

Populäres als Kunst

Eigenständigkeit und Intentionalität im Musikvideo¹⁾

Wer Musikvideos interpretieren will und sie auf ihren Kunstcharakter überprüfen möchte, stößt auf eine Reihe von Schwierigkeiten, die bei einem Kunstwerk, gleich welcher Kunstsparte oder Richtung, nicht vorliegen. Zunächst stellt sich die Frage, ob das Musikvideo nicht aus mehreren voneinander unabhängigen Kunstwerken zusammengesetzt ist;²⁾ wie und ob Text, Musik und Bildebene in Zusammenhang stehen. Überdies gilt es Vorbehalte auszuräumen, die bei populären Artefakten nahezu immer, bei Rockmusik aber besonders häufig gemacht werden: Dient ästhetische Wahrnehmung bei Rock- und Popmusik³⁾ nicht überwiegend Gemeinschaftserfahrungen, und ist sie daher nicht auf kulturelle Klassendistinktion ausgerichtet? Ist es nicht sinnvoller, einen Popsong/ein Popvideo in seinen/ihren Verwendungszusammenhang zu stellen und zu ermitteln, zu welcher Funktion (Tanzen, Unterhaltung, Nebenbeihören), an welchem Ort, wie lange diese Stücke populärer Kultur genutzt werden? Macht es überhaupt Sinn, einen Popsong/ein Popvideo als Kunst, also als ein konzentriert wahrzunehmendes Artefakt⁴⁾, zu hören bzw. anzusehen? Lohnen sich auf Ästhetisches orientierte analytische Bemühungen bei populären Artefakten überhaupt? Ist es nicht besser, einfach den Unterhaltungszweck zu konstatieren und zur Tagesordnung von Musikbusiness und Freizeitpädagogik überzugehen? Um von den Schwierigkeiten ganz zu schweigen, daß im Populären längst nicht so intensiv vorgearbeitet wurde wie im Felde der Kunst, daß Kritik und Tradition bei populärer Kultur noch nicht die „gültigen“ Werke ausgewählt haben.

Zunächst gilt es also, sich in Auseinandersetzung mit der Forschung zu versichern, daß der auf seine Form zu befragende Gegenstand für solche Methodik geeignet ist. Ja, daß die traditionell anmutende Fragestellung diesem Gegenstand eher zukommt, d.h. ertragreicher ist, als ein kultursoziologisches, kulturpsychologisches, publizistisches o.ä. Forschungsdesign.

Es ist daher zunächst ein Blick auf die Geschichte der Rock- und Popmusik notwendig, der deutlich macht, daß diese populäre Musik einen (von ihren Hörern wahrgenommenen) Kunstanspruch⁵⁾ gestellt hat: Denn der Forschung entging die Bedeutung von Veränderungen in der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsgeschichte der Popmusik. Sie übertrug einerseits die in den 50er Jahren beim Rock'n Roll eingenommene Rezeptionshaltung auf die gesamte Geschichte der Popmusik und ging andererseits (wie in jüngerer Zeit zumeist bei populärer Kultur) von einer überzogen rezipientenorientierten Betrachtungsweise aus.⁶⁾

Um den (bei geglückten Stücken hin und wieder realisierten) Kunstcharakter der Popmusik an einem Beispiel aus der aktuellen Produktion exemplarisch aufzuzeigen, habe ich *Mach die Augen zu* von DIE ÄRTZE ausgewählt. Hierbei wird es sich als nötig erweisen, die drei Darstellungsformen, um einen Begriff aus der Chemie zu verwenden, in denen *Mach die Augen zu* existiert - Gedicht, Song, Musikclip - nacheinander zu interpretieren. Denn: wäre eine der drei Darstellungsformen, eine der drei medialen Gestalten die verbindliche, dann wäre damit der Kunstcharakter der anderen schon in Frage gestellt. Es gilt also zu zeigen, wie die drei Darstellungsformen einerseits unabhängig sind, andererseits zusammengehören, bevor verallgemeinerungsfähige Schlüsse gezogen werden.

