



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Christopher B. Balme, Hans-Peter Bayerdörfer,
Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele

Band 55

Christian Jooß-Bernau

Das Pop-Konzert als para-theatrale Form

Seine Varianten und seine Bedingungen
im kulturell-öffentlichen Raum

De Gruyter

D 19

ISBN 978-3-11-023047-5

e-ISBN 978-3-11-023048-2

ISSN 0934-6252

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck: Hubert & Co., Göttingen

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

1. Einführung	1
2. Grundlagen der Analyse	13
2.1. Die Bühne	13
2.1.1. Möglichkeiten und Wandel des Darstellungsraums	13
2.1.2. Die Clubbühne – Cavern Club und CBGB	17
2.1.3. Die Konzerthalle – Fillmore East	24
2.1.4. Die Stadionbühne	37
2.2. Die Ästhetik der Darstellung auf der Pop-Bühne	44
2.2.1. Instrumente als Requisiten	44
2.2.2. Der performative Gehalt der Stimme	65
2.2.3. Performativität zwischen Realität und Fiktion – Proxemik und Gestik	83
2.3. Die theatrale Interaktion zwischen Pop-Bühne und Publikum	101
3. Die Geburtsstunde des Rock'n'Roll als Anstoß für die Entwicklung verschiedener Pop-Rollen	111
3.1. Die Anfänge der Rockmusik zwischen Holy Blues und Devil's Music	111
3.2. Teufel und Umstürzler	116
3.2.1. Das Böse in der Rockmusik	116
3.2.2. Robert Johnson an der Kreuzung	119
3.2.3. Sympathie für die Rolling Stones	128
3.2.4. Alice Cooper: Schockrocker mit Effekt	144
3.2.5. Marilyn Manson als „Antichrist Superstar“	156
3.3. Götter und Utopisten	168
3.3.1. Das Gute in der Rockmusik	168
3.3.2. Die Himmelfahrt des King – Elvis has left the building	171
3.3.3. Vom Friedenspropheten zum Beziehungsprofi – John Lennon	189
4. Das Figurentheater des Pop	213
4.1. Alte Rebellen	213
4.1.1. Eroberer des Unbekannten – der Tramp	213
4.1.2. Tom Waits auf den Spuren Jack Kerouacs	217

4.1.3.	Jethro Tull – in der Gosse des alten Englands	227
4.2.	Neue Rebellen	240
4.2.1.	Raumfahrer David Bowie jenseits der Geschlechter	240
4.2.2.	Der Pop-Star als Dandy – Brian Ferry und die bessere Gesellschaft	263
4.2.3.	Frank Zappa – Conférencier und Parodist	282
5.	Frauen auf der Pop-Bühne	303
5.1.	Entwürfe des Weiblichen	303
5.2.	Sex, Drogen, Südstaaten – Janis Joplin's männliche Rolle	309
5.3.	Rollenspiele – Madonna die wandelbare Künstlerin	320
6.	Theatrale Großformen auf der Pop-Bühne	333
6.1.	Vom Konzeptalbum zur Minioper	333
6.2.	<i>Tommy</i> – eine Rockoper als Weltanschauungsentwurf	336
6.3.	<i>Quadrophenia</i> – The Who betrachten sich selbst	347
6.4.	<i>The Wall</i> – Abschied vom Publikum	359
7.	Zusammenfassung und Ausblick	373
8.	Bibliographie	383
8.1.	Literatur	383
8.2.	Zeitungen und Zeitschriften	386
8.3.	Tonträger	387
8.4.	Filme	389

Dank

Ohne die Hilfe und Unterstützung von ein paar unverzichtbaren Menschen wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer hat das Projekt über die Jahre bis zu seiner Fertigstellung kontinuierlich, immer aufgeschlossen und mit klugen Ratschlägen begleitet. Meine Eltern haben während der langen Studienzeit mit für finanzielle Sicherheit gesorgt. Monica, meine Frau, war immer an meiner Seite und hat mich ermutigt, dieses Buch auch zu Ende zu schreiben. Gewidmet ist diese Arbeit meiner Mutter, die sich wieder und wieder und tagelang durch die Korrekturfahnen gearbeitet hat.

Christian Jooß-Bernau, im Herbst 2009

1. Einführung

Eine Theatergeschichte der Pop- und Rockmusik will die vorliegende Arbeit schreiben, ein vielleicht zu ambitioniert erscheinendes Unterfangen, das aber einer einfachen Überlegung entspringt. Der Begriff der Inszenierung hat in den letzten Jahren eine inflationäre Benutzung erfahren, begleitet und unterstützt von Veröffentlichungen wie *Ästhetik der Inszenierung*¹ oder *Inszenierungsgesellschaft*². Der Terminus »Inszenierung« selbst wird in vielen der einzelnen Aufsätze seinem ursprünglichen Bedeutungsraum, der Bühne, entfremdet, aufgeweicht, zu einem ahnungsvollen Bedeutungsraum aufgeblasen, der vieles aufnehmen kann, was sich in soziologischen Grundüberlegungen nicht mehr fassen lässt. Immer wieder ist hierbei unsere moderne Gesellschaft das Feld, auf dem Inszenierung vermutet und untersucht wird. Ob Politik, Mode, Architektur oder Musik, in nahezu allen Bereichen des modernen Lebens, in denen die Semiotik schon ihre Spuren hinterlassen hat, setzt sich auch der Inszenierungsbegriff durch. Die Öffentlichkeit wird zum Publikum, vor dem Politiker, Models, Architekten, Musiker auftreten, sich inszenieren, mit dem sie in Interaktion treten. Diese Ubiquität der Inszenierung ist es, die den Begriff stumpf macht. Wenn der Griff in den Kleiderschrank mit dem Gang in die Maske vergleichbar wird, wenn jeder Schritt in der Öffentlichkeit einen Inszenierungscharakter zugeschrieben bekommt, dann setzt sich die wissenschaftliche Betrachtung einer Zeichenflut aus, der sie nicht gewachsen ist. Dies zeigt sich darin, dass der bei der Verarbeitung dieser großen Informationsmengen abfallende Erkenntnisgewinn relativ gering ist. Betrachtet man die Ergebnisse, bleibt oft fraglich, ob für viele der Untersuchungsgegenstände ein wissenschaftlicher Ansatz, der auf dem Begriff der Inszenierung aufbaut, tatsächlich notwendig und nutzbar ist.

Die Pop-Kultur als Inszenierungsraum ist sicherlich einer der augenfälligsten Bereiche. Eine allgemeine Betrachtung dieses Feldes kann aber kaum zu Ergebnissen führen. Pop-Kultur hat als Begriff unser Leben schon so durchdrungen, dass der Einstieg in eine solche Arbeit nur erfolgen kann, indem man den Betrachtungsgegenstand aus diesem Geflecht herauschneidet. Ein genau definierter Gegenstand der Betrachtung erhöht die Wahrscheinlichkeit, klare Ergebnisse zu erhalten. In einem

¹ Josef Früchtel / Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a. M. 2001.

² Herbert Willems / Martin Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Opladen 1998.

nächsten Schritt muss dann die Werkzeugpalette offengelegt werden, mit der das Objekt untersucht werden soll.

Wer allgemein von Pop-Kultur spricht, redet nicht nur über Musik, sondern auch über Mode, Literatur, Theater, Film, bildende Kunst, Architektur und Sport. Rainald Goetz lieferte mit einem Buch wie *Rave*³ noch eine Erzählung, die auf sprachlicher Ebene versucht, Musik zu erfassen. Die Welle der Pop-Literaten hatte als einzigen Bezugspunkt zur Musik oft nur das Erwähnen einzelner Platten. In dem Essay-Sammelband *Deutsches Theater*⁴ von Benjamin von Stuckrad-Barre erstrecken sich die Themen vom Bundesverdienstkreuz über die Scorpions bis Gregor Gysi. Dass Stuckrad-Barre unter dem Oberbegriff Pop-Literat lief, ist nur teilweise der vereinfachenden Haltung seiner Kritiker anzulasten. Seine Lesungen gestaltete er wie Pop-Konzerte, mischte Text mit Musik- und Toneinspielungen, ließ sich als Pop-Star feiern und zu Zugaben herausfordern. Die rasend schnelle Ausbreitung dieser Art von Pop-Literatur aber, die die Grenze zum Feuilletonistischen überschritt und von dort aus versuchte, sich der unterschiedlichsten Themen zu bemächtigen, brachte eine Beliebigkeit mit sich, die das Etikett Pop-Literatur sprengen musste. Das Beispiel der Pop-Literatur ist exemplarisch für alle Kunstgattungen. Musik durchdringt osmotisch die Grenze, wird Filmsoundtrack, Bühnenmusik. In der bildenden Kunst tat sie das schon in den 60er Jahren. Andy Warhol machte sich zum Manager der Band Velvet Underground. Seine Factory war Begegnungsort von Künstlern verschiedenster Stilrichtungen, eine Brutstätte des Bohémienlebens. Er selber machte Pop-Stars zu Motiven seiner Bilder und sich, mit Silberperücke und exzentrischen Auftritten, zum Pop-Star. Die in letzter Zeit zu beobachtenden Gattungsüberschreitungen lassen allerdings vielfach den Verdacht aufkommen, dass hier ein schneller Konnex mit dem Zeitgeist gesucht wird, der weniger als beständiger künstlerischer Austausch begriffen werden muss, sondern als Brückenschlag, dessen Effekt nur kurzfristig ist, da die Behelfsverbindung ebenso schnell wieder abgebrochen werden kann. Beim Film ist der Marketingaspekt besonders augenfällig. Soundtracks werden gerne mit bekannten Pop-Songs unterfüttert, mit dem Effekt, dass sich die Filmmusik noch einmal gesondert als CD verkaufen lässt.

Ein besonderer Bereich ist in diesem Zusammenhang die Werbung. HipHop-Bands verhelfen in ihren Video-Clips bestimmten Sportmarken zu steigender Popularität. Werbeclips assoziieren Produkte mit Popmusik und helfen so auch den Songs oft in die Charts. Die einstmals rebellische Haltung der Musik wird aufgelöst zugunsten einer Vorstellung von Produkten, die sich gegenseitig bewerben; ein Konzept, das zugegebenermaßen erfolgreich ist.

Diese Arbeit will sich nicht mit diesem metastatischen Begriff von Pop-Kultur beschäftigen, sondern ausschließlich mit Popmusik und ihren Erscheinungsformen. Aber auch die Popmusik selber besetzt ein weites Gebiet. Roy Shuker verwendet in

³ Rainald Goetz: *Rave*. Frankfurt a. M. 1998.

⁴ Benjamin von Stuckrad-Barre: »*Deutsches Theater*«. Köln 2001.

seinem Buch *Understanding Popular Music* den Begriff »public performance«⁵. Dieser Begriff umfasst bei ihm das gesamte Feld der Kontaktaufnahme zwischen Künstler und Publikum. Meistens hat diese einen Pseudo-live-Charakter, der sich über Tonwiedergabesysteme vermittelt. Der klassische Tonträger, ob Schallplatte oder CD, wird immer stärker abgelöst von der DVD, die Bild und Ton verbindet. Das Radio als Verbreitungskanal der Musik verliert in dem Maße an Bedeutung, wie seit Anfang der 80er Jahre das Musikfernsehen an Bedeutung gewinnt. Hier reicht die Spanne von Live-Konzertübertragungen über Konzertaufzeichnungen bis zu Videoclips. Unabhängig von der momentanen Relevanz der einzelnen Vermittlungskanäle, bestehen sie doch gleichzeitig nebeneinander und stehen in einem ständig wechselnden Verhältnis und Austausch.

Der klassische Aufführungsort von Popmusik jedoch ist das Konzert, bei Shuker ein kleiner Bereich der public performance, und dieses soll zentraler Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit sein. Analysiert werden soll der para-theatrale Charakter von Pop-Konzerten. Dies ermöglicht eine Analyse von Bühnenvorgängen; der Inszenierungsbegriff kann für diese Untersuchung wieder eingebunden werden in seinen ursprünglichen, theatralen Kontext.

Die Tatsache, daß im englischen Sprachraum von *staging* die Rede ist und damit der Bühnenbezug obligatorisch bleibt, mahnt zur Vorsicht gegenüber allzu begriffsgläubiger Erweiterung des semantischen Spielraums, die die tatsächliche Vielfalt auf der Ebene der phänomenalen Bezüge eher verdeckt.⁶

Diese Einbindung in einen theatralen Kontext, die den Fokus der Betrachtung hauptsächlich auf die Bühne legt, hat mehrere Vorteile. Der Betrachtungsgegenstand hat eine klare zeitliche Dimension, den Anfang und das Ende des Konzertes. Er hat eine klare räumliche Begrenzung, die Bühne, und klar bestimmbare, zu analysierende Figuren, die Musiker. Dies ist nicht selbstverständlich. Würde diese Arbeit die Inszenierung einer gesamten Subkultur innerhalb der Pop-Kultur betrachten wollen, hätte sie genau die oben angeführten Probleme der Eingrenzung. Analysiert werden soll die auf der Bühne umgesetzte Ästhetik. Erklärungsgrundlage soll nicht allein die tatsächliche Bühnenaktion sein, da sie in ihrer Zeichenhaftigkeit oft mehrdeutige Schlüsse zulässt, sondern es ist unabdingbar, den Weg des Künstlers auf die Bühne nachzuzeichnen; seine Biographie, sofern sie für die Auswertung des Bühnengeschehens relevant erscheint, seine Selbstreflexion und -darstellung in Interviews, seinen künstlerischen Werdegang – bis zu jenem Punkt, an dem er die exemplarische Bühne betritt.

