lester-Filmen der 60er Jahre bereits Rollen auf den bereits weltberühmten Pop-Star-Leib geschrieben und sie konnten in *A Hard Day's Night* (UK 1964) und *Help!* (UK 1965) sich selbst darstellen.

Die für sie entworfene, mit der persönlichen Existenz untermauerte Identität als anarchoide Spaßvögel mit vier unterschiedlichen, aber aufeinander bezogenen Charakteren wurde zum Modell für unzählige Entwürfe von Beat-Bands. Schon 1965, als in den USA, den Niederlanden und Argentinien wöchentlich eine halbstündige Zeichentrickserie (*The Beatles*, US 1965–1967) auf der Basis von je zwei Songs kindliche Abenteuer erzählte, war die Beat-Band schon zum Kinderformat zurechtstereotypisiert. In den Vierer- und Fünfer-Konstellationen der Beat-Bands steckte nämlich der Stoff für immanente Narrationen, die vom klassischen Konzept der zwei Leben des Stars abwichen. Diesem alten Hollywood-Prinzip zufolge wurden pro Star zwei fiktive Identitäten entwickelt: das Spektrum möglicher Rollen einerseits und eine dazu in einem bestimmten Verhältnis stehende öffentliche *private* Identität für Fan-Magazine und Klatschspalten andererseits. Die Band lieferte stattdessen Material für von außen zu beobachtende interne Entwicklungen und Konflikte, die sich in Episoden ihrer Live-Performance ebenso darstellen ließen wie in deren musikalischen Äquivalenten: Dass zwei *Beatles* in ein Mikrofon Harmony Vocals sangen und ein anderer Beatle in ein anderes Mikro den Solo-Part, war ein dramatischer und sichtbarer Teil jeder Live-Performance, er war aber auch auf Photos erkennbar und auch auf Schallplattenaufnahmen einfach nur hörbar.

Wenn man aber eine Band rezipiert und nicht nur einen einzelnen Autor, ist die Frage, wer mit wem gerade in welchem Verhältnis steht, viel relevanter als etwa das Verhältnis von Privatleben zu öffentlichem Leben zu Star-Fiktion. Die Struktur *Band* und das auch bei Solo-Künstlern dominante Gefühl, dass in der Pop-Musik *eine* Attitüde die verschiedenen Ontologien des Stars durchzieht, war interessanter und stärker als die alte Dichotomie zwischen Rolle und (inszenierter) Person, zu der der Gossip zuweilen noch die *ungeschminkte, echte* Person hinzustellen.

Das neue Verhältnis von Rolle zu Darsteller und zu Persona haben nicht nur die *Beatles*-Filme thematisch gemacht, sondern vor allem Bob Dylan, der mit offensichtlich fingierten Lebensläufen an die Öffentlichkeit trat und in dem bereits erwähnten Dokumentarfilm *Dont Look Back* von D. A. Pennebaker dafür sorgte, dass die Backstage-Szene nicht als der Ort der authentizistischen Enthüllung der

Wahrheit über den fraglichen Star gelten konnte, sondern als dessen eigentliche Inszenierung hervortrat. Etwa zur gleichen Zeit und im Zuge der Erfolge solcher visuellen Strategien, die in diesen Anfangsjahren der Pop-Musik eben noch in erster Linie über deren neue performative Ausrichtung erklärbar sind, begannen Schallplattenfirmen, kleine Promo-Filmchen zu drehen, deren Funktion es in erster Linie war, in den während der 60er Jahre weltweit entstehenden Beat- und Pop-Musik-Sendungen die immer weniger leicht verfügbaren Auftritte der globalen Stars zu vertreten. Die meisten Sendungen waren auf Live-Auftritten oder zumindest Präsenz aufgebaut und bezogen sich andererseits auf aktuelle Charts-Notierungen. In den 60er Jahren konvergierten die Charts im Westen immer mehr. Dies war ein neues Phänomen. Auch weltbekannte Stars hatten ihre Charts-Erfolge früher zeitversetzt. Aber es waren es nur wenige Performer über lokale oder nationale Einflussgebiete hinaus erfolgreich. Die Promo-Filmchen reagierten auf diese neue Situation einer globalen Nachfrage nach visueller Präsenz. Kinofilme und Fernsehserien lieferten dafür oft den Rahmen. Mitunter waren diese Filmchen, gerade im Falle der *Beatles*, aus Kino-Filmen wie *Help!* herausgebrochene Szenen.

Bald wurden solche Clips aber auch gedreht, um mit einem eigenständigen visuellen Konzept junge Bands zu *breaken*, ihnen den Durchbruch zu verschaffen. Das kulminierte schließlich in der Casting-Band *The Monkees*, die erst für eine Fernsehserie zur gleichnamigen, zunächst fiktiven Band nach rein schauspielerischen und Casting-Kriterien zusammengestellt wurde – und die erst im Nachhinein eine (musikalische) Realität in Form von Schallplattenaufnahmen nachlieferte. Ironie der Geschichte: Die *Monkees* hatten in Mike Nesmith dann doch einen begabten Musiker, der nicht nur einige Songs für sie schrieb und hinterher eine viel beachtete Solo-Karriere als Singer/Songwriter machte. Nesmith war es auch, der 1979 die TV-Produktion *PopClips* entwickelte und dem Jugend-orientierten Kabelsender Nickelodeon verkaufte. Kurze Zeit darauf verwässerte die Nickelodeon-Muttergesellschaft Warner das Konzept; das Ergebnis dieser Entwicklung und des Einflusses schnell wechselnder Eigentümer war schließlich das erste 24-stündige Musikfernsehprogramm, das wir als MTV kennen.

Die kleinen Clips aber, die Bands als meist lustige, sich balgende und miteinander scherzende Jungs im Stile der *Beatles* zeigten, verschwanden spätestens um 1970 mit dem neuen Authentizitätsanspruch des kulturrevolutionär geläuterten Publikums, das nun alles, was an den Warencharakter von Pop-Musik erinnerte, nicht mehr sehen wollte. Bands präsentierten sich lieber seltener und dafür live im Fernsehstudio und verursachten auch regelmäßig kleine Skandale. *Jefferson Airplanes* Sängerin Grace Slick erschien mit schwarz bemaltem Gesicht in der *The Smothers Brothers Comedy Hour*, Jim Morrison hatte entgegen einer Verabredung mit Ed Sullivan sogenannte kontroverse Songzeilen nicht geändert, *T. Rex* (und später viele andere) hatten sich über das Playbacksingen lustig gemacht und ostentativ asynchron die Lippen bewegt. Fernsehen war kein glaubwürdiges Medium mehr für die neue Generation.

Der neue Authentizismus der Hippie-Generation und ihrer Warenkritik war dafür aber nur ein Grund – und er brachte uns die Serie von Konzert- und Backstagefilmen (über *The Doors*, Leonard Cohen, Joe Cocker/ Leon Russell, *T. Rex*, *Rainbow Bridge* (UK 1972, R. Chuck Wein) über und mit Jimi Hendrix, *Festival Express* (US 2003, R: Bob Smeaton, Frank Cvitanovich) mit Janis Joplin und *Grateful Dead*; schließlich lassen sich auch die anspruchsvollen Vertreter des Genres von *One Plus One* (US 1968) mit den *Rolling Stones* von Jean-Luc Godard bis zu Bob Dylans eigenem *Renaldo & Clara* [US 1978] dazu rechnen). Die beliebten Festivaldokumentationen wie *Monterey Pop* (US 1969, ebenfalls von Pennebaker), *Gimme Shelter* (US 1970, von den Maysles-Brüdern) und *Woodstock* (US 1970, R: Michael Wadleigh), die in den frühen 70ern weltweit die Programme der Arthouse-Kinos dominierten und erst so richtig eine globale Generation auf

den gegenkulturellen Stand der späten 60er brachten, vervollständigten das Genre, das für einen Paradigmenwechsel in der Selbstverständigung der Pop-Musik-Welt stand: Es ging nun nicht mehr um die prekäre Balance zwischen Rolle und Realität im einem Genre, das mit der Möglichkeit von deren Identität kokettierte. Es sollte nun um das gehen, was unbestreitbar authentisch sei an Pop-Musik: um das Musikalische als Handwerk, als Live-Praxis, als beobachtbare Tätigkeit und das echte dazugehörige Musikerleben mit Drogen und Groupies.⁴ Doch gerade dieses einfältige Beharren auf Echtheit in seiner naiven Verkennung der Warenform als simpler Lüge, der man nur eine entschlossen ausgesprochene – möglichst durch Schweiß und Dreck zertifizierte – Wahrheit entgegensetzen müsse, trug dazu bei, eine besonders mythologische Phase der Pop-Musik einzuläuten. Dass dieser Stadion-Rock mit seinen phallisch-maskulinistischen Gitarrenhelden und der Machtarchitektur von Reichsparteitagen seine Ursprünge nur wenige Jahre zuvor in einer kritischen Intention hatte, kann als Ironie dieser Entwicklung abgehakt werden.