Rock'n Roll der 50er - ein falsches Modell für die Geschichte der Popmusik

„Mit dem Rock and Roll erscheint die populäre Musik erstmals in ein kulturelles Bezugssystem hineingestellt, das sie zu einer *wesentlichen* Erfahrung werden läßt, auf eine Weise bedeutungsvoll macht und Sinngehalte vermittelt, wie sie vordem allein den 'ernsten' Künsten vorbehalten gewesen sind.“⁷⁾ So unbestreitbar diese Feststellung ist, mit der Peter Wicke den Forschungsstand referiert, so unbeantwortet bleiben hier wie sonst⁸⁾ in der Forschung Fragen nach der Art der „wesentlichen Erfahrung“ und ihrem Wandel im Verlauf der Rockgeschichte. Dies hat seine historischen, bzw. historiographischen und kulturtheoretischen Gründe.

Stilgeschichte ohne Rezeptionsgeschichte

So scheint die Geschichte der Rockmusik ihren Interpreten geradezu in einer Abfolge von Musikstilen aufzugehen, die nacheinander oder nebeneinander erfolgreich waren.⁹⁾ Die Urgewalt, mit der der Rock'n'Roll in den 50ern in die Jugendkultur hereingebrochen war, ja diese im gewissen Sinne erst geschaffen hatte, hatte zwar den Blick für die kulturelle Bedeutung dieser Musik geschärft, zugleich aber die Wahrnehmung für Veränderungen im Prozeß der Bedeutungsproduktion getrübt. Man sah das Neue, sah aber nicht, daß es sich im Verlauf der Geschichte wandelte. Das summarische Ergebnis solcher Musikgeschichtsschreibung waren Stil-Tafeln¹⁰⁾ und Erkenntnisse, die es erlaubten, die Rock- und Popmusik in die Gewohnheiten des Business einzuordnen: „Einer Faustregel des Musikgeschäfts zufolge, wird jeweils in der Mitte eines Jahrzehnts ein neues Unterhaltungsmusik-Idiom weltweit akzeptiert. [...] Doch wer immer in der Zukunft die Instrumente anschlagen mag - auch morgen wird die Jugend in aller Welt nach Schallplatten tanzen und ihre Wünsche, Sehnsüchte und Frustrationen in Songs artikuliert finden, die in der Tradition von Blues, Rock and Roll und Country-Musik wurzeln.“¹¹⁾

So richtig die zusammenfassende Formulierung der Nutzungs-Weisen von Schmidt-Joos für den Rock'n'Roll der Fünfziger ist, so falsch ist sie als Summe der späteren Rezeptionsgeschichte bei Rock und Pop. Der Ton sicherer Prophezeiung, vermischt mit der Generosität des Älteren, gibt präzise Auskunft, was der Interpret von Rock- und Popmusik hält. Daß in Rock- und Popmusik Erfahrungen nicht nur zu finden, sondern tatsächlich formuliert sind und daß der Hörer diese Musik nicht allein deshalb rezipiert, um sich schon vorher gemachte Erfahrungen bestätigen zu lassen - das kann nicht in den Sinn kommen, wenn die Rock'n'Roll-Rezeptionsweise der 50er Jahre auf die gesamte Rock- und Popmusikgeschichte übertragen wird.

Fand Jugendkultur in den Fünfzigern gleichsam nur in einer zeitlich eng begrenzten biographischen Wanne statt, aus der man - um im Bild zu bleiben - zwar gebadet herausstieg, sich dann aber abtrocknete, den Stöpsel zog und fortan das Wasser (den Rock'n'Roll) vergaß, so erweiterte sich seit den Sechzigern der biographische Rahmen, innerhalb dessen Rock- und Teile der Popmusik kulturell für wichtig gehalten wurden. Inzwischen erreichen Rock- und Popmusik Hörer bis weit über die Dreißiger, so daß insgesamt bei Rock- und Popmusik von einer Jugendkultur kaum noch gesprochen werden kann: Der Konsum von Rock- und Popmusik hat aufgehört, eine vorwiegend altersspezifisch bestimmte Gewohnheit zu sein. Auf die politischen und sozialen Gründe für diese Entwicklung ist hier nicht einzugehen, wohl aber auf deren ästhetische Folgen. Rock- und Popmusik wurde zwar zusammen mit ihren Rezipienten alt, aber nicht vergessen. Neben den Neuerscheinungen blieben die alten Titel, die Tradition des Rock mal mehr, mal weniger lebendig.¹²⁾ Dies ist in seiner generellen Bedeutung für die Musikrezeption noch nicht genügend gewürdigt worden. Jenseits der Bereitstellung von musikalischem Material zu immer neuer Hitproduktion entsteht dadurch die Chance, den ästhetischen Wert der in der Rockgeschichte angesammelten Titel aufzufinden und ihn gleichsam auf die gesamte Rock- und Popmusik zu projizieren. Die neuen Fassungen stellen neue Interpretationen dar und zeigen zugleich die ästhetische Bedeutung der ganzen Musiksparte. Sie offerieren die Unterhaltungsmusik als etwas, das über den Tag hinaus Bedeutung behält; das daher wert ist, genau wahrgenommen zu werden. Indem die Rock- und Popmusik ihre eigene Geschichte wachhält, mythisiert sie sie nicht nur, wie oft gesagt wurde, sondern demonstriert, daß sie als Unterhaltung ästhetisch zweideutig „halb ernst und halb launig“ zugleich ist.