Unberücksichtigt bleiben sollen Rock-Musicals wie die *Rocky Horror Show* oder *Hair*. Sie sind eindeutig Bestandteil von Untersuchungen über das Musiktheater und

⁵ Roy Shuker: *Understanding Popular Music*. London / New York 1997³, S. 198f.

⁶ Josef Früchtel / Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*. – In: Josef Früchtel / Jörg Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M. 2001, S. 31.

haben nichts mit dem Thema dieser Arbeit, dem Pop-Konzert, zu tun. Am Ende der Arbeit werden aber die zwei Rockopern von The Who betrachtet: *Tommy* und *Quadrophenia* sowie das Pink-Floyd-Konzept von *The Wall*. Hier wird im Rahmen eines Pop-Konzertes versucht, größere erzählerische Zusammenhänge herzustellen.

Der Begriff der Para-Theatralität bietet sich gerade für den Untersuchungsgegenstand eines Pop-Konzertes an. Es wäre kurzfristig, anzunehmen, die Aktionen auf der Pop-Bühne ließen sich umstandslos als theatral interpretieren. Tatsächlich gibt es Figuren wie Alice Cooper oder Ziggy Stardust, die als Rollen untersucht werden können. Nützlich ist der Begriff der Para-Theatralität vor allem in Grenzbereichen, wo die private Biographie des Künstlers und seine Darstellung auf der Bühne sich vermischen. John Lennon scheint sogar gegen die Fiktionalität der Pop-Star-Pose zu kämpfen. Trotzdem steht auf der Bühne nicht die Privatperson Lennon, sondern ein Performer. Janis Joplin stirbt nicht in ihrer Rolle als weiße Soul-Sängerin, sondern sie geht an ihrem exzessiven Lebensstil zugrunde. Diesen aber überhöht sie in ihrer Bühnenperformance bewusst. Die Intimität ihrer Interpretation hat natürlich ihre Wurzeln in der Biographie der Künstlerin. Die Form, die ihr Joplin gibt, geht aber über den Bereich des Privaten hinaus, lässt theatrale Momente durchaus erkennen. Der Begriff der Para-Theatralität integriert so die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung auf der Pop-Bühne, sorgt dafür, das Blickfeld weit zu halten, um auch feine Nuancen des Überganges zwischen Privatperson und Rolle erkennen zu können. Als Alternative zum Inszenierungsbegriff ist der Begriff der Para-Theatralität durchlässig sowohl für biographische Momente als auch die theatrale Form. Er soll aber keine Entschuldigung für Ungenauigkeit sein. In einzelnen Fällen wird sehr exakt zu bestimmen sein, in welchem Verhältnis private Realität und Rolle auf der Pop-Bühne anzutreffen sind.

In einem ersten Teil sollen Grundlagen der Pop-Bühnen-Ästhetik herausgearbeitet und diskutiert werden. Es ist ein ästhetisch entscheidender Unterschied, in welchem Rahmen ein Konzert stattfindet. Die Beatles gaben das erste Stadionkonzert der Geschichte, die Rolling Stones wiesen den Weg in Richtung einer speziellen Stadionshow. Mit der neuen Bühnengröße setzt ein technisches Wettrüsten ein; durch Laser, Computeranimation und digital gesteuerte Soundsysteme wird die Bühne zum multimedial bespielten Raum. Dieser Teil der Arbeit wird eine Möglichkeit der Kategorisierung der unterschiedlichen Auftrittsorte entwickeln und sie in ihren grundlegenden ästhetischen Möglichkeiten beschreiben.

Ein musikalisches Werkzeug muss kein Requisit sein. Wenn aber Chuck Berry zum Duck-Walk ansetzte, seine Gitarre wie ein Gewehr im Anschlag, hatte das auf die Qualität seines Solos wenig Einfluss, sondern war ausschließlich visuelles Zeichen. Die E-Gitarre unterscheidet sich von herkömmlichen Instrumenten dadurch, dass der Klangkörper außerhalb ihrer selbst liegt. Die Erfindung des Tonabnehmers und des Verstärkers sind Werkzeuge zur Hervorbringung der Lautstärke, welche die Popmusik erst ermöglichten. So ist die E-Gitarre mit einem semantischen Gehalt belegt, der weit über ihren Instrumentcharakter reicht. Diese Arbeit wird untersuchen, wie auf der Pop-Bühne der semantische Gehalt der Requisiten, zumeist In-

strumente, umcodiert und modifiziert wird. Hierbei muss unterschieden werden, welche Wirkung der Umgang mit einer musikalischen Requisite zeitigt. Es gibt viele verschiedene Arten, ein Mikrophon, eine Gitarre oder jedes andere Instrument so zu benutzen, dass dadurch ein bestimmter musikalischer Effekt erzielt wird. Andere Verfahren wiederum wirken nur auf visueller Ebene oder sind in einer Grauzone zwischen visuellem und tonalem Ausdruck angesiedelt. Als Beispiel sei an dieser Stelle Jimi Hendrix' Gitarrenspiel mit den Zähnen genannt.

Nicht nur die visuellen Komponenten sollen in diesem Grundlagenteil berücksichtigt werden, sondern auch die akustischen, die wesentlich zum theatralen Gesamteindruck beitragen. Neuere theaterwissenschaftliche Forschungen versuchen, sich analytisch dem performativen Gehalt der Stimme anzunähern.⁷

Und indem ich dem oder der anderen zuhöre, höre ich auch mir selbst zu. Es stellen sich Bilder und Assoziationen ein, ich werde auf meinen eigenen Körper und mein eigenes Imaginäres verwiesen. Kein Hören also ohne Visualität: als konkretes das Hören begleitendes Sehen oder als Imaginieren.⁸

Dieses Grundlagenkapitel wird sich mit dem Verhältnis von Körper und Stimme beschäftigen. Die Analyse kann sich hier von grundlegenden theaterwissenschaftlichen Erkenntnissen leiten lassen, es muss aber bedacht werden, dass die Pop- und Rockmusik eine grundsätzlich eigene Stimmästhetik aufweist. Dies ist schon allein bedingt durch die Miteinbeziehung der technischen Verstärkung der Stimme. Hierbei muss untersucht werden, in welchem Verhältnis die technisch verstärkte und eventuell durch Effektgeräte modifizierte Stimme zur Bühnenfigur steht. Die mediale Vermittlung der Musik über Tonträger und Rundfunk rückt hierbei auch in das Blickfeld. Kann eine Platte unter Ausblendung der visuellen Ebene das imaginäre Sehen fördern? Gibt es Verfahrensweisen, dieses visuelle Sehen zu provozieren und zu steuern? Die Geschichte des Radios, die Entwicklung der Studioteknik und die ästhetische Entwicklung der musikalischen Ästhetik können hier Aufschluss geben oder Hilfestellung sein.

Eine weitere grundlegende Überlegung betrifft die Proxemik und Gestik der Figuren. Herauszuarbeiten sind wiederkehrende, tradierte Bewegungsmuster auf der Pop-Bühne, ihre Entstehung, Entwicklung, ihr Bedeutungsraum. Unabhängig davon gibt es für die einzelnen Musiker auf der Bühne angestammte Plätze, die meist einen musikalischen Grund haben. Die Position des Leadsängers allerdings wird vor allem durch die Interaktion mit dem Publikum gefordert. Die Mittelstellung des Sängers, seine Rahmung durch den Rest der Band, ist ein Bild, das ins kulturelle Gedächtnis

⁷ Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: *Spielräume der Stimme. Kleine Streifzüge zwischen den Fächern*. – In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Tübingen 1999 oder Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodramas im Schauspiel und Musiktheater (1770–1933)*. Tübingen 2001.

⁸ Doris Kolesch: *Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen*. – In: Früchtel / Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung* (2000), S. 265.

des ausgehenden 20. Jahrhunderts eingegangen ist. Nicht nur was die Proxemik betrifft, ist genau zu unterscheiden, was musikalisch bedingt und was als visuelle Inszenierung zu werten ist. Auch die Gestik auf der Pop-Bühne kennt mehrere Funktionen zwischen musikbegleitenden Bewegungen und der Kommunikation mit Mitmusikern und Publikum. Deutlich gemacht werden soll in diesem Kapitel die semiotische Komplexität, die leicht zu einem Missverständnis der Zeichen führen kann.

Die Grundsatzüberlegungen sollen abgeschlossen werden mit einem Blick auf das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum. Verglichen mit einem klassischen Konzert haben die Rezipienten des Pop-Konzertes ganz andere Möglichkeiten der Partizipation, die bis zur Einbringung des gesamten Körpers im Tanz reichen. Über die Jahre haben sich subkulturelle Szenen und selbst das Alter der einzelnen Rezipienten so gemischt, dass kaum von einer homogenen Publikumsidentität bei bestimmten Konzerten ausgegangen werden kann. Trotzdem gibt es verbindende Momente, die die unterschiedlichen Voraussetzungen der einzelnen Publikumsmitglieder nivellieren. Es ist anzunehmen, dass anthropologische Grundkonstanten, wie der Rhythmus, der Tanz, Mittel sind, mit denen Gemeinschaft erzeugt wird.

Der nun folgende Teil der Arbeit will anhand verschiedener Pop-Figuren eine Typologie erstellen. Hierbei wird immer wieder darauf zu achten sein, ob Verbindungen zwischen den einzelnen Bühnenshows und der Musiktheater- oder Theater-Tradition bestehen. Die Auswahl der Figuren kann nur exemplarisch sein. Um eine Schneise in dieses bisher nahezu unerforschte Gebiet zu schlagen, habe ich mich an Künstlern orientiert, deren ästhetische Wirkung entscheidend für die Weiterentwicklung der Popmusik war. Dass die Black Music weitgehend ausgespart wird, hat seinen Grund darin, dass dieses Feld Stoff für eine eigene Analyse bieten würde. Ob von Jazz, Funk oder HipHop die Rede ist. Black Music verknüpft vielfach die Inszenierung der Musik mit sozialer Inszenierung. Ursache hierfür ist das kulturelle Identitätspotential, das die Black Music oft ausdrückt, umsetzt und weiterentwickelt. Die Vorgänge, die hier zwischen Musikern und Publikum, und umgekehrt zwischen bestimmten Sub-Szenen und der daraus entstehenden Musik ablaufen, sind so komplex, dass sie den Rahmen, den sich diese Untersuchung setzen muss, sprengen würden.

Ausgegangen wird in dieser Arbeit vom rebellischen Kern der Popmusik. Diese Setzung wird immer wieder hinterfragt werden müssen. Zu analysieren sind der Ausdruck der Rebellion und seine Modifikation. Der Umsturz der Ordnung, die Errichtung einer Gegenordnung als Chaos, sie wird gerne metaphysisch unterstützt. Die christliche Kultur etabliert den Teufel als Symbolfigur der Auflehnung und der Gegenkultur. Es ist nicht erstaunlich, dass er auch in die Popmusik einzieht. Eine Traditionslinie ist vom Delta-Blues bis zur aktuellen Metal-Szene verfolgbare. Sie beinhaltet nicht nur die Emanation des Teufels auf der Pop-Bühne, sondern wird sich am Rand auch mit anderen Figuren beschäftigen, deren Ansatz es ist, kulturelle Normen zu unterwandern. Am 10. Dezember 1968 spielten die Stones ihren Song *Sympathy For The Devil* im Rahmen des Rock and Roll Circus'. Mick Jagger trug

auf seiner Brust aufgemalt das Bild eines Biests und bezeichnete damit den letzten, aktuellen Moment, in welchem sich der Teufel materialisiert: In dem Augenblick, in dem Jagger das Lied performt, erscheint er im Körper des Sängers auf der Bühne. Jagger erklärt sich damit selber zur Inkorporation des metaphysischen Führers der Gegenkultur. Ob diese These haltbar ist, soll die Arbeit anhand von Text- und Videoanalysen klären.

Der Teufel, er wird für die Rockmusik in dem Maße immer wichtiger, in dem das Provokationspotential sich abschleift und die Musik nach härteren Formen sucht, mit denen sie sich von vorangegangenen Traditionen absetzen kann. Die Arbeit wird diese Linie verfolgen. Sie wird den Show-Charakter des Bösen untersuchen, wie er sich in Alice Coopers ausgearbeiteten Auftritten präsentiert. Die Traditionslinie der satanistischen Geisterbahnrevue führt bis zu der Marilyn-Manson-Platte *Antichrist Superstar* (1996)⁹ und einer Bühnenshow, die die Elemente der Provokation, der Affirmation des Bösen, Gesellschaftskritik und Ironie mischt.¹⁰

Eine Gegenposition gegen die Auflehnung und Ordnungszerstörung ist auf den ersten Blick nicht vereinbar mit der revolutionären Grundstimmung der Popmusik. Allerdings gibt es Künstler, deren Gegenentwürfe so komplex wie unterschiedlich sind. Elvis Presley trat an als Rebellionsführer und ab als Religionsführer. Dazwischen lag eine diffizile Wandlung im Ausdruck: Seine Musik, sein Aussehen, sein Auftreten wurden in neue Kontexte eingebettet und dadurch neu gewertet. Die Militärzeit in Europa unterbricht von 1958 bis 1960 seine Karriere. Auf die Leinwand kehrt er 1959/60 mit *G. I. Blues*¹¹ zurück, dem Auftakt zu einer Reihe von Filmen, die ihn mit gewandeltem Image, das genau zu untersuchen sein wird, präsentieren. Elvis wird zu einer Art Kulturbotschafter, der den amerikanischen Lebensstil nach Europa importiert und im Austausch europäisches Liedgut mitnimmt.