Für unsere Fragestellung ist entscheidender, ob und wie auf diese Weise eine visuelle Tradition der Pop-Musik verloren ging. Die Bilder von Bands, ihre Bühnen und ihre Kostüme sollten ja nun nicht mehr gestaltet und ausgedacht wirken. Doch gerade die langhaarigen, maskulinistischen Hard-Rock-Bands, aber auch die Southern-Rock- und die vielen Nachfolger der Blues-Rock-Truppen der 60er mit ihrem normativ undekorativen Jeans-Outfit sollten sich bald besonders intensiven Inszenierungsbemühungen unterziehen. Der Stadionrock der 70er glorifizierte und fixierte die Pathosformeln der Authentizitätsbehauptung und sakralisierte deren Maskulinismus. Ein bizarr üppiges Werk wie *The Song Remains The Same* (US 19 76, R: Peter Clifton, Joe Massot) über die vielleicht am engsten mit dieser Periode verbundene mythische Stadionrock- und Okkultisten-Truppe *Led Zeppelin* schwelgt eben nicht nur in der Machtästhetik einer sich von unten an den Sängerkörper anbietenden Kamera, sie verknüpft eine durch Lichtregie, Kamerapositionen, aber auch durch Bühnenarchitektur religiös überhöhte Live-Dokumentationsstilistik mit Fantasy-Erzählungen und Sequenzen aus dem mit Märchenbildern verwobenen Leben der Musiker.

Inszenierungen: Song-Dramaturgien, Bühnenbilder und Light Shows

In diesen Bild-Ton-Strategien begegnet sich also ein mythisierter Authentizismus mit Elementen aus der psychedelischen Kultur der 1960er, deren wesentliche Stationen wir jetzt Revue passieren lassen sollten. Eine Verselbstständigung der Sound-Anteile, die am Beginn der Pop-Musik-Epoche meist vor allem Erkennungszeichen, Klang-Logos, waren, sowohl eines Stils, einer Szene, wie eines einzelnen Musikers oder eines Studios und seiner Produzenten, begann sich in den frühen 60ern schon abzuzeichnen. Neue Sounds waren nicht mehr so eng mit den Performern und anderen Urhebern verbunden wie noch zu Zeiten bestimmter *Signature Sounds* der 1950er, die sich oft auch in der Tradition der Markenzeichen-Kunststücke von Sängern oder Musikern auch schon früherer Epochen einreihen ließen. Vor allem technische Geräusche, Sounds, die durch neue Verstärker- und Instrumententechnologie sowie Effektgeräte möglich wurden, entwickelten immer mehr ein Eigenleben.

Autoren-Produzenten wie der Brite Joe Meek, der sich allerlei technische Effekte buchstäblich zusammenbastelte (z. B. eine rückwärts abgespielte Toilettenspülung), die Amerikaner George *Shadow Morton* und Phil Spector,

4 1969 erschien der Roman *Groupie* von Jenny Fabian über das On-the-Road-Leben der britischen Band *The Family*. Vier Jahre später veröffentlichte Pamela Des Barres ihre Erinnerungen als *I'm With The Band*. Auch Frank Zappas ehrgeizige Rock-Musical-Groteske *200 Motels*, die es als Film und teilweise als Element von regulären Shows seiner Band *The Mothers Of Invention* zu sehen gab, konzentrierte sich auf das neue Thema Band auf Tournee zwischen Groupie-Geschichten und Polizei-Razzien.

die in der Zusammenarbeit mit mehr oder weniger gecasteten Girl Groups frei experimentieren konnten, aber auch die berühmten Motown-Autoren, -Arrangeure und -Produzenten wie Berry Gordy Jr., Norman Whitfield und das Songwriting- und Produktionsteam Holland – Dozier – Holland eröffneten die 1960er Jahre mit einer immer bunter werdenden Palette an Sound Designs. Doch vor allem in der Hippie-Kultur und den Vorläufern des Progressive Rock der 70er verloren die Sounds ihre eindeutigen Zuordnungen wie ozeanisches Weltraumgefühl (Meek), Emotionalität (Spector), zornige Männlichkeit (der berühmte Power-Chord von Beat-Bands wie *The Who*) und standen für unbestimmte neuartige Klangerlebnisse. Dies spiegelt sich auch in der Architektur der Songs: Sind bei Pop-Songs die Akkordwechsel und das Verhältnis von Strophe, Bridge und Kehrreim synchron mit inhaltlichen Einschnitten des Songtextes und/oder seiner Dramaturgie, sind dagegen in psychedelischen Songs wie *Itchycoo Park* von den *Small Faces*, *Crimson and Clover* von *Tommy James & The Shondells* oder vor allem *I Had Too Much to Dream Last Night* von den *Electric Prunes* die Akkordwechsel und die Strophe/Bridge/Kehrreim-Unterscheidung so gesetzt, dass bestimmte Soundeffekte in den Vordergrund gestellt werden können. Fast könnte man sagen, dass die *Prunes* nicht mehr das Reiz-Reaktions-Schema einer körperbetonten und tanzorientierten Rock- und Pop-Musik konzeptuell zur Grundlage machen, sondern dass sie eher von Sehzeiten ausgehen: Ein Sound-Effekt steht hier etwa so lange, wie man bei einem Gang durch eine Galerie vor einem Bild steht. Das Tempo des Hörens gleicht sich dem Sehens an.

Mitte der 1960er begannen dann Light Shows aller Art dieser *Visualisierung* der Pop-Musik-Architektur Rechnung zu tragen. Bei Konzerten im Londoner *Middle Earth* oder dem *UFO Club*, in der *Matrix* in San Francisco oder auch im *Creamcheese* in Düsseldorf wurden so unterschiedliche Mittel wie Lichtorgeln, gefundenes und verfremdetes Filmmaterial, in Dia-Rahmen unter Hitzeeinwirkung sich zu Blasen und anderen Formen verdichtende Chemikalien, Projektionen etc. eingesetzt, um der Kontemplation über den nun immer ausführlicher ausgestellten Sound-Effekt ein visuelles Äquivalent zu setzen. Einzelne Light-Show-Gruppen wurden bekannt und unterschieden sich stilistisch voneinander. Die *Joshua Light Show* in San Francisco arbeitete als Ensemble mit unterschiedlichen Instrumenten, u. a. mit Farbrädern und Overheadprojektoren.⁵ Mark Boyle und Joan Hills setzten im *UFO Club* und anderen britischen Venues hauptsächlich Dias und Film ein und hatten spezifische Beziehungen zu einzelnen Bands, auf deren Show und Musik sie gezielt eingingen. Andy Warhol hatte für die Diaprojektionen, die seine *Exploding Plastic Inevitable Show* unterstützten, selber Patterns entworfen.⁶ Und wie alles in deutschen Clubs losging, schildert der Autor Bernd Cailloux in seinem auf historischen Tatsachen beruhenden, quasi autobiographischen Roman *Das Geschäftsjahr 1968/69*, in dem der Erzähler mit Freunden ein florierendes Light-Show-Unternehmen aufbaut.⁷

Kontemplatives Hören war den in diesem Umfeld kursierenden Ideen eines gesamt sinnlichen Erlebnisses nicht fremd, und manche der Bemühungen von Light-Show-Gestaltern gingen in eine ähnliche Richtung, wie man sie aus der Welt experimenteller, sogenannter absoluter Filme kannte. Terry Riley als Figur aus der Welt der Minimal Music, der zuweilen am Rande der Pop-Musik operierte und der in den 1960er Jahren ein beachtlich großes, psychedelisch interessiertes Rock-Publikum anzog, arbeitete mit experimentellen Filmen zusammen und hatte

5 Christoph Grunenberg, »Politik der Ekstase: Kunst für Geist und Körper. Von ›psychodelisch‹ zu ›psychedelisch‹«, in ders. (Hg.), *Summer Of Love – Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Ostfildern-Ruit 2005*, S.11-59.

6 Ein berühmter gleichnamiger Dokumentarkurzfilm von Ronald Nameth dokumentiert die *Exploding Plastic Inevitable* in Aktion, leider nicht mit der dazugehörigen live gespielten oder aufgelegten Musik, sondern mit Studio-Aufnahmen der ersten LP von *Velvet Underground*.