Nach seiner Militärzeit musste Elvis sein Image überdenken.¹² 1972 kam er als Live-Act nach New York. Die neue Kunstfigur scheint ein Versuch gewesen zu sein, sich so weit wie möglich aus dem gesellschaftlichen Kontext der Musik zu entfernen, um nicht von den Verhältnissen überrannt zu werden. Angekündigt von *Also sprach Zarathustra* betrat der King die Bühne des Madison Square Garden¹³ – im strassbesetzten Fantasie-Karatekostüm: eine Comic-Figur. Dieser Auftritt ist ein Musterbeispiel für die Emanation eines Pop-Stars auf der Bühne. Elvis präsentierte die alten Hits mit unglaublichem musikalischem Druck, nur hatten keine seiner Aktionen und keiner seiner Töne einen Sinn außerhalb der Konzertarena. Anhand einer Las-Vegas-Show von 1970 soll untersucht werden, wie der Kontakt zwischen

⁹ Marilyn Manson: *Antichrist Superstar*. Interscope 1996.

¹⁰ Marilyn Manson / Neil Strauss: *The long hard road out of hell*. Höfen 2000.

¹¹ *G.I. Blues*: Norman Taurog (Reg.), USA 1960.

¹² »Als König Elvis eines Morgens aus traumlosem Tiefschlaf erwachte, fand er sein Land in fremde Hand gefallen. Die psychedelische Revolution, Acid-Leute, Bürgerrechtler und englische Gangs aus London, Liverpool und Newcastle stahlen ihm Amerika.« (Klaus Theweleit: *Buch der Könige. Band 2x. Orpheus am Machtpol*. Frankfurt a. M. 1996, S. 34).

¹³ Elvis Presley: *Live At Madison Square Garden*. RCA 1972.

Elvis und seinem Publikum genau zu beschreiben ist, wie der King sich seinen Fans nähert und wie er sich ihnen entrückt.

Kurz vor dem Ende der Beatles bat John Lennon in New York zur berühmtesten Interviewreihe seiner Karriere – dem *Bed In*. Aus einem Hotelbett heraus gaben Lennon und seine Frau Yoko Ono Interviews. Die Audienz im Hotelzimmer schloss Gespräche über Frieden und gemeinsames Singen mit ein. Obwohl diese künstlerische Phase nicht lange anhielt, wurde Lennon dadurch zu einer Symbolfigur der Friedensbewegung. Diese Entwicklung scheint zum einen bedingt durch die geschickte Inszenierung, mit der er seine Aussage stützt, zum anderen ist sie verbunden mit seiner Prominenz und den politischen Folgen, die sein Protest nach sich zog. Der Begriff Inszenierung meint hier das Umsetzen einer künstlerischen Aussage auf mehreren semantischen Ebenen; Lennons Umgang mit verschiedenen Massenmedien.¹⁴ Die Liebe wird der Öffentlichkeit nicht als intime Zweisamkeit dargeboten, sondern als Symbol für die Möglichkeit der Liebe, des Friedens in einer makrosozialen Ordnung präsentiert. Was das Ausstellen der Privatheit aber von anderen Selbstdarstellern unterscheidet, ist der bewusst von den Künstlern ausgestellte Symbolgehalt des Privaten.

Wie an Elvis' Beispiel zu sehen ist, schleift sich durch den Erfolg der Popmusik und ihre zunehmende kulturelle Akzeptanz ihr Rebellionspotential ab. Allerdings gibt es Möglichkeiten, dieses Potential aufzufrischen. Weihnachten 1967 gründeten sich Jethro Tull in London. Egal welche Figur Sänger Ian Anderson verkörperte, es waren in der Mehrzahl Gestalten aus den Randbereichen der Gesellschaft; zu alt für eine jugendliche Rebellion. Die Band versuchte, diese Kluft zu überwinden, indem sie ihre Musik in den Rahmen einer Variété-Show einbettete. Das Außenseitertum der dargestellten Figuren hatte seinen Ursprung nicht mehr im pubertären Ungehorsam, sondern in ihrer sozialen Stellung.

Die Rolle des Vagabunden hat Tom Waits am klarsten ausgearbeitet. Er ist das amerikanische Pendant zu einer Figur, wie sie der Engländer Ian Anderson verkörpert. Den direkten Zusammenschluss zwischen Schauspiel und Musik fand Waits, der mittlerweile auch in vielen Filmen mitgespielt hat, durch seine Arbeit am Theater und insbesondere durch seine Kooperation mit Robert Wilson. *The Black Rider*¹⁵, *Blood Money*¹⁶ (Waits' Woyzeck-Adaption) und *Alice*¹⁷ (eine Theaterreflexion über *Alice in Wonderland*) liegen mittlerweile auch als Songzyklen auf Tonträger vor. In der Musik und seinen Texten entwickelt Waits mit seinen Rollen ständige Variationen des Landstreichers. Seine Arbeit kann entweder eingebettet in einen theatralen Kontext verstanden werden, genauso gut können die Alben aber auch als Konzeptalben bestehen, die bestimmte dramaturgische Neuwertungen bekannter Stoffe vor-

¹⁴ Lennon und Ono druckten »War Is Over!«-Postkarten und am 27. Mai 1979 veröffentlichten sie eine ganzseitige Annonce in der New York Times.

¹⁵ Tom Waits: *Black Rider*. Island 1993.

¹⁶ Tom Waits: *Blood Money*. Anti 2003.

¹⁷ Tom Waits: *Alice*. Anti 2003.

nehmen. Die Rolle des Tramps scheint mittlerweile ein ganz bewusster Teil der eigenen Inszenierung zu sein.

David Bowie schuf eine Figur ganz in einem fiktiven Weltraum-Exil. Von Anfang an hielt er seine Karriere auch für andere künstlerische Ausdrucksformen offen, versuchte beispielsweise 1968 eine Cabaret-Show aufzustellen. In Bowies Fall wird es interessant sein, Traditionslinien nachzuspüren, die zum Theater führen. Bowie war längere Zeit Mitglied in Lindsay Kemps Theatertruppe. Seinen Durchbruch hatte Bowie mit der Tournee *The Rise And The Fall Of Ziggy Stardust*. Dem Publikum präsentierte er sich als auf der Erde gestrandeter Außerirdischer. Die als Folie darunter liegende Geschichte will den Aufstieg und den Fall eines Rock-Stars dokumentieren. Den Erfolg verdankt Bowie dem dramaturgischen Kniff der Deterritorialisierung. Die Rebellion eines Außerirdischen, sie verleiht dem Rock neue Kraft, weil sie sich von der Ernsthaftigkeit verabschiedet. Bowie begriff als erster Pop als Rollenspiel, in welchem die einzelne Figur nur solange gespielt wird, wie sie erfolgreich ist. Es ist eine Balance zwischen dem künstlerischen Anspruch und der Reaktion auf veränderte Marktsituationen. Ausgehend von David Bowie soll dieser Teil der Arbeit auch der nicht nur bei Bowie bestehenden Verbindung zwischen Weltall und Rock'n'Roll nachspüren, der Suche nach Entgrenzung, der Lust am technischen Fortschritt. Bowies widersprüchliche Erscheinungsformen bündelten einen Diskurs, der bis dahin im Pop nur am Rande oder unterschwellig geführt worden ist, den Geschlechterdiskurs. Bowie stellte bisexuelle Personen aus, begründete einen androgynen Stil, der später von weiblichen Pop-Gestalten beantwortet werden sollte. Ein Hauptthema ist seit den Anfängen des Rock'n'Roll die Befreiung der Sexualität von ihren gesellschaftlichen Zwängen. Erst ab Anfang der 70er Jahre aber beginnt, wie am Beispiel David Bowies beschrieben, eine neue Provokationswelle, die nun die Grenzübertretung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit zum Ziel hat. Die Rock'n'Roll-Band ist in dem Bild, das in der Gesellschaft vorherrscht, ein männerbündlerischer Verein. Überlegt werden soll, ob im Pop-Bereich neue, vom binären, heterosexuellen Geschlechterkonzept abweichende, alternative Geschlechterrollen entwickelt werden können.¹⁸

Die Typologie der Pop-Figuren soll in dieser Arbeit noch um zwei weitere ergänzt werden: den dekadenten Star und den Parodisten – Entwürfe, die auf sehr eigene Weise Pop-Ästhetik reflektieren. Der Roxy-Music-Sänger Bryan Ferry schuf als Bühnengestalt einen Dandy. Diese Figur versuchte nicht, die Provokation zu steigern, sie wirkte im Gegenteil provokant durch die Affirmation all jener bis dahin in der Pop-Kultur geschmähten gesellschaftlichen Verhaltensweisen, wie dem Ausstellen von Reichtum bis zur Dekadenz. Ein musikalischer Komiker wie Frank Zappa dagegen setzte sich schon in den 70ern über den in der Popmusik dieser Zeit herrschenden Druck zur Ernsthaftigkeit hinweg. Er parodierte die Musik und das Auftreten der Stars und schuf somit ein neues Provokationssystem innerhalb des

¹⁸ Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht*. Berlin 1995.

Provokationssystems. Seine Kunst wirkt verstärkt nicht außerhalb der Subkultur, sondern kann oft nur von deren Mitgliedern decodiert werden.

Frauen im Popgeschäft – bis heute gibt es nur wenige Stilrichtungen, in denen Parität in etwa erreicht sein dürfte. Ein gesonderter Teil der Arbeit wird sich mit weiblichen Rollen auf der Pop-Bühne beschäftigen. Janis Joplin schuf ein Gegenmodell zu der im Kern von Klischees der Männlichkeit geprägten Lebenswirklichkeit der Subkultur der 60er Jahre. Sie reklamierte das Recht auf selbstbestimmte Sexualität für weibliche, weiße Pop-Sängerinnen. Der Punk radikalisiert dieses Konzept auf eigene Weise. In den 80ern erscheint die erste Platte von Madonna, die es bis heute geschafft hat, ähnlich viele Frauenbilder auf die Bühne zu bringen, wie David Bowie Figuren verkörperte.¹⁹ In blasphemischer Analogie zur Opferrolle Jesu präsentierte sie sich als sexuelles Opferlamm für Männerphantasien, übersteigerte dies mit ihrem berühmten, spitz zulaufenden Jean-Paul-Gaultier-Bustier ins Groteske. So war der nächste Wandel ihrer Maske vorherzusehen: eine offensive Ausstellung von Sexualität, die in Filmen, Videos und Photobänden so forciert wurde, dass aus dem Opferlamm die Nymphomanin wurde. Den Kampf gegen männliche Vormachtstellung und Posen nahmen dann Anfang der 90er Jahre die Riot Girls auf. Dieser Teil der Arbeit wird der Entwicklung einer weiblichen Ästhetik auf der Pop-Bühne nachspüren und aufzeigen, welche Strategien des Umganges mit einer männerdominierten Kunstform entwickelt werden können.

In einem letzten großen Teil der Dissertation soll anhand von drei Beispielen untersucht werden, wie auf der Pop-Bühne und im Pop-Film dramatische Strukturen ästhetisch umgesetzt werden. *Quadrophenia* und *Tommy* sind die beiden Rockoperen von The Who. Popmusik wird genutzt, um fiktive Biographien in Szene zu setzen. Dabei wird Pop teilweise zum selbstreferentiellen System, eingebunden in eine dramatische Rahmenhandlung. Basierend auf dem gleichnamigen Konzeptalbum von The Who drehte Franc Roddam 1978 *Quadrophenia*, ein Stück verfilmte Sozial- und Jugendkultur. Eine der möglichen Lesarten von *Tommy* ist, die Oper als Metapher für den Aufstieg und Fall eines Rockstars zu interpretieren. Es wird anhand anderer Auftritte von The Who zu untersuchen sein, wie sich Musik und Handlung verbinden, wie die Bühnenperformance Teil einer großen Erzählung wird, sie trägt und zugleich von ihr beeinflusst wird.

Umgetrieben von der wachsenden Entfremdung zwischen Publikum und Band, entwickelte der Pink-Floyd-Vordenker Roger Waters 1979 das Konzept zu *The*

¹⁹ Ihre Mutter hatte den Wunsch, dass Madonna ins Kloster gehen sollte, aber: »Statt dessen brachte die »blasierte Frühreife« (Madonna über Madonna) die Begleitrituale ihrer streng katholischen Erziehung auf die Showbühne und stilisierte sich 1983 zur Promotion ihrer ersten LP mit Dutzenden von Kruzifixen, Rosenkränzen, fluoreszierenden Gummiarmbändern, schwarzen Strümpfen über Männer-Boxershorts zur Klosterfrau Lolita: Das Tragen der Glaubenssymbole bereitete der singenden Klosterfrau sinnliches Vergnügen: »Ich mag Kruzifixe, weil sie sexy sind; schließlich ist ja ein nackter Mann drauf.«¹⁹ (Siegfried Schmidt-Joos / Wolf Kampmann (Hrsg.): *Pop-Lexikon*. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 366).

Wall. Das Projekt wurde als Doppelalbum angelegt, als Bühnenperformance umgesetzt und schließlich 1982 von Alan Parker verfilmt. Zwischen Bühne und Zuschauern wurde während des Konzertes eine Wand errichtet, die den Zuschauern Stein für Stein den Blick auf die Stars nahm. Diese Wand wurde dann wieder eingearissen: Zuschauer und Band traten in erneute, erneuerte Kommunikation: »Thema blieb die Isoliertheit und Bedeutungslosigkeit des (jungen) Menschen in der Massengesellschaft«, schreibt das Rocklexikon.²⁰ So allgemein das klingen mag, führt es doch an einen ästhetisch interessanten Punkt, den die Arbeit untersuchen soll. Inwiefern werden durch das Hochziehen der Mauer Zuschauer und Band im Konzerterlebnis zu gleichwertigen Partnern? Denn nicht nur die Band wird den Blicken der Zuschauer verborgen, die Kommunikation ist auch in umgekehrter Richtung unterbrochen. So soll dieses Kapitel noch einmal Anlass sein, ausgehend von einem konkreten Beispiel das Verhältnis von Bühne und Zuschauer genauer zu untersuchen.

²⁰ Barry Graves / Siegfried Schmidt-Joos / Bernward Halbscheffel: *Das neue Rock-Lexikon. Band 2*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 704.

2. Grundlagen der Analyse

2.1. Die Bühne

2.1.1. Möglichkeiten und Wandel des Darstellungsraums

In diesem ersten Grundlagenkapitel soll ein Blick auf den Darstellungsraum der Popmusik, die Bühne geworfen werden. Auf den ersten Blick entscheidend sind hier Bühnengröße, Bühnenbild und Aufführungsort. Unterschieden werden muss hinsichtlich der Ausstattung und gegebenenfalls der Dekoration der Bühne und der Ausstattung des gesamten Konzertraumes. Da das einzelne Konzert als singuläre, transitorische Aufführung zu verstehen ist, ist zu fragen, ob es spezielle, von Konzert zu Konzert und von Band zu Band unterschiedliche Bühnenausstattungen gibt, wie auch einzelne Theateraufführungen speziell entwickelte Bühnenbilder haben. Eine verbindliche Antwort auf diese Frage lässt sich so einfach allerdings nicht geben, da ein Pop-Konzert verglichen mit einer Theateraufführung divergierende ästhetische Forderungen an den Bühnenraum stellt.

Die Bühne als ästhetisch zu gestaltender Raum rückt ab Mitte der 60er Jahre verstärkt ins Blickfeld der Künstler. Dies betrifft natürlich auch das Lichtdesign, das gerade in der psychedelischen Ästhetik der späten 60er Jahre bewusst zur Gestaltung des Bühnenraums herangezogen wird. Hierzu werden später Beispiele anzuführen sein. Stadiontourneen, wie wir sie heute kennen, kommen kaum noch ohne Bühnenbildner und Designer aus. Diese sicherlich durch die sich stetig verstärkende Relevanz der Musik-Videos hervorgerufene Entwicklung transportiert die Clip-Ästhetik vielfach zurück auf die Bühne, schafft in einigen Fällen sogar eine Verbindung dieser Ästhetik mit herkömmlichen theatralen Elementen. Auch hierzu wird später mehr zu sagen sein.

Fischer-Lichte unterscheidet in ihrer *Ästhetik des Performativen*, was den theatralen Raum betrifft, zwischen einem »geometrischen Raum« und einem »performativen Raum«.¹ Der geometrische Raum meint den geometrischen Grundriss, die emotionslose Idee eines Raumes mit einer bestimmten Höhe, Breite, Tiefe. Für theatrale Aufführungen entscheidend ist auf den ersten Blick der geometrische Raum, aber:

¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 187.

Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklängen von Lauten vermag ihn zu verändern. Er ist instabil, ständig in Fluktuation begriffen. Räumlichkeit einer Aufführung entsteht im und durch den performativen Raum, sie wird unter den von ihm gesetzten Bedingungen wahrgenommen.²

Die Raumidee, die sich in diesem Zitat manifestiert, ist interessant, da sie auch einer mechanistischen Analyse von Räumen insofern eine Absage erteilt, als der Raum erst im Moment der Aufführung und durch sie zum performativen Raum wird: »Theaterräume, ganz gleich ob fest installiert oder lediglich provisorisch errichtet, sind in diesem Sinne immer performative Räume.«³

Fischer-Lichte fordert eine Abkehr von der gängigen Praxis, Theaterräume als geometrische Räume zu begreifen und zu beschreiben, sich also vorrangig mit den architektonischen Besonderheiten zu beschäftigen. Allerdings schränkt sie die Möglichkeiten des Raumes, auf eine Performance zu wirken, in einem entscheidenden Punkt ein, wohl um einer unvorsichtigen Überschätzung dieses Momentes zuvorzukommen:

Aus der Eigenart, daß der Aufführungsraum das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils auf besondere Weise organisiert und strukturiert, läßt sich allerdings nicht der Schluß ziehen, daß er diese zu determinieren vermöchte. Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber hinaus läßt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorgesehen war.⁴

Wichtig ist bei der Betrachtung des theatralen Raumes des Pop-Konzertes, nie zu vergessen, wie eng die Entwicklung der Pop-Bühne mit der technischen Entwicklung verknüpft ist. Die Frage der Ästhetik muss vielfach zugunsten der Frage nach der technischen Machbarkeit und nicht zuletzt der Finanzierbarkeit aufgelöst werden. Erst durch leistungsstarke Tonsysteme wird es überhaupt möglich, sich bestimmte Räume, wie ein Stadion, für ein Konzert zu erschließen. Um diese Entwicklung nachvollziehen zu können, muss hier gerafft die technische Funktion der Pop-Bühne beschrieben werden. Die technische Verstärkung des Klanges ist in der Popmusik kein Hilfsmittel, um musikalischen Ausdruck zu vermitteln, sondern sie ist wesentlicher Teil dieses Ausdruckes. 1975 wertet Wolfgang Martin Stroh die Entwicklung der elektronischen Musik noch deutlich aus neomarxistischer Perspektive.⁵ Wenn die ästhetische Bedürfnisbefriedigung einseitig im Zusammenhang

² Ebd., S. 187.

³ Ebd., S. 188.

⁴ Ebd., S. 188f.

⁵ »Die Entwicklung der elektronischen Musik und als deren jüngstes Momentbild die elektronische Szene sind das historische Ergebnis einer Wechselwirkung von Musik und Technik unter den ideologischen und technologischen Bedingungen der westlichen Industriegesellschaft. Die Entwicklung der elektronischen Musik ist nicht einfach monokausal durch die technologische Entwicklung im Bereich der Elektronik erklärbar. Nicht einmal der technologische Stand heutiger Elektronik ist von den spezifischen gesellschaftlichen

mit der Profitmaximierung gesehen wird, wird die elektronische Musik zum Instrument der herrschenden Klasse, die über ihre gezielte Entwicklung den eigenen Zielen, das heißt dem eigenen Geldbeutel, zuarbeitet. Gerade die Verbindung zwischen Pop-Kunst und Kommerz scheint diesen Verdacht vielfach zu bestätigen. Die elektronische Musik aber diskursiv derart in das Geflecht der »Produktionsverhältnisse« einzubinden, schafft eine simple Polarität zwischen Vermarktung und Kunst, die so heute sicher nicht mehr zu halten ist.

Um die Produktionsgrundlagen der Popmusik verstehen zu können, wird nachfolgend ein kurzer Einblick in die Klangentstehung gegeben, wie sie heutzutage funktioniert. Der Klang von Gitarre, Bass und teilweise Keyboard wird direkt auf der Bühne mit speziellen Verstärkern erzeugt, deren Entwicklung wir später berücksichtigen wollen. Diese Verstärker werden entweder mit einem Mikrophon oder über den Line-Out-Ausgang abgenommen. Dies ist eine von Fall zu Fall variierende klangtechnische Frage. Die einzelnen Kabel mit den gesammelten Signalen werden zur Stage-Box geführt. Diese wiederum ist Sammel- und Verteilerstelle und versorgt zwei verschiedene Mischpulte. Das erste befindet sich meist in direkter Bühnennähe. Hier wird der Monitor-Sound gemischt, das heißt, der Klang, den die Musiker auf der Bühne hören. Er unterscheidet sich wesentlich von dem Klang, den die Zuhörer wahrnehmen. Der Monitormischer produziert keinen Gesamtklang, er versorgt die einzelnen Musiker mit dem für ihr Spiel wichtigsten Sound. Heutzutage gibt es verschiedene Monitorsysteme, unter anderem die Möglichkeit des In-Ear-Monitoring, wobei der Musiker über einen speziellen Ohrhörer den Monitor-Sound wahrnimmt. Der Sound auf der Bühne ist für das Publikum nicht hörbar, hat aber entscheidenden Einfluss auf die ästhetische Qualität eines Konzertes. Musiker, die den Klang ihres Instrumentes und das Spiel der anderen nur eingeschränkt wahrnehmen, haben kaum die Möglichkeit, ein Maximum an musikalischem Ausdruck zu erzeugen.⁶

Von der Stage-Box läuft ein Multicore-Kabel zum zweiten, entscheidenden Mischpult. Das Multicore-Kabel ist ein dicker Kabelstrang, der das Mischpult versorgt, mit welchem der Gesamtsound gemischt wird. Heutzutage besteht die Mög-

Herrschaftsverhältnissen zu lösen, unter denen er erreicht worden ist. Denn im Rahmen der Entwicklung der Elektronik waren die Bedürfnisse der Menschen (zu denen auch die ästhetischen gezählt werden müssen) dadurch ökonomischer Herrschaft unterworfen, daß sie nur noch eine Rolle bei der Realisation des Profits, der das zentrale Motiv der ganzen Entwicklung geworden ist, gespielt haben.« (Wolfgang Martin Stroh: *Zur Soziologie der elektronischen Musik*. Berg a. I. 1975, S. 135f.).

⁶ Für die Beatles stellte dies beispielsweise eine so eklatante Einschränkung dar, dass sie sich schon bald nicht mehr in der Lage sahen, ihre auf Platte eingespielten Songs auf der Bühne adäquat umzusetzen. Dies ist zum einen sicherlich durch die gesteigerte Komplexität ihres Songwritings bestimmt, zum anderen übertönt, sieht man frühe Konzertaufnahmen, das Publikum den Bühnensound derartig, dass evident wird, wie weit zu diesem Zeitpunkt die technische Entwicklung der Verstärkeranlagen hinter den tatsächlichen Konzertgegebenheiten zurücklag.

lichkeit, über verschiedenste Effektgeräte den von den Musikern erzeugten Sound extrem zu modifizieren, so dass der Tontechniker am Mischpult zu einer entscheidenden musikalischen Komponente im Gesamtgefüge geworden ist. Über das Multicore-Kabel laufen die nun fertig gemischten Signale zurück zur Stage-Box, von dort weiter zu den Verstärkern, an die nun endlich die Boxen angeschlossen sind. Diese Lautsprecher gliedern sich meist in drei unterschiedliche Frequenzbereiche – Höhen, Mitten und Bass – die getrennt angesteuert werden. Diese Frequenztrennung ist nötig, um einen homogenen Klang zu erreichen. Tiefe Töne benötigen eine höhere Leistung, um als gleich laut wie hohe Töne erlebt zu werden.

Das heißt für größere Konzerthallen, dass die vom Hörer wahrgenommenen Schallquellen nicht die auf der Bühne platzierten Verstärker sind, sondern die beiden Lautsprechertürme rechts und links der Bühne. Sie transportieren den im Mischpult zusammengestellten Gesamtklang.

Das oben beschriebene PA-System, also die Verstärkeranlage, ist der Endpunkt einer Entwicklung, die sich vor allem durch den Einsatz digitaler Technik immer mehr verfeinern lässt, sich aber in seinen Grundzügen als brauchbar erwiesen hat. Vor vierzig Jahren sah solch eine Anlage ein wenig anders aus:

The story begins again in Liverpool, 1958. In those days of skiffle, the budget was tiny, but the vocalist had to be heard somehow above the guitars and screams and catwhistles. The ubiquitous Grundig tape recorder was borrowed from home and set up on stage with a microphone. A four-watt amplifier could be made by switching the machine to ›record‹, and pressing the ›pause‹ button. A broom handle held up by bricks made a microphone stand. The microphone was taped onto the broom handle and the Grundig sat on a beer crate in front of the singer.⁷

Die PA war ursprünglich nur dafür gedacht, die Stimme gegenüber den anderen Instrumenten hörbar zu machen. Die ersten Ausführungen bestanden so auch aus einem 25-Watt-Gitarrenverstärker mit integriertem Mixer, an den zwei 10-Zoll-Lautsprecher angeschlossen wurden. Zum Vergleich: James Marshall baute Mitte der 60er Jahre einen 100-Watt-Gitarrenverstärker, an den acht 12-Zoll-Lautsprecher angeschlossen waren. Was in der Frühphase des Rock'n'Roll immer wieder als ohrenbetäubender Krach beschrieben wird, dürfte, betrachtet man die technische Seite, eher wie ein übersteuertes Kofferradio geklungen haben.