7 Bernd Cailloux, *Das Geschäftsjahr 1968/69, Frankfurt/M. 2005*.

1969 gemeinsam mit dem Bildhauer Arlo Acton und dem Videotechniker John Conney das Videotape *Music With Balls* produziert, das psychedelische Bilder zu einem rich mantra of color, sound, and motion verdichtete, wie Gene Youngblood schreibt, zu phantasmagoric convolutions of spatial dimensions.⁸

Neben den Bildwelten neuerer experimenteller abstrakter Filme von John und James Whitney, Jordan Belson und anderen, die an die Tradition der absoluten Filme anknüpften, lieferte der berühmte *Farbtunnel*, die auch *Stargate-Episode* genannte Sequenz aus Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*, die zentrale Anregung für viele, gerade die späteren, Light Shows, die man noch bis in die mittleren 70er in deutschen Discos erleben konnte. Wie hier das Betrachter-/Kameraauge auf einer Fluchtlinie durch eine Welt drastischer Farbkontraste schießt, entsprach dem musikalisierten Sehen, das sich auf das Auskosten in die Länge gezogener, gleichzeitig rhythmisch vorangetriebener Sound-Effekte konzentrierte und an entsprechenden abstrakten, aber kräftigen Bildern ergötzte. Sound-Effekte waren ja ebenso mächtige, psychotrope und ergänzungsbedürftige sinnliche Daten wie zuvor die einzigartigen Stimmen. So wie der Klang der Stimme nach der Ergänzung durch das Bild ihres sexy Verursachers verlangt, so bedarf auch eine endlose Wah-Wah-Orgie Bilder, die ihr entsprechen und helfen, das wiederzuerkennen und ins Imaginäre einzutragen, das einen als reiner Sound hilflos faszinierte. So, wie jeder, der Jim Morrisons Stimme hörte, unbedingt wissen wollte, wie *der* aussieht, so wollte jeder, der die langen breitwandigen Instrumentalorgien von *Cream*, *Love*, Jimi Hendrix, *Pink Floyd*, *Quicksilver Messenger Service* u.v.m. hörte, wissen, wie *die* aussehen. Die Antwort auf die Frage nach dem Aussehen lieferten aber nicht mehr die Bilder von Starkörpern – höchstens in ihren Bewegungen und Outfits durchpsychedelisierte Starkörper wie der von Jimi Hendrix –, sondern weitgehend abstrakte Bildwelten. Die waren zwar von experimentellen und abstrakten Filmen und neuer Videotechnologie inspiriert, folgten aber nicht einer Utopie der Vereinheitlichung von Klang und Bild, sondern sollten zunächst nur das notwendig unvollständige Pop-Ereignis vervollständigen.

Etwas anders verhält es sich mit dem Stroboskop, das zur selben Zeit und teilweise in denselben Clubs, Szenen, Milieus auftauchte. Statt Bildwelten und visuelles Versenkungsmaterial für ein abschweifendes Hören bereitzuhalten, lenkt es die Aufmerksamkeit auf den aktuellen Moment, auf das Hier und Jetzt der eigenen Körperlichkeit. So ist es beliebt bei Scenes und Subkulturen, die an deren Steigerung interessiert sind: etwa bei Tanz- und Ausschweifungsszenen im Zusammenhang mit Kokain und Amphetaminen. Das Publikum schien nur auf das Stroboskop gewartet zu haben. Es liebte den Effekt bereits, sein rebellisches Zucken, sein elektrisierendes, befreiendes Wesen. Die alten Tanzformen wurden dadurch zerstört, unmöglich gemacht.⁹ Der Stobo-Effekt war mithin zugleich desorientierend, und damit psychedelischen Stimmungen ähnlich, wie aufputschend und damit für andere Musikwelten geeignet als die sich määndernd ausbreitenden Klänge des globalen Prog-Rock der späten 60er und frühen 70er. Dank der Wiederkehr von Drone-artiger Musik seit den 90ern bis zur Gegenwart, aber auch durch die Techno-Kultur konnte das Stroboskop daher heute überleben. Es gab natürlich Vorläufer im Avantgarde-Film, so etwa bei Tony Conrads berühmten *The Flicker* (1966).

Kunst und Graphik-Design: Cover, Poster, Flyer

Aber neben den Bildern und Bildwelten, die unmittelbar beim Musikhören und Tanzen, bei Live-Konzerten oder in Clubs zum Einsatz kam, waren andere Bilder noch viel wichtiger geworden: die gestalteten Schallplattenhüllen. Auch

8 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, S. 293.

9 Cailloux, *Das Geschäftsjahr 1968/69, 2005*, S. 60.

diejenige Handelsware, die der Schallplatte musikindustriell vorausging, die Partitur, war oft eine graphisch-designerisch ehrgeizige Experimentierfläche eines immer reichhaltiger werdenden visuellen Vokabulars für die Repräsentation von Musik. Doch gestaltete Scores enthielten Zeichnungen, Gemälde, seltener auch Photographien, die sich eher auf den Titel, die Atmosphäre oder das Genre des Stückes bezogen, nicht auf die Interpreten, selbst wenn es davon schon berühmte gab. Auch die 10"/25cm-Schellack 78 UpM-Schallplatten und auch deren frühe Nachfolger im Jazz und R'n'B hatten meist noch standardisierte Cover mit den Logos der Plattenfirmen und ein bisschen informativen Text. Die beiden im Laufe der 1950er Jahre, also der ersten Pop-Musik-Dekade, neu eingeführten Formate 7"/17cm-Single auf 45 UpM und der 12"/30cm-Langspielplatte auf 33 1/3 UpM sollten indes bald üppig gestaltet werden – dabei traten zwei Bildstrategien in Erscheinung, die man in ähnlicher Weise auch bei den anderen visuellen Seiten der Pop-Musik beobachten konnte: dokumentarischer Appeal der Nähe, der genauen Beobachtung versus ausschmückende Üppigkeit.

Die erste Strategie sollte natürlich die Nähe zu SängerIn und PerformerIn erhöhen. Immer höher aufgelöste Bilder von Gesichtern, Körperansichten, vor allem aber Aufnahmen, die die PerformerInnen bei der Arbeit zeigten, live oder im Studio (die *Beatles* auf dem *Let It Be*-Cover), unterstützten diese Absichten in Ergänzung mit den in Fan-Zeitschriften und der Teenager-Presse immer flächendeckender auftretenden Star-Bildern. Seit den späten 1960ern erscheinen LPs darüber hinaus immer häufiger in Gatefold-Covern, die die doppelte Fläche für Bilder bieten. Im Zuge der eben beschriebenen Strategie, aber auch als Reaktion auf den zunehmenden Authentizismus der Rock-Kultur, sind es immer häufiger reportagehafte oder tagebuchartige Tourneebilder, Alltagsszenen aus dem Rock-Star-Leben, bei bestimmten Bands auch mit der (oft sogar begründeten) Suggestion, das reale Leben der Band zu zeigen.

Bei den Hippie-Bands aus San Francisco sieht man (z. B. bei der ersten und der dritten *Grateful-Dead*-LP, jeweils auf der Cover-Rückseite) die reale Wohnung, das Kommuneleben der Gruppe und ihrer Freunde, bei ihrem ersten Live-Doppelalbum *Live/Dead* wird das spezifische Verhältnis der Gruppe zu San Francisco photographisch dokumentiert. Generell dominieren bei dem nun global eingeführten Genre Live-Alben die typischen Photo-Zeugnisse der journalistischen Tournee-Reportage. Überhaupt stehen die im Schnitt alljährlich erscheinenden Alben im Verständnis gerade der längerlebigen Bands ja tatsächlich für gemeinsam verbrachte Lebensphasen.

Die andere, eher schmückende Bildstrategie versucht dagegen mehr für das Gefühl und die Atmosphäre der Musik als für das Leben ihrer Produzenten und Autoren visuelle Äquivalente zu finden. Dabei geht es aber seltener um abstrakte, mithilfe von Graphik-Design und abstrakter Malerei entwickelte Entsprechungen, wie sie in derselben Zeit (in den mittleren 1950er bis späten 1960er Jahren) in Jazz und Neuer Musik unter dem Einfluss der New York School zum Einsatz kamen. Bei Labels wie *Impulse!* und *Blue Note* ist häufig ein auf piktorale Erkennungszeichen heruntergebrochener abstrakter Expressionismus erfolgreich zum Logo des Jazz gemacht worden. Häufiger sind im Umfeld der neuen Pop-Musik indes soziale und geographische Sehnsuchtsorte: schottische Landschaften bei der *Incredible String Band*, ein kalifornischer Strand oder eine Rousseau-Douanière-Idylle bei *Smiley Smile* von den *Beach Boys*, ein Zauberland in einem 3-D-Bild bei *Their Satanic Majesties Request* von den *Rolling Stones*.

Vor allem aber entdeckten jenseits dieser Strategien bildende Künstler und Graphik-Designer das neue, durch immer neue Klappmöglichkeiten immer größere Gestaltungsflächen bereitstellende Genre für eigene Zwecke. Es ist kein Zufall, dass der damals noch als Graphik-Designer tätige Andy Warhol schon unmittelbar nach dem Aufkommen der 30cm-Hüllen etliche für die Firma Prestige mit seinen extrem stilisierten Zeichnungen versah: Die Camp-Sensibilität

Warhols hätte in klassischen angewandten Kontexten kaum noch zum Einsatz kommen können. Schallplattencover schenkten der Illustration, der Photographie, der Graphik und den anderen, hauptsächlich im Kontext von Werbung und Kommunikation gedeihenden, Genres ein neues Betätigungsfeld. Statt sich in den Dienst vorgegebener Produktbedeutung zu stellen, konnten sie hier weitgehend selbst Bedeutung hervorbringen, ohne sich wiederum auf die eingeweihten Eliten der Galerien-Öffentlichkeit beschränken zu müssen. Das machte das Schallplattencover natürlich auch für bildende Künstler attraktiv, nicht nur für die, die mit dem Öffentlichkeitstypus der Galerie haderten, wie etwa Warhol und vor allem seine britischen Pop-Art-Kollegen Peter Blake und Richard Hamilton, die beide berühmterweise je ein *Beatles*-Cover zur Weltgeschichte beisteuerten: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Blake)¹⁰ und das sogenannte *Weißes Album* (Hamilton – zusätzlich zum weißen Cover mit Bandnamen in Prägedruck gestaltete Hamilton auch das beiliegende Collagenposter).