Die Geschichte des Gitarrenverstärkers findet in dem von Jim Marshall entwickelten Marshall-Stack ihren vorläufigen Höhepunkt, was Leistung und Lautstärke anbelangt. Jimi Hendrix beispielsweise schaltete drei dieser Stacks in Reihe. Jedes Stack mit jeweils, wie oben beschrieben, acht 12-Zoll-Lautsprechern wurde von einem eigenen 100-Watt-Top-Teil angesteuert. Die erzeugte Lautstärke reicht mühelos, um eine kleine Halle zu beschallen, ohne, dass die einzelnen Verstärker noch gesondert abgenommen und über die PA verstärkt werden müssen. Marshalls Ent-

⁷ Tony Bacon: *Rock Hardware. The Instruments, Equipment and Technology of Rock*. Dorset 1981, S. 154.

wicklung ist insofern bemerkenswert, als er Verstärker und Lautsprecher separierte. Dagegen stehen die heute auch noch verwendeten Combo-Verstärker, von denen eines der ersten und berühmtesten Modelle wohl der seit 1954 hergestellte Fender Twin Reverb ist. In einem Chassis sind hier ein 100-Watt-Röhrenverstärker und zwei 12-Zoll-Boxen untergebracht. Combo-Verstärker müssen einem Stack was die Soundtechnik betrifft in keinsten Weise nachstehen, ihre Lautstärke ist aber begrenzter, was leicht dadurch aufgehoben werden kann, dass sie abgenommen werden und über die PA laufen. Die Wahl zwischen Combo und Stack hat in vielen Fällen nur auf den ersten Blick musikalische Gründe. Ein Verstärker gehört zum Bühnenbild und seine Ästhetik beeinflusst dieses Bild auf entscheidende Weise. Dies soll in dem Kapitel über die Requisiten der Pop-Bühne ausgeführt werden.

2.1.2. Die Club-Bühne – Cavern Club und CBGB

Um das Zusammenspiel von Technik und Konzertbühne besser verstehen zu können, wird nun ein Blick auf historisch wichtige Clubs und Konzerthallen geworfen. Bestimmte Auftrittsorte gaben musikalischen Stilen eine Heimat und sorgten durch ihre Atmosphäre für eine starke Einbindung des Szenepublikums.

A local network of clubs or pub venues can create a ›local‹ sound. Examples include the Liverpool ›Merseybeat‹ sound associated with the Beatles, Gerry and the Pacemakers, and the Searchers in the early 1960s, San Francisco and the psychedelic rock of the Jefferson Airplane, Moby Grape, and the Grateful Dead in the later 1960s, the various punk scenes of the 1970s, and the Manchester sound (the Happy Mondays, James, Inspiral Carpets and the Stone Roses) of the early 1990s. While the cohesion of their ›common‹ musical signature is frequently exaggerated, such localised developments provide marketing possibilities by providing a ›brand name‹ which consumers can identify with.⁸

Die Geburt des europäischen Rock'n'Roll fand in England Ende der 50er, Anfang der 60er statt. Die Beatles verhalfen einem Club zu weltweiter Berühmtheit: dem Cavern. Paul Du Noyer beschreibt in seiner Musikgeschichte Liverpools die Anfänge und das Flair des Clubs:

By 1966, the Cavern was nobody's idea of a goldmine. Poor sanitation had been a constant problem. In former life the cellar had been a place for imported Irish bacon, packed in ice which drained away. Later owners of the warehouse assumed this drain was a sewer outlet and installed toilets. That was no problem until the cellar became a music club: suddenly hundreds were using those toilets, not just a couple of workmen. The drain was no more than a hole and sewage started dripping on to railway workers in a tunnel below. The projected cost of installing proper drainage was prohibitive so the Cavern went bust.⁹

⁸ Roy Shuker: *Understanding Popular Music*. London 1994, S. 200f.

⁹ Paul Du Noyer: *Liverpool. Wonderous Place. Music From Cavern To Cream*. London 2002, S. 20.

Der Cavern-Club war ein ehemaliger Lagerkeller. Der Konzertraum bestand aus einem schlauchförmigen Raum mit geringer Breite, die Wände waren unverputzt, so dass man das Ziegelmauerwerk sehen konnte. »The Cavern Club in Liverpool had one of the better PAs, with two 12-inch loudspeakers each side of the stage, operated by Brian Kelly. Kelly also hired out a PA (it was free of charge for the Beatles)«, schreibt Bacon.¹⁰ Die spezielle Räumlichkeit hat entscheidenden Einfluss auf die Kommunikation zwischen Musikern und Publikum, auf die Kommunikation der Musiker untereinander und somit auf die gesamte Ästhetik der Performance. Die Bühne und die auf ihr Agierenden sind auch vom hinteren Teil des Raumes mühelos zu erkennen. Abgesehen davon, dass spezielle Show-Elemente, wie sie auf der Stadion-Bühne oder in größeren Hallen zu finden sind, technisch zu diesem Zeitpunkt vielfach nicht machbar waren, kann der Cavern-Club in seiner Größe und der Ausstattung der Bühne exemplarisch für viele ähnliche Clubs stehen. Außer auf Beleuchtung wird in diesen Räumen meist auf jegliches Zusatzelement, zum Beispiel Pyrotechnik, Videoinstallation und Ähnliches verzichtet, da der unmittelbare Kontakt zwischen Bühne und Publikum diese Elemente ersetzt. Visuelle Bühnentechnik würde sich im Gegenteil störend auf die Performance auswirken. Gestik und Proxemik, die in einem folgenden Kapitel behandelt werden sollen, spielen auf einer derartigen Bühne eine andere Rolle. Zum einen sind sie rein praktisch durch die geringe Bühnengröße eingeschränkt, zum anderen findet die Kommunikation zwischen Musikern und Publikum über eine geringe Entfernung statt, die eine übersteigerte Gestik nicht notwendig macht. Ebenso ist ein Verstärkersystem, wie es für größere Hallen beschrieben wurde, nicht erforderlich. Existiert eine Monitoranlage, dient diese hauptsächlich dazu, den Gesang auch auf der Bühne hörbar zu machen. Durch die räumliche Nähe der Musiker zueinander sind für sie ihre eigenen Instrumente und die der anderen durch eine geschickte Aufstellung der Verstärker gut zu hören. Ebenso wird bei einer solchen Raumgröße oft darauf verzichtet, die einzelnen Verstärker noch einmal gesondert abzunehmen. Dies bedeutet für die musikalische Ästhetik der Aufführung, dass sich dem Zuhörer kein über zwei Lautsprechertürme laufender Gesamtklang, vergleichbar einer Stereoanlage, bietet, sondern dass er unterschiedliche im Raum platzierte Schallquellen wahrnimmt. Dieser Klang ist somit schwerer zu kontrollieren, als ein über ein Mischpult zusammengesetzter. Er hat eine davon abweichende Ästhetik. Hierbei ist eine Besonderheit der elektrifizierten Klangerzeugung zu beobachten, die auch in den kommenden Kapiteln immer wieder thematisiert werden wird. Bei akustischen Instrumenten ist der Klangkörper gleichzusetzen mit dem Instrument, beziehungsweise seinem Resonanzraum. Eine elektrische Gitarre dagegen nimmt die Saitenschwingung über Magnetspulen ab und leitet sie als elektrisches Signal an den Verstärker weiter. Diese Schallquelle ist also vom Instrument getrennt, der Musiker hat meist keine körperliche Nähe zu ihr, und die Zuhörer nehmen diese Teilung zwischen Klangerzeuger und Klangquelle wahr.

¹⁰ Tony Bacon: *Rock Hardware* (1981), S. 154.

Im extremsten Fall, auf der Stadionbühne, fallen Klangerzeuger und Klangquelle soweit auseinander, dass der einzelne Musiker auf Grund der räumlichen Distanz kaum wahrnehmbar, der Klang dagegen omnipräsent ist. Dieser Entfremdung können bestimmte technische und ästhetische Mittel entgegensteuern. Auf einer kleinen Bühne dagegen müssen diese Mittel nicht zum Einsatz gebracht werden, da trotz der elektrischen Erzeugung des Klanges eine Nähe zwischen Musiker und Schallquelle besteht, die ein an diese Art der Klangerzeugung gewöhntes Publikum nicht als problematische Entfremdung wahrnehmen wird.

Selten findet man in kleinen Räumen eine speziell für dieses Konzert entwickelte Bühnendekoration. Der Raum wird bei dieser Bühnengröße kaum als etwas begriffen, was ästhetisch noch einmal überformt werden kann oder muss. Im Gegenteil: Gerade in kleinen Clubs scheint schon eine bestimmte intime Raumästhetik zu bestehen, die die Bühne mit einbezieht, während der anonyme Raum eines Stadions erst für ein Konzert entsprechend gestaltet werden muss.

You still experienced a certain thrill descending those hollowed steps (largely mingled with relief at getting past some very unwelcoming doormen); the clubs three tubular chambers were still intact and still sweaty, the air was rancid fug of body odour, cigarette smoke, hamburger smells and a little something from the toilets.¹¹

Die Atmosphäre eines meist halbdunklen, weitgehend schmucklosen Raumes vermittelt sich nur eingeschränkt über Visuelles. Viel eher ist sie bestimmt durch den Geruch. Die oben zitierte Beschreibung ist deshalb bemerkenswert, weil sie eine bislang vernachlässigte Synästhetik anspricht. Bedenkt man die Gegebenheiten in kleinen Clubs, müssten sich ähnliche Zitate auch in Bezug auf andere Clubs finden lassen. Und dies trifft, wie gleich zu zeigen sein wird, tatsächlich zu. Es ist ein eigenartiges Tabu, in die Gestaltung eines Raumes nie den spezifischen Geruch als mitbestimmendes Element aufzunehmen. Tatsächlich dürfte er aber in den zu beschreibenden Räumlichkeiten eines der auffälligsten und vorherrschenden Merkmale sein.

An dieser Stelle ist es sinnvoll wieder zu Fischer-Lichte und ihrer *Ästhetik des Performativen* zurückzukehren. Wie der Raum auf die Ästhetik wirkt, die für den Rezipienten spürbar wird, beschreibt Fischer Lichte anhand der Aktion *Celtic* + ~ ~ ~ von Josef Beuys:

Die Aktion fand in einem ehemaligen Bunker statt. An ihr nahmen 500 bis 800 Personen teil – die Angabe der Quellen schwanken in dieser Hinsicht –, in jedem Fall jedoch so viele, daß es immer wieder zu beängstigendem Gedränge, zu körperlicher Nähe und unwillkürlichen Berührungen zwischen den Teilnehmern kam, vor allem, wenn sie miteinander um die Standorte rangelten, von denen aus Beuys am besten zu sehen war. (...). In diesem Gedränge musste auch Beuys einzelne Teilnehmer immer wieder nicht nur ansprechen, sondern auch berühren, um sich einen Weg durch die Menge zu bahnen.¹²

¹¹ Du Noyer, *Liverpool* (1994) S. 20.

¹² Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (2004), S. 107.

Die Architektur des Raumes muss zusammengedacht werden mit seiner Benutzung. Ganz banale Dinge, wie eine Überbelegung oder der Verzicht auf fest zugewiesene Sitzplätze, können einen enormen Effekt auf die Ästhetik der gesamten Performance haben.

Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum. Der Bunker, das Straßenbahndepot, das ehemalige Grand Hotel – jedem dieser Räume ist eine ganz besondere Atmosphäre eigen.¹³

Ohne Atmosphäre ist der performative Raum nicht denkbar. Das Problem ist nur: Wie lässt sich Atmosphäre fassen. Am Beispiel der Marthaler-Inszenierung *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx in ab!* an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin beschreibt Fischer-Lichte, wie verschiedene Momente und Elemente unauflöslich zusammen auf die Atmosphäre eines Raumes wirken:

Atmosphären sind, wie Gernot Böhme ausführt, zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie auszustrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren. Sie sind im Theaterraum gewöhnlich das erste, was die Zuschauer erfasst und »tingiert« und ihnen so eine ganz spezifische Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht.¹⁴

Böhme bleibt bei seiner Raumbetrachtung und den Atmosphärelementen aber nicht bei flüchtigen Erscheinungen wie Licht oder belebten Strukturen wie Menschen und ihren Bewegungen stehen, sondern postuliert eine »Ekstase der Dinge«.

Dabei sind nicht nur die Farben, Gerüche oder, wie ein Ding tönt, als Ekstase gedacht, also die sogenannten sekundären Qualitäten eines Dings, sondern auch seine primären Qualitäten wie die Form. Die Form eines Dinges *wirkt* [. . .] auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannung und Bewegungssuggestionen¹⁵ und verändert ihn so.

Die Atmosphäre ist für den performativen Raum von entscheidender Bedeutung. Und diese Atmosphäre schließt auch die Gerüche des Raumes mit ein:

Der Atmosphäre kommt für die Hervorbringung von Räumlichkeit in einer Aufführung eine vergleichbare Bedeutung zu wie der Präsenz für die Erzeugung von Körperlichkeit. In der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, im emphatischen Sinne gegenwärtig. Nicht nur, daß sie sich ihm in ihren sogenannten primären und sekundären Qualitäten zeigen und in ihrem So-Sein in Erscheinung treten, sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in sie ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfungen und umgeben, taucht in sie ein.

¹³ Ebd., S. 200.

¹⁴ Ebd., S. 201.

¹⁵ Ebd., S. 202.

Dies wird besonders an den Gerüchen deutlich, welche die jeweilige Atmosphäre miterzeugen. Theaterräume sind immer von Gerüchen durchzogen – ganz gleich, ob diese Gerüche als ungewolltes, aber nicht abzustellendes Begleitphänomen entstehen oder als Ergebnis eines Inszenierungsprozesses. Umso erstaunlicher ist es, wie wenig Aufmerksamkeit bisher Gerüchen im Theater zuteil geworden ist. Während es im Freilichttheater die Düfte der umgebenden Natur oder die Gerüche der Stadt sind, welche die Atmosphäre mit herbringen, waren es seit dem Einzug der Theater in Innenräume bis zur Erfindung der Gasbeleuchtung in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Gerüche, die von qualmenden Kerzen und blakenden Öllampen ausgingen, ebenso wie die Gerüche von Schminke, Puder, Parfüm und Schweiß, der von den Akteuren wie von den Zuschauern ausging.¹⁶

Der Komplex »Präsenz« soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden. Wichtig ist aber, wie die Atmosphäre eines Raumes direkt mit der Leiblichkeit des Rezipienten in eine Wechselwirkung tritt. Am Beispiel der Gerüche wird deutlich, wie nah dieses Moment der Atmosphäre dem Rezipienten tatsächlich kommen kann.¹⁷ Die starke Wirkung des Geruches zeigt sich darin, dass er nicht nach Belieben verändert werden kann, sondern die Atmosphäre permanent grundiert und durchsetzt.

Der Geruch ähnelt dem berühmten Geist aus der Flasche, der, einmal in die Welt gesetzt, kaum wieder einzufangen und zu kontrollieren ist. Er entzieht sich der Verfügungsgewalt der Akteure und Zuschauer und widersetzt sich hartnäckig Versuchen zu einer grundlegenden Veränderung der Atmosphäre.¹⁸

Das Phänomen, dass die Atmosphäre und Ästhetik eines Raumes zu mitgestaltenden Elementen einer Bühnenperformance werden, ist in vielen kleinen Clubs zu beobachten, unter anderem im CBGB in New York. Ähnlich wie es auch vom Cavern-Club berichtet wird, trägt auch im CBGB ein sehr spezieller Geruch zur Atmosphäre bei.¹⁹

Um den speziellen Charme des CBGB zu verstehen, soll hier ein kurzer Einblick in die Geschichte des Clubs gegeben werden. 1973 wurde der Club CBGB & OMFUG von Hilly Kristal in der Bowery, einem etwas heruntergekommenen New

¹⁶ Ebd., S. 203.

¹⁷ »Bei der bewussten und intendierten Verwendung von Gerüchen wurde von der Voraussetzung ausgegangen, daß sie sich im gesamten Raum ausbreiten und starke körperliche Wirkung im Zuschauer hervorrufen. Dies liegt vor allem daran, daß Räume, Objekte oder Menschen mit dem Geruch, der von ihnen ausgeht, geradezu in den Leib des diesen Geruch witternden Subjektes eindringt.« (Ebd., S. 204).

¹⁸ Ebd., S. 206.

¹⁹ »For years there has been only one working toilet in the men's room because patrons would periodically blow them up with firecrackers and cherry bombs. After a while it just stopped being worth the effort to keep more than one toilet functional. And there were problems with sewage. Hilly says: »For two years the toilets were stopped up no matter what we did and how many times we called the plumbers. Then we found out that in the back, where the water was coming in, there was a leak. No matter how much pressure we got there was not enough. So we had to do a whole job in the back, clean up the thing and fix it.« (Roman Kozak: *This Ain't No Disco. The Story of CBGB*. New York 1988, S. 25).

Yorker Viertel, eröffnet. Die Initialen standen für »Country Bluegrass Blues und Other Music For Uplifting Gormandizers«. Television war die erste Punk-Band, die im CBGB spielte. Ihr folgten die Ramones und nach ihnen nahezu jede bedeutende New Yorker Punkband ab Mitte der 70er bis Anfang der 80er Jahre. Das CBGB wurde zum Szenetreffpunkt einer neuen Musikrichtung. Talent-Scouts von Plattenfirmen kamen, um neue Künstler zu entdecken; der Club wurde zur ersten Adresse einer sich neu formierenden Szene.

Die unansehnliche Lokalität wird gerade auf Grund ihrer abstoßenden Eigenheiten zum Treffpunkt einer Gegenkultur wie dem Punk, der, nachdem die Pop-Kultur in den Mainstream Einzug gehalten und die bürgerliche Ordnung sich die Gegenkultur einverleibt hat, zu einer neuen Attacke, sowohl gegen die verbrauchte Rebellion der Popmusik als auch gegen Amerikas Post-Vietnam-Gesellschaft ausholt. Im Zuge dieser Szene-Bildung müssen auch Orte gefunden werde, an denen sie sich artikulieren kann. Erstaunlicherweise sind hierbei Muster zu beobachten, wie sie die vorangegangene Musiker-Generation ausgeprägt hat. Dazu gehört die Legendenbildung. Willy DeVille hat eine eigene Erklärung für den Geruch, ein Beispiel für die Transformation einer einfachen Ursache in eine stimmungsvolle Geschichte, die den Charakter des Clubs fasst und die Profanität des Ortes mit einer ihm angemessenen Erklärung übermalt: »Once you hit the place after six P.M. I think all these bugs and weird odours kind of wake up and come out of the wood. I think it's the bands, the vibrations of the bands that bring the odours out.« Diese allgemeinen Einlassungen führt DeVille mit einer eigenen Erfahrung weiter, die die Abnormität des Ortes hervorhebt, sie zugleich mit einem ironischen Verweis auf die überkommenen Vorstellungen von Sexualmoral zusammenführt: »I caught the crabs there four fucking times, swear to God. It was really too much, I thought I was losing my mind after the third time. I think they were trained there, they would jump at you off the fucking urinals.«²⁰

Dass der Zustand des Clubs in diesen Beschreibungen kaum übertrieben ist, belegen viele Äußerungen, unter anderem die des Band-Managers Lee Childers, der seinen ersten Besuch beschreibt:

Wir haben also an unserem ersten Abend im *CBGB's* Chili gegessen. Es schmeckte zum Kotzen. Der ganze Laden stank nach Pisse. Der ganze Laden stank wie eine Latrine. Es saßen tatsächlich nur sechs Leute im Publikum, und als die Ramones die Bühne betraten, sagte ich nur: »O ... mein ... Gott!« Ich wusste es von der ersten Minute an. Vom ersten Song an. Ich wusste, dass ich zuhause und fröhlich und sicher und frei und dass das hier Rock'n'Roll war.²¹

Dieses Zitat stellt eine enge Verbindung zwischen dem Bereich des Fäkalischen und der Musik her. Es macht in seiner krassen Direktheit deutlich, wie stark sich der

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Legs McNeil / Gillian McCain: *Please Kill Me. Die unzensierte Geschichte des Punk*. Aus dem Englischen von Esther Breger und Udo Breger. Höfen 2004, S. 248.

performative Raum eines Punk-Konzertes beispielsweise von einem Konzertraum für klassische Musik unterscheidet. Die neue Musik schafft eine Anti-Ästhetik, verglichen mit herkömmlichen Vorstellungen. Die Begriffszusammenstellung – »zu Hause und fröhlich und sicher und frei« – ist, in einen herkömmlichen Zusammenhang gestellt, in dieser Verbindung absurd. Die anscheinende Absurdität nähert sich aber dem Kern dieser Ästhetik, die auf eine Umwertung geltender Normen zielt. Der neue Raum bietet dem Punk-Begeisterten erstens eine neue Heimat, enthemmt ihn zweitens und macht ihn somit »fröhlich«. Drittens schafft der neu entdeckte Identifikationsraum, in welchem sich Gleichgesinnte treffen, ein Gefühl der Sicherheit und diese Faktoren zusammen machen ihn viertens frei.²²

An der Gestaltung des neuen Erlebnisraumes sind sowohl die Künstler als auch das Publikum aktiv beteiligt. Die Handlungen in diesem Raum tragen antisozialen, destruktiven aber gleichzeitig rituell genormten Charakter.²³ Die erste, von ihm selber gebaute Bühne beschreibt Hilly folgendermaßen:

When the club was crowded people were able to crowd around the stage. And it was big enough. The Shirts were able to get six or seven people on there. We had maybe two or three lights. It was very minimal. The stage shook a little bit, but it was resilient. It was very strong wood.²⁴

Das Bühnendesign folgt also weniger künstlerischen als praktischen Überlegungen. Die Bühne ist eher ein improvisiertes, erhöhtes Podest, um die Künstler für ihre Zuschauer sichtbar herauszustellen. Hillys Erinnerung stehen andere Aussagen gegenüber, die den Zustand der Einrichtung weit desolater beschreiben. Von Chris Frantz von den Talking Heads wird berichtet, er habe sich immer Holz für Ausbesserungsarbeiten an der Bühne mitgebracht. Diese scheinen sehr nötig gewesen zu sein: »But some other drummer, they would get into a heavy riff, just get all excited, start putting that right foot to the bass drum ... and then would go through the floor. It didn't happen every night, but often enough that you knew the smart bands by their

²² Dass diese Kultur und ihre Absonderungen nicht unbedingt innerhalb der Grenzen des Clubs blieben, belegt folgendes Zitat: »CBGB is not very big; it can hold about 350 people. It is shaped like a boxcar, but almost three times as wide and three times as long. The stage is about three-quarters of the way to the back with a narrow passageway on the side allowing access to the artist ›dressing rooms‹, the former kitchen, and the stairs down to the bathroom. During crowded shows over the years those floor arrangement has caused its share of bladder problems, often alleviated by CBGB's policy of allowing its patrons to go out on the street and then come back. On the Bowery you can get away with stuff like that.« (Kozak, *This Ain't No Disco* (1988), S. 20f.).

²³ »We've had more broken glasses in this place«, says Hilly. »The Dead Boys used to throw them. Cheetah Chrome was the beer mug thrower, that's why we got plastic mugs. But we used to have a lot of broken bottles. People used to break things, when nobody was looking, but the Dead Boys would do it in front of anybody. No fights, just breaking things.« (Kozak, *This Ain't No Disco* (1988), S. 6).

²⁴ Ebd., S. 21.

attempts to cover it.«²⁵ Mit dem Erfolg des Clubs wächst natürlich der an die Ausrüstung gestellte Anspruch:

A new stage, seventeen feet long at its widest point, and seventeen feet deep, was build in the fall of 1976, and equipped a few months later with one of the best club sound systems anywhere.²⁶

Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das CBGB einen improvisierten Charakter betonte, der wesentlich zu seiner Atmosphäre beitrug. Von keiner Band wird berichtet, dass sie sich durch Auftritte in diesem Club tatsächlich finanzieren konnte. Eher diente eine Auftrittsreihe dazu, sich Bekanntheit zu erspielen und, was in vielen Fällen gelang, ein Plattenlabel auf sich aufmerksam zu machen.²⁷

2.1.3. Die Konzerthalle – Fillmore East

Eine ganz andere Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum, mithin eine völlig unterschiedliche Aufführungssituation, herrschte im Fillmore East in San Francisco. Zwischen dem 8. März 1968 und dem 27. Juni 1971 traten dort die meisten der zu dieser Zeit relevanten Rock-Bands auf. Geleitet wurde das Fillmore East von dem legendären Konzertpromoter Bill Graham. Graham war, nachdem seine Eltern im Konzentrationslager ermordet worden waren, als Kind in die USA geflohen. Nach vergeblichen Versuchen als Schauspieler entschloss er sich, Konzertpromoter zu werden.

In ihrem Buch *Live at the Fillmore East. A Photographic Memoir* beschreibt Amalie R. Rothschild das Interieur des Konzertraumes:

The F.E. setting was part of what made it unique. With its ponderous, 1920s-style movie palace trappings, including Corinthian columns, a grand proscenium arch, ornate painted murals, and even an artificial gilt chandelier, the Fillmore exuded an exotic sense of faded grandeur. What's more, it was a real theatre, where people had to sit in reserved seats and actually listen to the music and watch the stage effects – not a ballroom, open-air-stage, gymnasium or club with a floor, where fans could mill around, smoke dope, go into trance or dance during the shows.²⁸

In dieser Phase des Rock'n'Roll hatte die Popmusik begonnen, einen immer stärkeren Expansionsdrang zu entwickeln, das heißt, man begann, sich für den Aus-

²⁵ Ebd., S. 21f.

²⁶ Ebd., S. 22.

²⁷ Was die finanzielle Seite anging, gibt es ein aufschlussreiches Zitat von Hilly: »I try to be fair in the percentages; I try to give a band what they deserve. If a band deserves eighty percent, they'll get eighty percent. If they deserve ten percent, that's what they get.« (Ebd., S. 7.) Eine Analyse der Betriebsstruktur derartiger mittelgroßer Auftrittsorte würde sich diesem Zitat nach schwierig gestalten.