Neben solchen prominenten individuellen künstlerischen Leistungen boten Schallplattencover diversen Stilen und Genres ein Terrain, die, obwohl in der Alltagskultur von Kneipenmalerei und Kunstunterricht weitverbreitet, nirgendwo im historischen Archiv der visuellen Formen gelandet wären. So fand auf Covern ein ansonsten vergessener, seinerzeit aber als Praxis weit verbreiteter Hippie-Surrealismus statt, der von den historischen Surrealisten noch am ehesten mit Yves Tanguy und Max Ernst entfernt verbunden war, und prägte zahllose Plattencover erst der psychedelischen und später auch der Speed- und Death-Metal-Kultur. Ähnliches gilt für eine mit afrikanischen Symbolen operierende afroamerikanisch-aktivistische Variante dieses Stils auf Free-Jazz- und Funk-Covern der frühen 70er. Londoner, auf Plattencover spezialisierte Agenturen wie *Hipgnosis* in den 70er Jahren und *Assorted Images* in den 80ern prägten Rezeptionskontexte für Bands wie *Pink Floyd*, *Genesis* (im ersten Fall) oder der New-Wave-Kultur (im zweiten Fall), indem sie starke Bildwelten für Bands lieferten, die nun nicht mehr so oft auftraten oder anderweitig sichtbar waren. Comics der unterschiedlichsten Richtungen wurden ebenfalls entscheidend, waren sie doch im Präzisieren von Pop-typischen Rätseln und Geheimnissen ebenso gut wie für die Verbreitungen der Lösung: Robert Crumb illustrierte jeden Song von *Cheap Thrills*, einem Album von Janis Joplin's erster Band *Big Brother & The Holding Company*, ein von ihm beeinflusster Holländer namens Peter Pontiac machte es mit einer seinerzeit verbreiteten Ausgabe des legendären Bob-Dylan-Bootlegs *Little White Wonder*, einem Teil der später als *Basement Tapes* veröffentlichten Aufnahmen, genauso. George Clinton nutzte für die visionären afrofuturistischen Funk-Platten seiner Bands *Parliament*, *Funkadelic* oder *The Brides of Dr. Funkenstein* kleinteilige Wimmel-Comics, die in ein endloses Labyrinth von Bedeutungsverästelungen führten.

Kaum eine visuelle Strategie, die nicht ausprobiert wurde, vom Fantasy-Eskapismus zu allen Formen von Sex- und Gewaltschocks: Dennoch blieben wie auch immer inszenierte Bilder der künstlerischen Urheber die wichtigste Konstante von Covern. Auch die ikonoklastische Punk-Kultur machte da keinen Unterschied. Auch in deren Kampf gegen die Stars und peinlich überhöhten Nichtse von Stadion-Rock und Traditions-Pop war es gerade sinnvoll zu zeigen, wie einer aussah, der damit nichts zu tun haben wollte. Post-Punk und Indie-Rock zeigten die Gesichter ihrer aufwändigen Unauffälligkeit ebenso gerne wie die verschiedenen Fraktionen der seit den frühen 1980ern tobenden, sogenannten *Style Wars* (The Face). Die Outfits der New-Romantic-Kultur hinterließen definitiv einen bleibenderen Einfluss als die Musik von Bands wie *Visage* oder *Classix Nouveaux*. Ein in Japan in den späten 80ern entstandenes Genre dramatischer Pop-Musik, dessen Protagonisten sich am New-Romantic-Look orientierten, bekam dann gleich den Genre-Namen *Visual*: Eine Spätfolge dieser Kultur ist die deutsche Teenager-Band *Tokio Hotel*.

10 Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur*, Berlin 2004.

Erst die Techno-Kultur mit ihrer im Zuge von Kritik an großen Subjekten und Urhebern betriebenen Anonymisierung machte dem ein Ende. Nicht nur, dass als Tonträger lange Zeit 12“es ohne besondere Cover und oft als White-Label, also vollständig anonym, die Regel waren: Auch die ab der Mitte der 1990er zunehmend wichtiger werdenden CDs mit elektronischer, digitaler Techno- und Post-Techno-Musik kamen ohne Photos von Urhebern aus. Stattdessen blühte wieder ein abstraktes Graphik-Design, das zwar nicht mehr so aussah, aber von der gleichen kulturellen Logik getragen war wie der Boom der Jazz-Cover-Abstraktion in den 50ern und frühen 60ern. In Deutschland wären etwa Angela Lorenz zu nennen, die für verschiedene Berliner und Wiener Label abstrakte Gestaltungskonzepte entwickelte, oder Bianca Strauch, die den Look der weltberühmten Kölner Techno-Firma *Kompakt* prägte.

Während Plattencover aber darauf zugeschnitten waren, den privaten Raum der Wohnung zu prägen und Zimmer individuell mit Bedeutung auszustatten, mit Bedeutungen, die nur eine mittelbare Beziehung zur Öffentlichkeit hatten, gab es andere künstlerische und graphische Mittel, um den öffentlichen Raum direkt zu beeinflussen. Plakate, die Konzerte ankündigten, waren zwar meist pragmatische Vehikel oft lokal organisierter Informationsstrategie, nicht selten unter Verwendung der aktuellen Plattenhüllen oder mit anderen Vorgaben der Plattenindustrie gestaltet, doch mindestens dreimal in der Geschichte der Pop-Musik entwickelten sie ein absolutes Eigenleben, das mit dem Selbstverständnis einer spezifischen Pop-Öffentlichkeit eine Menge zu tun hatte: das erste Mal rund um das Hippie-San-Francisco der Jahre 1966 bis 1970, dann in einigen Zentren der Punk-Bewegung, vor allem aber auch wieder in Kalifornien, diesmal eher in den Beach Towns um Los Angeles¹¹, schließlich in der Blüte der Flyer-Kultur des Techno-Underground zwischen Berlin, Ibiza und Großbritannien.¹²

In San Francisco war es eine mit den Bands persönlich verbundenen Szene von stark Jugendstil-beeinflussten, psychedelischen Comic-Zeichnern und Illustratoren wie Stanley Mouse, Alton Kelley, die später auch immer öfter Schallplattencover gestalteten, etwa für *Grateful Dead*. Aus der informellen und nicht nur in der Gestaltung, sondern auch im Entwickeln von Formaten erfindungsreichen Punk-Kultur ist nicht zuletzt der seit den 90ern in der Galerienkunst weltweit geschätzte documenta-Teilnehmer, Zeichner und Illustrator Raymond Pettibon hervorgegangen. In Anlehnung an Baudelaires Lob des mobilen, Moden und Alltagskultur dokumentierenden Constantin Guys, feierte Benjamin Buchloh ihn als dessen zeitgenössische Entsprechung. Im Großraum L. A. haben Pettibons Poster und Photokopien im Jahrzehnt vor seinem Kunstruhm unzählige Konzerte von *Black Flag*, *Minutemen*, *Nig-Heist* und vielen anderen Bands aus dem L.A.-Punk-Underground angekündigt.

Die Flyer-Kultur war eher ein globales als ein lokales Phänomen. Flyer klebten auch seltener im öffentlichen Raum an Bäumen und Strommasten, sondern lagen eher in Szenelokalen und Boutiquen aus und waren oft tatsächlich die einzige Informationsquelle für Ereignisse, bei denen nun auch weniger die einzelnen auftretenden Acts als vielmehr die Angabe von Ort und Zeit entscheidend waren, zumal, wenn es sich um illegale Veranstaltungen handelte. Flyer waren im Gegensatz zu den schwarz-weißen Punk-Infos und den oft mit einer Schmuckfarbe arbeitenden Postern der Hippie-Psychedeliker oft mehrfarbig bis knallbunt. Sie legen Zeugnis ab nicht nur von einer rezeptionsästhetischen Verbundenheit einer bestimmten Bildwelt mit einer bestimmten Musikwelt, sondern vor allem von einer produktionsästhetischen: Die Gestaltung von Flyern und die Produktion digitaler Musik wurden nun oft auf denselben Rechnern vorgenommen, unter Zuhilfenahme von Programmen, die mit ganz ähnlichen Benutzeroberflächen arbeiteten. Spätestens in der zweiten Hälfte der 90er waren

11 Vgl. Paul D. Grushkin, *The Art of Rock - Posters from Presley to Punk*, New York 1999.

12 Vgl. Mike Riemel (Hg.), *Flyer Soziotope*, Berlin 2005.

die gängigen Benutzeroberflächen von Sample-Programmen und von graphisch-designerischen Programmen in ihren Symbolsprachen einander angenähert. Die gestiegene Kapazität der Rechner hatte dazu beigetragen, dass man auch auf Alltags- und Arbeitscomputern Musik organisieren und Soundfiles ablegen konnte.