²⁸ Amalie R. Rothschild / Ellen Ruth Gruber: *Live at the Fillmore East. A Photographic Memoir*. New York 1999, S. 9.

tausch mit verschiedenen Kunstformen zu interessieren. Dazu passt natürlich, dem Pop-Konzert einen anderen Rahmen zu geben, wozu sich das alte Kino im Stil der 20er Jahre perfekt zu eignen schien. Mickey Hart, ehemals Drummer der Grateful Dead, die so etwas wie die Hausband des Fillmore East waren, erinnert sich in seinem Vorwort zu Rothschilds Buch an die speziellen Vorbereitungen für einen Konzertabend:

Even arranging the tables and chairs, putting flowers in the dressing rooms, making everything ready before the people were let in to a concert, all this was done with a super, almost obsessive concentration. Musicians felt this energy when they were playing for Bill Graham. That's why the bands would deliver once-in-a-lifetime performances.²⁹

Im Cavern-Club, oder im CBGB war die Gestaltung des Raumes eher ein Zufallsprodukt, gesteuert durch bestimmte Notwendigkeiten. Graham hebt durch diese Vorbereitungen natürlich den ideellen Wert seiner Veranstaltungen. Der Raum wird erst kurz vor Konzertbeginn für das Publikum geöffnet, auch dies ein großer Unterschied zu den vorhin beschriebenen kleinen Clubs, in denen oft zwischen Konzert und normalem Bar-Betrieb keine feste Zäsur auszumachen ist. Im psychedelischen Duktus der späten 60er beschreibt Hart die Transformation des Gebäudes durch die in ihm arbeitenden Menschen und die Musik:

The building became a living organism – breathing, pulsating, vibrating, swaying with the emotional outpouring from within. It became a sacred space: a cathedral of sound consecrated by the testimony of the extraordinary performances that took place there. Bill called it Palace of Sound.³⁰

Musik wird an diesem Veranstaltungsort nicht gemacht und konsumiert, sondern zelebriert und empfangen. In leichter Abwandlung der romantischen Idee wird das Gebäude für Hart von der Musik zum Leben erweckt. Die religiöse Begrifflichkeit eröffnet Assoziationsräume zwischen Schöpfungsakt und Abendmahl. Heute, wo der Warencharakter der Pop-Kultur immer stärker in den Vordergrund gedrängt wird, muten solche Beschreibungen auf idealistische Weise naiv an. Man darf aber nicht vergessen, dass zu dieser Zeit gerade in San Francisco eine Neuorientierung der Popmusik stattfand, die in ihrer kreativen Geschwindigkeit aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar ist; somit war das Fillmore East einer der für die Pop-Kultur bestimmenden Orte, an welchem richtungsweisende Auftritte stattfanden. Natürlich war auch die Frühzeit des Rock'n'Roll nicht frei von kommerziellen Überlegungen, wie eine Werbeveröffentlichung zeigt: »A PR release once called the F.E. »a pleasure dome for the young, the hip, and the brave.«³¹ Hinter diesem Zitat verbirgt sich ein gehöriges Maß an Hedonismus, das man eher in jüngerer Zeit in der Pop-Kultur vermuten würde, in der ihr gerne vorgeworfen wird, alles zum Event zu

²⁹ Ebd., S. 5.

³⁰ Ebd., S. 6.

³¹ Ebd., S. 10.

degradieren. Gleichzeitig ist die Formel »young, hip and brave« eine schlagende Umschreibung für die Faszinationskraft der Gegenkultur von den Anfängen des Rock'n'Roll bis heute.

Mit den bisherigen Beispielen konnte gezeigt werden, wie stark die Erfahrung des Raumes zur gesamtästhetischen Erfahrung beiträgt. Das Fillmore East ist zwar um einiges größer als die beschriebenen Clubs, aber, wie oben schon beschrieben wurde, die Veranstalter legten Wert auf die Inszenierung des Raumes, sei es durch Tischarrangements oder Blumen. Diese erzeugte Intimität beschreibt Hart: »The Fillmore East had lights, sounds, and a smell – musty, like a gymnasium – that all added to the particular chemistry. It was small enough, that you could hear the room.«³² Erstaunlich, dass selbst an diesem Veranstaltungsort der Geruch in der Beschreibung nicht ausgespart bleibt. Dass Hart besonders hervorhebt, das Fillmore East sei klein genug, dass man den Raum hören könne, führt zu einem bisher noch nicht berücksichtigten Punkt. Für Fischer-Lichte sind Klänge und Töne in Analogie zu Gerüchen ein unverzichtbares Moment, das zur Konstruktion des performativen Raumes beiträgt.

Laute sind mit Gerüchen insofern vergleichbar, als auch sie das wahrnehmende Subjekt umfassen, umhüllen und in seinen Leib eindringen. Der Körper kann zum Resonanzkörper für die gehörten Laute werden, mit ihnen mitschwingen; bestimmte Geräusche vermögen sogar lokalisierbare körperliche Schmerzen auszulösen. Gegen Laute vermag sich der Zuschauer / Zuhörer nur zu schützen, wenn er sich die Ohren zuhält. Er ist ihnen – wie den Gerüchen – in der Regel wehrlos ausgesetzt. Zugleich werden die Körpergrenzen aufgehoben. Wenn die Laute / Geräusche / Musik den Körper des Zuschauer / Zuhörers zu ihrem Resonanzraum machen, sie in seinem Brustkorb re-sonieren, wenn sie ihm körperliche Schmerzen zufügen, eine Gänsehaut auslösen oder einen Aufruhr der Eingeweide herbeiführen, dann hört der Zuschauer / Zuhörer sie nicht mehr als etwas, das von außen an sein Ohr dringt, sondern spürt sie als einen inner-leiblichen Vorgang, was häufig ein »ozeanisches« Gefühl auslöst. Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Zuschauer ein und öffnet ihn für sie.³³

Im Rahmen eines Pop-Konzertes ist der Bereich der Klänge natürlicherweise von essenzieller Bedeutung. Ausgehend von einer Situation, wie sie sich bei einer nicht durch Musik dominierten Performance zeigt, kommt Fischer-Lichte aber noch zu einer weiteren Überlegung, die, was das Pop-Konzertes betrifft, wahrscheinlich unbeachtet geblieben wäre.

Logischerweise öffnet Fischer-Lichte den Hör-Raum, so wie sie ihn versteht, auch dem Zugriff des Zuschauers, dessen Lautäußerungen in das Gesamt-Hörerlebnis mit einbezogen werden müssen. Es gibt allerdings, Fischer-Lichte erwähnt John Cages Stück 4'33'', nur ganz vereinzelt Aufführungen, die die Gestaltung des Hör-raumes auch bewusst dem Zuschauer übertragen.³⁴ Cage erreichte dies durch das

³² Ebd., S. 6.

³³ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (2004), S. 208.

³⁴ Vgl. ebd., S. 215.

Nicht-Spielen des Pianisten, was somit die Lautreaktion der Zuschauer selber, Laute des Missfallens, Beifallsbekundungen und Ähnliches, zum Stück erhebt. Für das Pop-Konzert gilt, dass hier auch die Laut-Reaktion des Publikums in erhöhtem Maße mit in den Hörraum einbezogen wird, da das Publikum der Konvention nach auch während eines Musikstückes seinen Beifall oder sein Missfallen lautstark äußern darf. Hingewiesen sei auch auf das vor allem in den 60er Jahren immer wieder zu beobachtende Phänomen, Lauterzeuger wie Perkussionsinstrumente an das Publikum zu verteilen und es somit tatsächlich aufzufordern, aktiv am Musikgeschehen und somit an der Konstruktion des Hörraumes mitzuwirken.

Der Hörraum ist nach Fischer-Lichte nicht deckungsgleich mit dem performativen Raum, wie er bis jetzt beschrieben wurde:

Der Hör-Raum dehnt sich über den geometrischen Raum hinaus, in dem die Aufführung stattfindet, zum ihn umgebenden Raum aus; der performative Raum verliert so seine Grenzen; sie öffnen sich für Räume, die »außerhalb« seiner liegen. Die Grenzen zwischen Innen und Außen werden durchlässig. Der umgebende Raum dringt durch Laute und Geräusche in den performativen Raum ein und erweitert ihn zu ungeahnten Ausmaßen: Alles, was zufällig zu hören ist, wird zum Element der Aufführung, vermag den performativen Raum zu verändern.³⁵

Wichtig zu betonen ist hierbei, dass die Öffnung des performativen Raumes nicht unbedingt geometrisch verstanden werden soll. Gerade beim Pop-Konzert ist es zwar so, dass die Töne durch ihre Lautstärke auch in der Lage sind, die Barrieren des geometrischen Raumes zu überschreiten. So ist beispielsweise ein Stadionkonzert auch außerhalb der Stadiongrenzen zu hören, und die sich vor dem Stadion versammelnden Zuhörer ohne Einlasskarte zeigen, dass auch außerhalb der geometrischen Grenzen ein Konzert als solches wahrgenommen wird. Fischer-Lichte geht es aber eher um einen Dimensionszugewinn durch Einbeziehung der Höreindrücke, was in ihrem Sinne auch die Zuhörer zum Klangkörper macht und somit ästhetische und darstellerische Grenzen niederreißt.

Das Avantgarde-Theater hat eine auffällige Tendenz, Raum und Zeit zu transzendieren. Schon das absurde Theater Ionescos versucht, Zeitstrukturen und Raumstrukturen auf der Bühne mittels Text und Bühneneinrichtung aufzuheben. Gerade die Möglichkeiten der technischen Verstärkung von Klang und die Möglichkeiten der Bearbeitung, Verfremdung oder überhaupt erst Erzeugung, lassen ganz neue Möglichkeiten der Dekonstruktion und Neuverbindung von Raum und Zeit zu, wie Poole beschreibt:

Eigentlich werden alle theatralischen Elemente auf den Kopf gestellt und neu gemischt: Die Zeit wird in diesem Kontext verräumlicht, sie funktioniert nicht als »reale« Zeit, wie sie auf einer Uhr abzulesen wäre, sondern als asynchrone Dauer. Ebenso wird eine logische Sprachstruktur aufgebrochen und zerstückelt und zu neuen Gebilden zusammengesetzt. Der Klang wird skulpturalisiert, sei es durch technische Verfremdung menschlicher Laute oder

³⁵ Ebd., S. 216f.

in Form von Geräuschen oder Musik. Statt einer erkennbaren Lautquelle entstehen durch Verstärker, Lautsprecher, etc. räumlich wahrgenommene Klangstrukturen.³⁶

Die Dezentralisierung des Klanges ist bei einem Pop-Konzert deutlich zu beobachten. Es besteht die Möglichkeit, ganz neue Klangräume zu schaffen, die die Gesetze der Akustik, wie sie beispielsweise in einem klassischen Konzertsaal herrschen, mittels Technik völlig neu definieren. Das Problem der Zeit muss im Rahmen eines Pop-Konzertes allerdings vorsichtig behandelt werden. Richtig ist, dass ein Pop-Stück seine eigene Zeitlichkeit schafft, die unabhängig von herkömmlichen Zeitmessmethoden eine gefühlte Zeit etabliert. Diese aber ist in sich über den Rhythmus als beständig laufenden Zeitmesser, klar strukturiert. Musik erzeugt auch in der Popmusik ihre eigene Zeitlichkeit, die auf den Regeln der Musikrezeption beruht. Die Gegenwart der Musik, eines einzelnen Akkordes, kann nicht von der Vergangenheit der vorangegangenen Akkorde oder der Melodie gelöst werden. Gleichzeitig weist die Gegenwart des Akkordes oder des aktuellen Tons auch immer über sich hinaus, beinhaltet gleich einer Prognose die Zukunft der Melodie- oder Akkordentwicklung. Diese Beschreibung gilt für die meisten konventionellen, harmonisch und rhythmisch klar gegliederten Pop-Songs. Tatsächliche Momente der Entzeitlichung findet man in avantgardistischen Musikstilen wie dem Free Jazz, der den Bedingungs-zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den extremsten Momenten bis zur Unkenntlichkeit auflöst, da er die Logik der Harmonielehre überwindet und dem Rhythmus die Struktur der Wiederholung nimmt. Ebenfalls Tendenzen zur Entzeitlichung zeigen bestimmte Formen des Techno. Zwar fungiert hier der Beat auf die gerade Zählzeit als Taktgeber, mit dem sich theoretisch Zeit messen ließe. Wenn der gerade Beat aber ohne jegliche melodische Progression oder ganz ohne Melodieinstrumente auskommt, entkommt die Musik ebenfalls der Positionierung zwischen Vergangenheit und Zukunft. Die Trance-Erfahrung, die auch in rhythmisch ritualisierten Musikformen afrikanischer Eingeborener zu beobachten ist, ist letztlich eine Erfahrung der Entzeitlichung, einer Orientierungslosigkeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, bei der das Ende des Rhythmus oder sein Anfang nicht mehr gedacht werden können.

Ende der 60er Jahre war nicht nur die Musik in einer Phase des Experimentierens, auch die Technik wandte sich immer mehr neuen Anlagendimensionen zu. Dies hatte unter anderem damit zu tun, dass man verstärkt Live-Konzerte veranstaltete, und dabei feststellte, wie unterdimensioniert die bisher verwendeten Anlagen bei solchen Gelegenheiten waren. Gleichzeitig hatte sich die Studioteknik weiterentwickelt. Bands verbrachten mehr Zeit mit der Aufnahme ihrer Platten und die Produktionskosten stiegen. Durch die zunehmenden technischen Möglichkeiten, die Aufnahmen boten, wurde der Wunsch geweckt, auch in einer Live-Situation mit

³⁶ Ralph J. Poole: *Performing Bodies. Überschreitung der Geschlechtergrenzen im Theater der Avantgarde*. diss. 1994 – In der Reihe Renate Möhrmann: *Studien zum Theater, Film und Fernsehen*. Band 23. Frankfurt a. M. 1996, S. 190.

adäquaten Soundsystemen arbeiten zu können. Das Fillmore East und seine kreative Atmosphäre scheinen auch Technikern ein gutes Arbeitsfeld geboten zu haben. Rothschild schreibt: »Many of their innovations have become industry standards.«³⁷

Das ursprünglich im Fillmore verwendete System war gemietet und wurde von Bill Hanley betreut. Rothschild beschreibt die technische und ästhetische Entwicklung des Klangs in einem längeren, aufschlussreichen Absatz:

Hanley had become successful providing sound for a number of acts, including the Jefferson Airplane. He build some custom equipment for the F.E., including mixing consoles that used professional-grade studio equipment, and he made a major contribution by insisting on top quality loud speakers. But these elements resolved only some of the problems, involved in reproducing rock sound. Soon, the F.E.'s in-house tech team took over and modified Hanley's equipment, with only partial success. In the summer of 1969, the F.E. sound crew convinced Bill Graham to invest in the installation of a permanent house sound system specifically designed for rock tone and volume levels. John Chester, the F.E. Sound Engineer, aided by technical Consultants Chris Langhart and Bob Goddard, carefully analyzed the technological cause of distortion and they designed and built revolutionary new types of multi-channel mixing boards which were among the first to use sliders instead of dials and which could automatically compensate for overload and shifting input. The F.E. sound team – John, Chris, Bob, and Steve Gagne – also designed and build a new in-house speaker system that raised the upper level of sound reproduction an octave or two. This enabled rich subtleties and overtones of performance texture to come through – the tinkle of triangles and cymbals; the full timbre of the human voice. Their goal was to create a live sound system that approached the quality of recording studio reproduction.³⁸

Das ursprüngliche Ziel war es nach diesem Zitat, Rock-Sound zu reproduzieren; daraus ergab sich dann das Ziel, eine ähnliche Klangqualität wie im Studio zu schaffen. Die von Rothschild erwähnten technischen Veränderungen, wie Schieberegler an den Mischpulten, sind tatsächlich längst Standard der Tontechnik. Dies ist wohl eines der ersten Beispiele der Tontechnik, in dem die akustischen Bedürfnisse eines Raumes analysiert werden und die Anlage entsprechend diesen Bedürfnissen modifiziert wird. Man kann diesem Vorgang kaum genug Bedeutung beimessen. Der Schritt von der reinen elektrischen Verstärkung von Tönen zur Hörbarmachung bis hin zu der Überlegung, dass die Technik ein so entscheidender Teil des Live-Konzertes ist, dass man bereit ist, viel Geld in sie zu investieren, ist groß. Diese Aufwertung der Technik war nebenbei bemerkt nicht nur auf den PA-Bereich bezogen. Jimi Hendrix, der selber im Fillmore East spielte, behandelte seinen Gitarrenverstärker als einer der ersten Gitarristen als Instrument, nützte die Möglichkeiten und Schwächen wie Verzerrung und Feedback, um neue Töne zu schaffen.

Ein bestimmter Bereich der Bühnengestaltung wurde bis jetzt noch nicht berücksichtigt: das Lichtdesign. Für Fischer-Lichte trägt die Lichtkonzeption essentiell zur Gestaltung des performativen Raumes und zu seiner Atmosphäre bei, da der Rezi-

³⁷ Ebd., S. 11.

³⁸ Ebd., S. 11.

pient nicht in der Lage ist, sich gegen die von Lichtstimmungen ausgehenden Bewusstseinsänderungen zu wehren:

Der menschliche Organismus reagiert ganz besonders sensibel auf Licht. Beim Zuschauer, der ständig wechselnden Lichtverhältnisse ausgesetzt ist, kann sich daher seine Befindlichkeit oft abrupt ändern, ohne daß er das bewußt zu registrieren, geschweige denn zu kontrollieren vermöchte.³⁹

Max Keller widmet in seinem Buch *Licht* dem Beleuchtungskonzept von Shows nur einen kleinen Abschnitt:

Hierbei kann die Lichtgestaltung die ganze Palette von Farbwirkungen, Trickeffekten und rhythmisch wechselnden Scheinwerferkombinationen verwenden. Die Anwendung von Multifunktionsscheinwerfern und Farbwechslern ist geradezu Pflicht. Alle beschriebenen Lichtrichtungen und Farbzusammenstellungen können eingesetzt werden. Für Show-Lichteinrichtungen ist alles möglich, sofern es technisch realisierbar und wirkungsvoll ist. Innerhalb des Ablaufs sind furiose und in sich dramaturgisch aufgebaute Lichtorgien nicht nur erlaubt, sondern gefordert. Nur sollte man sich, was Konzeption und Machart angeht, nicht täuschen lassen. Auch der massivste Lichteinsatz ist, häufig über computergesteuerte Lichtstellanlagen laufend, auf der Abfolge sich wiederholender Licht- und Farbkombinationen aufgebaut. Ihre zum Teil außergewöhnlichen Effekte sind technische, besonders durch den Einsatz von Computern weiter perfektionierbare Vorgänge. Sie beruhen fast ausnahmslos auf Elementen wie Lauf- und Blinklichtern, Stroboskopeffekten, Laserlichtspiegelungen, Scannereffekten, Multifunktionsscheinwerfern und vielseitigen Projektionsanwendungen.⁴⁰

Es ist sicher nicht falsch, aus diesem Absatz eine tiefe Skepsis gegenüber dieser Form der Lichtästhetik herauszulesen. Diese begründet Keller mit der ästhetischen Beliebigkeit und eigenartigerweise mit dem immer wiederkehrenden Verweis auf die Masse der angewandten Technik und die häufig computerisierte Steuerung. Gleichzeitig gesteht er allerdings einen dramaturgischen Aufbau zu. Abgesehen davon, dass dieser kurze Abschnitt nur an der Oberfläche kratzt, unter der verschiedenste Beleuchtungskonzepte realisiert werden, und somit nicht in Anspruch nehmen kann, einen tiefen Einblick zu liefern, ist zu fragen, ob Keller hier unterschwellig eine ästhetische Beeinflussung durch computergesteuerte oder -unterstützte Lichtanlagen sieht. Wie im Weiteren zu erkennen sein wird, stellt sich das Feld der Show-Beleuchtung doch differenzierter dar, auch wenn zugegebenermaßen ein Beispiel wie die Lightshow im Fillmore East, die gleich beschrieben wird, heutzutage nicht mehr auf Pop-Bühnen zu beobachten ist. Die Beliebigkeit, die Keller moniert, ist grundsätzlich recht häufig auf der Pop-Bühne zu finden, vor allem an kleineren Aufführungsorten, die eine vorinstallierte Lichtmaschinerie haben. Hier ist oft eine recht konventionelle Ausleuchtung von Shows zu beobachten, die sich im Wesentlichen auf zwei Elemente, farbige Scheinwerfer und ein Auf- und Abblenden des Lichtes, stützt. Adolphe Appia forderte 1954:

³⁹ Fischer-Lichte: *Ästhetik der Performativen*, 2004, S. 207.

⁴⁰ Max Keller: *Licht*. München / London / New York 1999, S. 213.

Das Licht muß genau wie der Darsteller aktiv werden; und um es zum Rang eines dramatischen Ausdrucksmittels zu erheben, ist es notwendig, es in den Dienst des Darstellers zu stellen, der sein hierarchischer Vorgesetzter ist; in den Dienst des dramatischen und plastischen Ausdrucks des Darstellers.⁴¹

Auf der Pop-Bühne ist auffällig, dass das Licht seiner Grundaufgabe, dem Sichtbarmachen der Bühnenvorgänge, entwachsen ist. Es bedient sich vielmehr auf vielfältige Weise der ihm von Fischer-Lichte zugeschriebenen Eigenschaften: »(1) Intensität, (2) Farbe, (3) Verteilung und (4) Bewegung«.⁴² Keinesfalls ist hierbei allerdings an die Erzeugung einer realistischen Lichtstimmung gedacht, die beispielsweise Tageslicht nachschöpft. »Wenn das Licht auf dem Theater als Bedeutung eine bestimmte Atmosphäre konstituieren soll, wird man daher auf die entsprechenden, in unserer Kultur funktionierenden Lichtcodes zurückgreifen müssen«⁴³, schreibt Fischer-Lichte. Dies gilt nur in sehr eingeschränktem Maße für ein Pop-Konzert. Sicher gibt es auch hier warme oder kalte Lichtstimmungen, aggressiv grelles Licht oder romantisch gedimmtes. Viele der kulturellen Codes, die ein Pop-Konzert in seiner Beleuchtung verwendet, hat die Pop-Kultur erst selber geschaffen. So verweisen Stroboskopblitze oder eine Spiegelkugel, rasche Farbwechsel oder Laserinstallationen nicht auf einen lange angelegten, kulturellen Code, sondern entspringen einer jungen ästhetischen Entwicklung, deren Semantik nicht starr sondern einer Bedeutungsfluktuation unterworfen ist. So können bestimmte, beispielsweise psychedelische Lichteffekte, heute ein Gefühl der Nostalgie hervorrufen, während sie vor 40 Jahren die Spitze der Innovation waren. Die Beleuchtung eines Pop-Konzertes stellt grundsätzlich ihre Künstlichkeit aus, ist hierbei in den meisten Fällen das von Appia geforderte, dramatische Ausdrucksmittel. Dieses ist allerdings meist nicht mit der Aktion des Darstellers oder Musikers synchronisiert, sondern mit der von ihnen erzeugten Musik. In seinem Aufsatz schreibt Appia weiter:

Das Licht besitzt eine ans Wunderbare grenzende Anpassungsfähigkeit. Es verfügt über alle Stufen der Helligkeit, alle Möglichkeiten der Farbe wie eine Palette, alle Beweglichkeiten; es vermag Schatten zu schaffen und die Harmonie einer Schwingung im Raum auszubreiten, genau wie dies bei der Musik der Fall wäre.⁴⁴

Über dieses Zitat nun besteht die Möglichkeit, der spezifischen Funktion des Lichtes im Rahmen eines Pop-Konzertes nahezukommen. In den meisten Fällen wird sich die Lichtgestaltung der Dynamik der Musik anpassen. Dies reicht von rhythmischen Lichtblitzen über rhythmische Farbwechsel bis zur Bewegung von Scheinwerfern im Takt der Musik. Der Scheinwerferkegel dient hier nur unter anderem dazu, die

⁴¹ Adolphe Appia: *Darsteller, Raum, Licht, Malerei*. – In: Klaus Lazarowicz / Christopher Balme (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1993, S. 439.

⁴² Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theater. Das System der theatralischen Zeichen. Band I*. Tübingen 1998⁴, S. 156.

⁴³ Ebd., S. 159.

⁴⁴ Appia, *Darsteller, Raum, Licht, Malerei* (1993), S. 439.

Bühne zu erleuchten. Das Hauptziel ist es meist, die Musik visuell zu unterstützen. Wie diese Umsetzung von Musik in Lichtgestaltung funktioniert, lässt sich aber am besten an einem konkreten Beispiel zeigen. Das Fillmore East bietet hier ideale Voraussetzungen.

Die kreative, Kunstgrenzen überschreitende Atmosphäre machte in den 60er Jahren auch vor dem Licht nicht halt: »The big difference is that the light shows of the '60s were live performances in their own right, not push-button products of computer programming and video projection.«⁴⁵ Das Fillmore East hatte ein eigenes, festes Ensemble für die Lichtgestaltung, die Joshua Tree Light Show. »Each show, each night, was a complexe theatrical production: an intrigate collage of colours and images that melded with the music and took half a dozen or more artists to perform.«⁴⁶ Die Begriffe »theatrical production« oder »perform« fallen hier zwar unreflektiert, verweisen aber auf die wichtigste Eigenart der Lichtgestaltung. Sie wird ausgearbeitet von einer festen Gruppe, die sich als künstlerisch eigenständig versteht. Schon dieses Detail schafft die Grundvoraussetzung für eine Ästhetik, die über die bloße Unterstützung der Musik hinausgeht. Über eine Zusammenarbeit zwischen Beleuchtern und Musikern im Hinblick auf die konzeptionelle Gestaltung der Show lässt Rothschild nichts Ausführliches verlauten, es ist aber anzunehmen und für bestimmte Effekte zwingend, dass die Licht-Crew zumindest in den Ablauf der Setlist eingeweiht war, bevor man daran ging, die Lichtchoreografie auszuarbeiten. Alice Echols beschreibt in ihrem Buch über Janis Joplin, wie die Lightshows entstanden:

Die Lightshow war beispielsweise etwas Neues aus San Francisco. Seymour Locks, ein Kunstprofessor, hatte sie Anfang der 50er Jahre erfunden. Anders als die Lightshows, die man mit Timothy Leary und Andy Warhol assoziiert und bei denen statische Bilder an die Wand geworfen wurden, projizierte Locks Licht durch Glasschalen, die er mit Farbe füllte und umrührte und schüttelte, um einen beweglichen Effekt zu erzielen. Er brachte einem Studenten Elias Romero diese Technik bei, der in den frühen Sechzigern der »wahre Johnny Appleseed der Lightshows« in der Bay Area wurde. Romero veranstaltete samstagabends Lightshows in einer alten Kirche im Mission District, die er mit Ronny Davis mietete. Romero wohnte in einem verrückten Haus auf der Pine Street, das von Bill Ham, einem Maler, geführt wurde. Die beiden begannen, zusammenzuarbeiten, und im Frühling 1965 präsentierte Ham Lightshows in seinem Keller in der Pine Street, manchmal zu klassischer Musik und manchmal mit einigen Jazzmusikern aus einem Nachtclub um die Ecke. Anton Kelley, ein späterer Poster-Künstler, erinnert sich, wie ihn jemand aus der Pine Street 2111 zu einer Lightshow in Hams Haus einlud. »Was zum Teufel ist eine Lightshow?« Kelley ging mit und fragte sich: »Was wird er tun, die Glühbirnen anschalten?« Stattdessen »waren die Fenster verdunkelt, das Licht ging aus und die Musik fing an. Dann begannen sich kleine Punkte zu bewegen und zu wirbeln und ihre Farbe zu verändern.« Das Bild war wie ein »bewegliches abstraktes Gemälde«, das an die Wand projiziert wurde und dessen Wirkung natürlich von einer Menge Marihuana gesteigert wurde.⁴⁷

⁴⁵ Rothschild, *Live At The Fillmore East* (1999), S. 23.

⁴⁶ Ebd., S. 23.

⁴⁷ Alice Echols: *Janis Joplin. Piece of My Heart. Die Biographie*. Aus dem Amerikanischen von Ekkehard Rolle. Frankfurt a. M. 2000, S. 172.