Auch die HipHop-Kultur hat in all ihren Statements immer darauf bestanden, dass sie nicht mit einer musikalischen Praxis allein identisch ist. HipHop, das haben seit den Tagen von *Afrika Bambaataa* und *KRS One* alle programmatischen Äußerungen immer wiederholt, besteht aus drei Disziplinen Rapping/DJing, Breakdance und Graffiti. Graffiti ist eine auf urbane Räume und deren Markierung bezogene visuelle Sprache, die, wenn man so will, durch unmittelbare Eingriffe in diese Umgebung vollzieht, was in vielen HipHop-Texten Behauptung oder Forderung bleibt: dass eine bestimmte Straßenecke, ein Block, ein Viertel und seine besonders ausgewiesenen Bewohner (die Gang, die das Sagen hat; die Leute, die immer schon hier waren; die Armen etc.) zusammengehören, dass es so etwas gibt wie eine privilegierte Verbundenheit mit einem Ort jenseits von Besitz oder traditionalistisch verstandener Heimatlichkeit.

Folgt man Autoren wie Walter J. Ong¹³ oder Roger D. Abrahams¹⁴, dann sind solche Bezugnahmen auf den eigenen Ort auch Effekte medialer Entwicklungen. Fernsehen und Radio hätten die Schriftlichkeit durch eine sekundäre Oralität ersetzt, deren sprachliche Gesten sich eher auf das Zeigen und verbale Inbesitznehmen des unmittelbar Gegebenen als durch abstrakte Distanzierungen auszeichneten. HipHop-Bilder haben in der ersten Phase der Bewegung, sei es auf Videos, sei es auf Covern, spezifische Lokalitäten stark gemacht und sich immer wieder in Bandnamen und Lyrics auf konkrete Gegenden bezogen. Die Geste der insistierenden Benennung (der eigenen Person, des spezifischen Kontexts etc.), die sowohl die Inhalte der Raps, die Bilder der oft dokumentarisch oder pseudo-dokumentarisch ausgerichteten Cover und Videos wie auch die Schriftbilder der Graffiti-Künstler bestimmt, versucht den primären Wiedererkennungseffekt der Pop-Musik zu adaptieren und umzukehren: Hatten Klangaufzeichnungen einen medialen Mangel produziert, der die Frage nach dem Bild des Urhebers stellte, so macht man im HipHop Geräusche und Bilder, um sich der eigenen Existenz zu versichern. Der Mangel ist von der Medialität der unvollständigen Aufzeichnung in die Realität des politisch Ausgegrenzten oder sozial Vergessenen gewandert, der sich mithilfe von Antworten auf eine eben gerade nicht gestellte Frage seiner Existenz qua medialer Sichtbarkeit versichern will, was natürlich nicht hilft, das Problem seiner politischen Abwesenheit zu lösen. Mit der Internationalisierung der HipHop-Kultur, die seit der Mitte der 1990er stark an Tempo gewonnen hat, sind aber viele der lokalisierenden Gesten leer und mobil geworden: Es geht nicht mehr um den spezifischen Ort, sondern um Orte einer bestimmten Sorte. In gewisser Weise auch der Triumph einer List universalistischer Vernunft: Erst durch die Entleerung der lokalen Verweise wird es möglich, Aussagen von allgemeinem politischen Interesse zu machen.

Die Schließung des unvollständigen Formats: Clips, Musikvideos, Pop-Musik-Ausstellungen

Als 1980 mit MTV das Musikfernsehen begann, wurde ein Format standardisiert, das, wie wir gesehen haben, schon häufiger in der Geschichte der Pop-Musik ausprobiert und als Lösung für das visuelle Defizit des Pop-Musik-Objekts Schallplatte vorgeschlagen worden war, nämlich der sogenannte Clip. Der Clip ist ein kurzer, in sich geschlossener Film, wie er im Prinzip auch schon den *Soundies*

13 Walter J. Ong, *Oralität und Literalität – Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987.

14 Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle – Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*, durchges. 1. Aufl., New York 1970.

zugrunde lag und dem Produkt 7"/17cm-Single entsprach. Logisch im Prinzip der Pop-Musik war auch, dass man den Clip im Regelfall nicht kaufen konnte, sondern nur den dazugehörigen Song. Der Pop-Song muss ja unvollständig bleiben, der Rezipient musste und sollte etwas anstellen, um diese Unvollständigkeit zu füllen: durch sein eigenes modisches Leben und dessen Posen, durch Fan-Tätigkeiten wie das Sammeln von Objekten und Bildern, durch das Besuchen von Konzerten und einschlägigen Locations und schließlich auch durch das Einschalten des Fernsehgeräts.

Der Clip blieb so immer ein Supplement, freilich eines, das, wie es ja den Supplements auch bei ihrem theoretischen Urheber Jacques Derrida eigen ist, dazu tendierte, nach und nach an die Stelle dessen zu treten, das es nur ergänzen sollte.¹⁵ Spektakuläre Videos waren zu gewissen Zeiten und in bestimmten Musikrichtungen wichtiger als der Song. Das galt vor allem dann, wenn neue Personen oder neuartige Posen eingeführt wurden oder wichtigen Regisseuren großartige Kurzfilme gelungen waren – wie Julien Temple, Spike Jonze, Michel Gondry, David Fincher, Alex Cox, um nur einige derer zu nennen, die mit Musikvideos, mit Clips, angefangen hatten. Eher textbezogene oder gar auf ernsthafte musikalische Bemühungen ausgerichtete Genres der Pop-Musik verzichteten auf Musikvideos. Andere Genres konnten es sich nicht leisten: Harte, avantgardistische, aggressive Musik, die sich nicht der Gunst der Musikindustrie und ihrer Video-Budgets erfreute, kam ohne aus. Erst im zweiten Jahrzehnt der Musikvideo-Periode, also in den 1990ern, gab es eine Entsprechung zur musikalischen Low-Fi-Ethik und -Ästhetik des Independent Rock auch bei Musikvideos, in Deutschland etwa bei dem Team *Smoczek Policzek* von Deborah Schamoni und Svenja Rossa, das u. a. für *Die Goldenen Zitronen* gearbeitet und für *Whirlpool* den Klassiker *Crazy Music* gedreht hatte, bei dem erstmals eine visuelle Found-Footage-Methodik dem musikalischen Sampling-Verfahren entsprach: Der aus *Roxy-Music-Samples (Editions Of You)* bestehende Track wurde durch Footage von einem *Roxy-Music*-Auftritt im *Beat Club* bebildert.

Dennoch kann man sagen, dass der Pop-Song durch die auf ihn zugeschnittenen Video-Formate während dieser zwei Jahrzehnte gegen andere mögliche musikalische Formate gestärkt wurde: Weder die Endlosigkeitsästhetik der Techno-Kultur mit ihren ganz anderen Temporalitäten noch die musikalischen Ambitionen der sehr unterschiedlichen Off-Musik-Kulturen zwischen Indie-, Metal-, Hardcore-, Gothic-, Industrial- und diversen Elektronik-Szenen und ihren spezifischen Dramaturgien setzten sich gegen die Inthronisierung des 3-Minuten-Standards mit AABA-Schema durch. Darin lag letzten Endes aber auch die Grenze des Video-Clips selbst, der in seinen gelungensten Fällen seine eigene Struktur zum Thema erklärte: Michel Gondry amüsierte sich über die unheimliche Loophaftigkeit der musikalischen Form, indem er Kylie Minogue sich bei jeder neuen Strophe, die sie durch die immer gleiche Kulissenstadt lief, vervielfältigte. Für *Around The World* von *Daft Punk* griff derselbe Regisseur auf *Das Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer zurück, um eine choreographische Bewegung zu etablieren, die die ineinandergreifenden, zirkulären Grooves fast schon in einer Weise repräsentierte, wie es sich Bild-Ton-Utopien hundert Jahre zuvor erträumt hatten.

Das Musikvideo wurde – neben seinem routinierten, aber ökonomisch wie kulturell immer unwichtigeren Weiterbestehen in schrumpfenden Musikfernsehprogrammen – nun also eher zu einem Thema der High Art, namentlich des Experimentalfilms, dem es ja immer wieder wichtige Anregungen entnommen hat. Heutige Kurzfilme – so kann man Jahr für Jahr in Oberhausen bei den Kurzfilmtagen beobachten, die auch einen eigenen Preis für Musikvideos ausgelobt haben – bedienen sich oft der strukturellen Möglichkeiten des Songs

15 Jacques Derrida, *Grammatologie*, dt. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M. 1983 (1974), S.248ff.

oder anderer Musikstücke. Nur haben sich hier die Pole verschoben: War es früher oft die Aufgabe der Bilder, Musik zu stabilisieren und in traditionelle kulturelle Konventionen wie Narration einzutragen, während die Musik von anderen zeitgenössischeren Erfahrungen handelte, geht es heute oft darum, dass experimentelle Bilder von den musikalischen Konventionen wie Song und Track eine beruhigende Rahmung erfahren, die eventuell beunruhigende, neuartige Komponenten des Visuellen einhegt. Wie dem auch sei: In beide Richtungen tragen popmusikalische Kurzfilme dazu bei, das konstitutiv von einem Mangel bestimmte Genre des Pop-Songs zu schließen – und damit auch historisch zu beenden.

Bild-Ton-Beziehungen in der Pop-Musik sind seit einiger Zeit ebenso wie ihre Vorgänger – Oper, Gesamtkunstwerk, abstrakte Bild-Ton-Beziehung in Modernismus, Intermedia etc. – museumsfähig geworden. Ihre Geschichte und Gegenwart wird in Museumsausstellungen reflektiert. Oft liegt dem noch ein spezielles Interesse zugrunde, etwa an einem bestimmten historischen Moment (wie der Beginn der deutschen Punk-Kultur in der Ausstellung *Verschwende Deine Jugend* in der Kunsthalle Düsseldorf 2002) oder an notorischen Doppelbegabungen von KünstlerInnen, die als MusikerInnen tätig sind und umgekehrt (von *Crossings* in der Kunsthalle Wien 1996 bis zu *It's Not Only Rock 'n' Roll Baby* in Brüssel 2008). Zunehmend gerät aber das Thema selbst in den Fokus: in seiner ganzen Komplexität etwa da, wo auch Bands Ausstellungen kuratieren, die alle ihre visuellen Entscheidungen (Flyer, Cover, Videos, Outfits etc.) als den musikalischen an Wichtigkeit ebenbürtig erscheinen lassen, wie bei *The Sensational Fix*, einer Ausstellung, die die Band *Sonic Youth* selbst kuratiert hat (2009 in Malmö, Düsseldorf und weiteren Orten). Hiermit ist endgültig durchgesetzt, dass es sich bei Pop-Musik um ein immer schon audiovisuelles Genre handelte, dessen Witz allerdings darin bestand, dass es stets unvollständig ausgeliefert wurde – die Zusammensetzung oblag den RezipientInnen. Vielleicht ist auch das ein Grund dafür, dass eine Kultur des Downloadens und des File-Sharings die visuelle Komponente von Pop-Musik erst einmal wieder depotenziert. Vielleicht ergibt sich daraus eine neue interessante Unvollständigkeit.



- Stills aus Fun in Acapulco (1963) von Richard Thorpe.
© Paramount 2003 (DVD).

Richard Thorpe »*Fun in Acapulco*« (US 1963)

Dass Richard Thorpe, ein zu diesem Zeitpunkt schon fast seit vierzig Jahren als Regisseur tätiger, routinierter Hollywood-Veteran, nicht nur den offiziellen Elvis-Fan-Rockfilm drehen (*Jailhouse Rock*, US 1957), sondern auch diese hypergrelle, campy Revision einer schillernden Rock-'n'-Roll-Männlichkeit in die überbunten Farben einer großartig missglückten Werbung für den Urlaubsort Mexiko tauchen würde, ist schon einigermaßen überraschend. Dieser Film ist ein Prachtexemplar einer Reihe von dekadenten Produkten des krisengeschüttelten Hollywoods der frühen 60er, dem im Kampf mit dem Fernsehen nichts anders einfiel, als einzelne strahlende Attraktionen zu akkumulieren, die es nicht im Fernsehen geben würde: tolle Farben, Bildeffekte, die an die große Leinwand gebunden waren, Überwältigungsästhetik. So ist auch *Fun in Acapulco* ein, wenn auch budgetär bescheidener ausgefallener, Attraktions-Bilderbogen, mit einem entscheidenden Unterschied zu Cinemascope-Western, Römer-Schinken und 3-D-Kino: Die zentrale Attraktion ist der eingeölte, glänzende, von der Kamera nie aus dem Auge gelassene, oft wenig bekleidete Körper des Stars. Entsprechend wenig geht es um die Geschichte, die diesen Star nach Acapulco gespült hat oder die Tourismus-Klischees von Mariachi-Musik und Stierkämpferinnen, die ihn zum Singen bringen. Es geht vielmehr darum, den Star zuzurichten und aufzubauen wie ein sakral-erotisches Pin-up. Damals von den Fans weitgehend verachtet, wurde *Fun in Acapulco* später zum Reservoir, bei dem sich alle großen Ikonographen der Pop-Musik-Geschichte bedienten: ob Guy Peellaert in seiner Gemälde-Buch-Reihe *Rock Dreams* (1974) oder Mike Kelley in seiner Installation *Unisex Love Nest* (1999) über die Geschichte queerer Pop-Kultur, immer sind es Bilder aus *Fun in Acapulco*, die den göttlichen Starkörper exemplifizieren, insbesondere die Szenen vor und nach seinem Sprung von einem Felsen ins Meer. Andere, eher an Authentizität als an Überhöhung interessierte Fans werfen gerade dieser Szene eine Reihe von Anschlussfehlern vor. Elvis schwimmt zur Sprungstelle, kommt aus dem Wasser und ist gekämmt. Springt vom Felsen, taucht auf und ist erneut gekämmt. Doch selbst die humorloseren Vertreter seiner Anhängerschaft lassen sich dann doch von burlesk verklemmten Sex-Paraphrasen im Soundtrack trösten. Man denke an den Klassiker *There's no Room to Rhumba in a Sports Car (You Can't Move Forward or Back)*. Die tiefe Wahrheit der frivolen Unwahrheit dieses Highlights der anti-dokumentarischen Pop-Musik-Bebilderungstradition wird von dem Umstand zertifiziert, dass der echte Elvis in seinem ganzen Leben natürlich nie in Acapulco war.¹

1 Für weiterführende Informationen zum Thema siehe: Guy Peellaert, Nik Cohn, *Rock Dreams. Rock'n'Roll For Your Eyes*, München 1982; Eric Braun, *An Impartial Guide to the Films of Elvis Presley*, New York 1997; Marcus Greil, *Dead Elvis*, St. Andrä-Wörden 1997.

D. A. Pennebaker
***Dont Look Back* (US, gedreht 1965, veröffentlicht 1967)**

D. A. Pennebaker hat nicht nur mit diesem Dokumentarfilm die Geschichte der Pop-Musik und ihrer visuellen Komponenten entscheidend beeinflusst: Mit Monterey Pop (US, gedreht 1967, veröffentlicht 1968) dreht er den ersten Festival-Film, der Woodstock (US 1970) in mancher Hinsicht Vorgaben machen wird. Die Bilder, die er auf dem Rock-'n'-Roll-Festival von Toronto (u. a. mit Chuck Berry, Little Richard, John Lennon) 1970 gedreht hat, setzte er zu immer wieder anderen Filmen zusammen. Und auch die ausgiebige Dokumentation von David Bowies seinerzeit als Rock 'n' Roll Suicide inszeniertem letzten Konzert der Ziggy-Stardust-Tournee stellte Pennebaker her (Ziggy Stardust and The Spiders From Mars, kurzfristig 1973 in Großbritannien veröffentlicht, weltweit aber erst 1983). Doch mit *Dont Look Back* erfand er das Genre der Backstage-Doku. Bob Dylan war denn bei seiner zweiten England-Tournee im Jahre 1965 auch das ideale Material für die These, dass der Pop-Star neuen Typus nicht so sehr durch die Inszenierung auf der Bühne, sondern durch die Inszenierung hinter der Bühne seine performative Wahrheit findet. Dieses Motiv, das man in vielen berühmten Pennebaker-Bildern findet – etwa, wenn er in *Monterey Pop* kurz die Bühnenarbeiter zeigt, die von hinten die Verstärkerboxen festhalten, die Jimi Hendrix bei *Wild Thing* von vorn zu penetrieren scheint, oder wenn er Bowies Schminkorgien genüsslich festhält – macht die faszinierendsten Passagen des Tourneefilms aus: Wir sehen Dylan dabei zu, wie er in Künstlergarderober, Taxis, Bühnengängen, beim Herumalbern mit beflissenen Fans wie u. a. Donovan, den manche damals für sein britisches Pendant hielten, und bei Pressekonferenzen die Persona erprobt und verfeinert, mit der er dann schließlich auch die Bühne betritt: surreal versnobt und böse und permanent performend.

Auf der Bühne, so hat man den Eindruck, gönnt er sich zuweilen einen gewissen Abstand von dieser Figur und ist ganz bei der Musik. Bis er wieder einen lästigen Zwischenrufer zurechtweisen muss, der ihm die Elektrifizierung der Folk Music übel genommen hat.

Berühmt ist *Dont Look Back* aber noch für etwas anderes: In den ersten knapp drei Minuten performt Bob Dylan seine zur Zeit der Dreharbeiten neueste Single *Subterranean Homesick Blues*, indem er in einer industriellen Architektur stehend jeweils kleine Worttafeln präsentiert, die das Reimwort (oder ein auffälliges Wort) der je erklingenden Zeile enthalten (so wie Fernsehperformern von Assistenten sogenannte Cue Cards aus dem Off als Erinnerungsstützen gezeigt werden). Er versucht nicht den Eindruck zu erwecken, zu singen oder zu der extradiegetisch eingespielten Musik ein besonderes Verhältnis einzunehmen. Am linken Bildrand sieht man den berühmten Beatnik-Dichter und das große Dylan-Vorbild Allen Ginsberg im Gespräch mit Dylans altem Greenwich-Village-Kumpel Bob Neuwirth. Die Performance dauert so lange wie der Song; dieser Teil des Films ist unzählige Male ohne den Rest (z. B. in TV-Musiksendungen) präsentiert worden. Gern wird er als das erste Musikvideo bezeichnet, weil zum ersten Mal ein Song mit Autor durch eine inszenatorisch-filmische Idee repräsentiert wird, nicht durch die Simulation einer Musikperformance oder die Andeutung einer narrativen Nachempfindung.

Pennebaker gilt als einer der zentralen Vertreter des Direct Cinema, einer amerikanischen Schule des Dokumentarfilms – und gerade *Dont Look Back* wird immer wieder als Musterbeispiel seiner realistischen Strategien genannt: eine sich nicht einmischende Kamera, kein Voiceover, keine Beeinflussung der Geschehnisse. Dennoch ist an diesem Film gerade bemerkenswert, an welchen Stellen er mit bestimmten Prinzipien des Direct Cinema bricht. So verwendet Pennebaker einmal gegen die Regeln Archivmaterial, wenn er zeigt, wie der junge Dylan bei einer antirassistischen Rallye auftritt, um in den Südstaaten für die Wahlregistrierung Propaganda zu machen, aber auch der *Videoclip* am Anfang



- Stills aus Don't look back (1965/67) von D.A. Pennebaker.
© Sony Music 2007 (DVD).



– Stills aus *Dont look back (1965/67)* von D.A. Pennebaker.
© Sony Music 2007 (DVD).

stellt einen Bruch mit dem Prinzip dar, einen Film nur in derselben Reihenfolge zu montieren, in der auch gedreht wurde: die Cue-Cards-Nummer ist aber erst nach der Tournee entstanden.

Genau an diesen Stellen zollt aber der Film dem Anteil der Pop-Persona Bob Dylan Tribut, die sich aus dem Verhalten, dem Ausstellen von Attitüden und Posen nicht allein konstruieren lässt: dem Image-Wechsel, der Veränderung einer Persona im Verhältnis zu früheren Versionen zum einen, zum anderen der Notwendigkeit der Verfügung über verschiedene, zu synchronisierende Ausdrucksmittel. Nur mit Live-Performances allein lässt sich keine Pop-Persona aufbauen – sie braucht auch Momente der Kontrolle. Dylan selbst hatte die Idee für die Anfangssequenz und Pennebaker hat drei Versionen davon gedreht (die anderen beiden zeigt Martin Scorsese in *No Direction Home*, US 2005). Mithin fungiert die Anfangssequenz wie ein Notenschlüssel: Die Backstage-Persona Dylans wird nur als Persona so richtig lesbar, wenn sie in ihrem ganzen verehrungswürdigen Snobismus schon eingeführt ist.¹

¹ Für weiterführende Informationen zum Thema siehe: Dave Saunders, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London 2007; Heinrich Detering, *Bob Dylan*, Stuttgart 2007; Diedrich Diederichsen, »Osiris und die Götter der Performance | Bob Dylan in „Renaldo & Clara“«, in: ders., *Eigenblutdoping, Köln 2008*; Axel Honneth, Peter Kemper, Richard Klein (Hg.), *Bob Dylan. Ein Kongreß, Frankfurt/Main 2007*.

Michael Cooper
 Das Cover von The Rolling Stones,
Their Satanic Majesties Request (1967)



- Cover des The-Rolling-Stones-Albums *Their Satanic Majesties Request* (1967) von Michael Cooper.
 © Decca 2002 (CD).

Als im Dezember 1967 pünktlich fürs Weihnachtsgeschäft die neue *Rolling-Stones*-LP erschien, wurde ihr fast einhellig vorgeworfen, sich an *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* zu orientieren, von den Beatles ein halbes Jahr zuvor veröffentlicht. An dem Vorwurf war manches dran, nur ist eine Kopie nicht nur oft besser als das Original; es tut vor allem einer Band, die sich sonst programmatisch an ihrer ewigen rockigen Selbst-Identität weidet, durchaus gut, wenn sie sich einem zügellosen Opportunismus verschreibt. Das Imitieren ist den *Stones* paradoxerweise so gut bekommen, dass sie einmal in ihrer Karriere wirklich originell waren und, statt tautologisch ihre eigene Wahrheit als maskulinistische Blues-Rock-Bad-Boys zu bestätigen, erfindungsreiche, wilde, abenteuerliche Klang- und Ideenexperimente wagten. Auch das Cover war ein Gewinn durch Imitat: Die *Stones* waren so unverfroren, denselben Fotografen zu buchen, der schon *Sgt. Pepper* für die *Beatles* fotografiert hatte. Allerdings war Michael Cooper ein alter Freund vor allem von Keith Richards und hatte schon vor Stanley Kubrick den Plan einer Verfilmung von *A Clockwork Orange* - mit Mick Jagger als Alex. Doch während Cooper bei den *Beatles* unter der Leitung des Künstlers Peter Blake arbeitete, war er bei den *Stones* nicht nur Chef-Photograph und -Bühnenbildner, sondern auch verantwortlicher Künstler und Gestalter.



- Cover des The-Rolling-Stones-Albums Their Satanic Majesties Request (1967) von Michael Cooper. © Decca 2002 (CD).

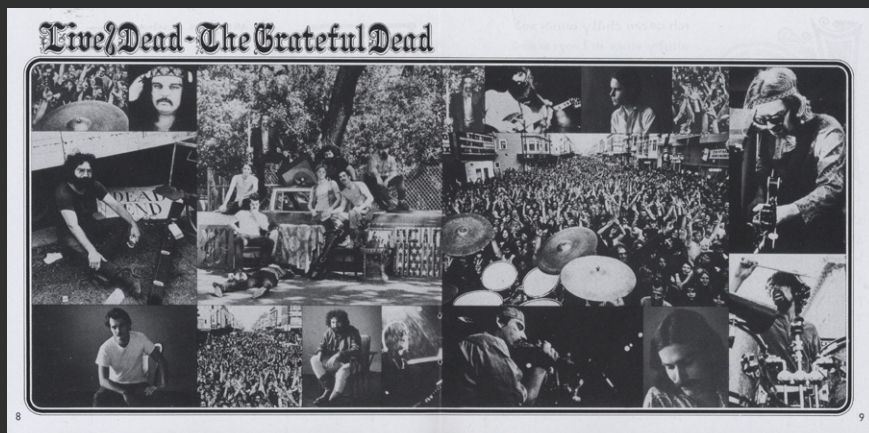
Zentrale Aufgabe: Das klassische Bild der Urheber musste nicht nur das wahrhaft erweiterte Band-Bild von *Sgt. Pepper* übertreffen, sondern auch den Verantwortlichen für diese grenzüberschreitenden Sounds entsprechen, die die Platte zu bieten hatte. Cooper flog mit der Band nach New York und man begab sich in so ziemlich das einzige Fotostudio der Welt, das Drei-D-Bilder von größerer Tiefe herstellen konnte. Dort wurde eine phantastische Kulisse gebaut: aus Zellophanbergen und essbar wirkenden Kirchen und Klöstern, vor dem die *Stones* als zeitlose psychedelische Fantasy-Prediger Platz nahmen, mit Zauberhüten, Robin-Hood-Westen und anderem unernten und unmännlichen Irrsinn bekleidet, an dem dem Vernehmen nach vor allem Brian Jones (sein letztes Album) und Keith Richards ihre Freude hatten, die auch die experimentelle Musik fast allein einspielten – mit ein bisschen Hilfe von Gastpianist Nicky Hopkins. Die ganze Schönheit dieses einmaligen Bandporträts wurde indes nur den wenigen zuteil, die die tatsächlich dreidimensional gedruckte Originalauflage besaßen bzw. deren Reprint aus dem Jahre 1980, nach dem endgültig (und absichtlich) alle Master für das Drei-D-Bild zerstört wurden. Zusätzlich zu dieser Übertreibungsorgie hatte Cooper aber noch das Bedürfnis, das Innencover mit weiteren Elementen zu versehen, wie sie Blake für die *Beatles* oder Cal Schenkel für die Cover der *Mothers Of Invention* aufgefahren hatten: eine kunst- und pophistorisch anspielungsreiche Collage, ein unmögliches Labyrinth, Blumen, Früchte, außereuropäische Heiligkeiten und ein Observatorium. Auf der Coverrückseite ist dann wieder eine andere Handschrift zu sehen: Der Illustrator Tony Meeviwiffen hat der Songliste die vier Elemente in einem chinoiden, mit Jugendstil- und William-Blake-Elementen versetzten Stil als Unterlage beigegeben. Chaos und Weltformel, bei den *Beatles* noch zu einem Triptychon aus drei Bildtypen gezügelt, gerät hier wirklich ins Wirbeln und bietet am Ende auch keine Entschlüsselung an, außer dass nicht zu unterschätzende Elemente von Pop-Musik eben Übertreibung und Konkurrenz sind. Oft bekommt es diesen Bestandteilen besser, wenn sie sich austoben können, als wenn sie in konzise künstlerische Konzepte eingehegt werden.¹

1 Für weiterführende Informationen zum Thema siehe: Michael Cooper, *You Are Here. The London Sixties*, München 1999; Michael Cooper, Perry Richardson, Keith Richards, Terry Southern, *The Early Stones*, New York 1982.

Ed Thrasher *Das Cover von Grateful Dead, Live/Dead (1969)*

Bemerkenswert sind an dem Cover dieses Doppelalbums der kalifornischen Hippie-Institution *Grateful Dead* nicht der psychedelische bzw. politisierende Kitsch eines gewissen J. D. Thomas auf der farbigen Vorder- und Rückseite, sondern die schwarz-weißen Photographien auf der Innenseite des Covers. Live-Doppelalben drängen in den späten Sechzigern ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Beatles (*The Beatles*, 1968 – das so genannte *Weißes Album*), Frank Zappa und die *Mothers Of Invention* (*Freak Out!*, 1966) und als erster Bob Dylan (*Blonde On Blonde*, 1966) hatten wichtige Doppelalben vorgelegt, die durch größere Spieldauer, aber auch üppigere Covergestaltung einen neuen Werkcharakter für Pop-Musik-Produkte per Quantität einzuklagen schienen. Aber das Live-Doppelalbum, das für ein von den kulturellen Formaten der Schallplattenindustrie und den Kapazitätsgrenzen der eingeführten Medien uneingeschränktes Musizieren stand, verband diese neue Werkbehauptung darüber hinaus mit neuen Klängen. Dabei galt die Faustregel: Je länger die Songs (die nun Stücke hießen, sich auch mal zu Suites gruppierten oder gar als Symphonies verstanden), desto besser. *Grateful Dead* hielten hier lange den Rekord, für den sie als selten unter vier Stunden live spielendes Ensemble auch die Favoritenrolle innehatten. Auf drei von vier LP-Seiten gehen die Stücke ineinander über. Man hört die *Dead* also fast sechzig Minuten ohne Unterbrechung, wie sie von der stellenweise freien Instrumentalträumerei *Dark Star* über *Saint Stephen* und *The Eleven* zu dem R-'n'-B-Crowd-Pleaser *Turn On Your Lovelight* hinüberjammen. Wie sollte man das bebildern? Wie sollte man die Attraktion des Live-Konzerts, den Befreiungsanspruch der langen Dauern, den Kollektivismus des ohne Führungsrollen improvisierenden Ensembles aus – aber – Individualisten und wie vor allem die Rolle der *Dead* als Hausband der Hippie-Revolution von San Francisco darstellen, die vor allem ihrem lokalen Publikum verpflichtet ist?

Der bewährte Cover-Gestalter Ed Thrasher löste das Problem, indem er drei unterschiedliche Sorten von Fotos konstellierte. Herb Greene, heute weltberühmter Chronist der West-Coast-Szene machte Porträtaufnahmen der einzelnen Bandmitglieder mit starker Betonung des individuellen Charakters von Körpersprache, Outfit und Pose, als wären sie je persönlich künstlerisch verantwortlich. Von Florence Nathan und Jim Marshall stammen hingegen Fotos der ganzen Band sowie Bilder des Publikums, von der Bühne, also aus der Perspektive der Band gesehen. Diese Bilder zeigen ein entfesselt Massenspublikum, das sich aber weder in einem konventionellen Auditorium noch in den üblichen extraterritorialen Festivalgegenden aufhält, sondern offensichtlich inmitten von San Francisco. Was dem im Grunde formal konventionellen, siebzehnteiligen Arrangement, das Thrasher aus zwölf Bildern (eines taucht in vier Ausschnitten, eines in zweien auf) herstellt, gelingt, ist die Verknüpfung von befreiten Massenszenen, Bandkollektivität und den exzentrischen Individualisten, die sowohl am Anfang wie am Ende der Befreiungskette stehen. Anders als bei vielen anderen Live-Doppelalbum-Foto-Arrangements werden diese nicht chaotisch übereinandergelagert, um das freakige Miteinander des Alltagslebens der Band, das eben auch den Arbeitstisch des Graphik-Designers einschließt, zu suggerieren, noch wird der peinliche Privatfoto-Gestus durch in die Kamera



– Cover des Grateful-Dead-Albums Live/Dead (1969) von Ed Thrasher. © Rhino 2003 (CD).

winkende Musiker bespielt. Porträts und Live-Szenen sind klassischen Genre-Gesetzen unterworfen und sie werden auf ein Raster über und nebeneinander montiert, das an eine Partitur erinnert. Nur so ist es möglich, zu veranschaulichen, was 1969 eine Ungeheuerlichkeit war, dass die *freie* Musik einiger Exzentriker und Bohemiens die Massen dazu bringt, die Straßen der Städte zu ergreifen.¹

1 Für weiterführende Informationen zum Thema siehe: Hank Harrison, *The Dead Book. A Social History of The Grateful Dead*, New York 1973; Carol Brightman, *Sweet Chaos. The Grateful's Dead American Adventure*, New York 1998; Herb Greene, *Dead Days. A Grateful Dead Illustrated History*, Petaluma, Calif. 1996.



- Stills aus Gimme Shelter (1970) von Albert und David Maysles mit Charlotte Zwerin. © Warner 2009 (DVD).

Albert and Davis Maysles sowie Charlotte Zwerin *Gimme Shelter* (US 1970)

Die Maysles-Brüder gehören zu den Pionieren des Direct Cinema. Anders als D. A. Pennebaker war die Pop-Musik aber nur eines von vielen Themen für sie – lediglich eine Dokumentation über die 1964er US-Tour der *Beatles* (*What's Happening! The Beatles in America*, US 1964) stand auf ihrer Filmographie, als sie die 1969er US-Tour der *Rolling Stones* zu dokumentieren begannen. Als das zentrale Ereignis dieser Tournee stellte sich bald das zu einem Rock-Festival aufgeblasene Konzert in Altamont heraus. Dieses Konzert, der ökonomisch-lokalpolitische Hintergrund seines Zustandekommens, die beginnende Korruption der Gegenkultur sind denn auch die wichtigsten Themen dieses Filmes, in dem man sehr viele Geschäftsleute (mit langen ebenso wie mit ausfallenden Haaren) telefonieren sehen kann. Dennoch ist es auch ein Film über Rock-Musik auf der Bühne. Neben den *Stones* kann man Auftritte von *Jefferson Airplane*, den *Flying Burrito Brothers* und Ike & Tina Turner sehen; gleichwohl kommt es nie zu der kulinarischen Situation, die andere Konzertfilme bieten. Das Live-Konzert kommt nicht, wie beim Woodstock-Film von Michael Wadleigh, zu uns ins Kino. Es wird immer wieder gestört: sowohl durch den Blick auf seinen (fragwürdigen) Hintergrund als auch durch die irritierenden Ereignisse während des Altamont-Festivals, im Zuge dessen die *Hells Angels* schließlich den jungen Afroamerikaner Meredith Hunter in unmittelbarer Nähe der Bühne ermorden, während die *Rolling Stones* spielen. Man sieht diesen Mord zwar nicht, aber man ist sozusagen dabei, während er passiert, irgendwo da unten im Gewühl der Körper.

Mit *Gimme Shelter* ist erstmals das Misstrauen gegen Mega-Stars und Stadion-Rock artikuliert worden, ohne sich von den ästhetischen Werten der Rock-Musik zu distanzieren. Eher könnte man sagen, dass in ihrem Namen und eher unplakativ zum ersten Mal der später so reflexhaft gewordene Vorwurf des Ausverkaufs dieser Werte geäußert wurde.¹

1 Für weiterführende Informationen zum Thema siehe: Siegfried Schober, *Let it bleed – die Rolling Stones in Altamont, München 1970*; Albert Maysles, *A Maysles Scrapbook*, Göttingen 2007; Stephan Mamber, *Cinema Verité in den USA, Cambridge, Mass. 1974*; Jonathan B. Vogels, *The Direct Cinema of Albert and David Maysles, Carbondale 2005*.