Hiermit soll nicht geaugnet werden, daß Konsum von Pop- wie Rockmusik sich zu (größtenteils altersbestimmten) Sozialisationsfaktoren sinnvoll in Korrelation bringen läßt. Ich möchte nur darauf verweisen, daß Rock- und (auch) Popmusik-Hören im Laufe der Zeit auf eine Weise wichtig wurde, die über die Sozialisations-Funktion hinausgeht.

Beliebigkeit der Rezeption?

Neben den skizzierten Mängeln in der Rockgeschichtsschreibung waren kulturtheoretische Zusammenhänge für die Defizite bei der Beschreibung der von Rockmusik ausgehenden „wesentlichen Erfahrungen“ verantwortlich. Denn: In der Musikwissenschaft gilt als zentrale Besonderheit „der Ästhetik der Rockmusik“, daß sie „offen ist für verschiedene Möglichkeiten des Gebrauchs und der Sinnggebung“. Mit solcher rezeptionsästhetischen Einstellung wird in der Kulturtheorie die Möglichkeit bereitgestellt, daß der Rezipient „so etwas wie eine kreative Weiterverarbeitung vorangegangener Medienerfahrungen“ betreiben kann und, wie Fiske postuliert, die Kultur des power bloc Populäres verwandelt. Fiske verwies damit auf das produktive Potential der Konsumenten. Er anerkennt die Rezeption als einen kreativen Prozeß. Er befreit damit das Populäre vom Kultur-Industrie-Verdacht, indem er seine (befreiende) Sozialisationsfunktion erkennt, die durch die aktive Rezeption (= Weiterverarbeitung) vorgegebenen kulturellen Materials realisiert wird. So wichtig und richtig diese Erkenntnisse sind, so führt der einseitige Blick auf das vom ästhetischen Produkt ausgelöste Verhalten/Erlebnis nicht zu einem wirklichen Verständnis der „Ästhetik der Popmusik“ bzw. der Pop-Videos und ihrer ästhetischen Bedeutung. Eine Überbetonung der Rezipientenkompetenz leistet überdies einer Soziologisierung der Popmusik-Forschung Vorschub. Ohne die soziale Funktion und Bedeutung zu bestreiten, die Popmusik für ihre zumeist jugendlichen oder sich der Jugendkultur zugehörig fühlenden Hörer hat, ist doch festzuhalten, daß sich das Ästhetische der Rock- oder Popmusik erst dann erschließt, wenn das Produkt nicht als bloßer „Erfahrungs- und Handlungszusammenhang“ der beliebigen Verwendung der Rezipienten überantwortet wird.

Die Annahme, Rock- und Popmusik ziele via kreativ-rezeptiver Weiterverarbeitung auf die Realisation der Sozialisationsfunktion Populärer Kultur, gibt hingegen kaum die Chance, sich einen Eindruck von der Ästhetik und der Bedeutung der Songs zu verschaffen. Damit wird nur ein Rahmen umschrieben, der das sekundäre Ergebnis ästhetischer Bedeutungsproduktion ist. Oder um ein anderes Bild zu gebrauchen, er zeigt die eine, die soziale Seite der Münze kulturelles Ereignis populäre Musik, deren andere die ästhetische ist. Wobei jedoch erstere sich erst durch die letztere herstellt. Auch für Popsongs und Musik-Videos gilt wie für alle Kunst: Nicht jede Verwendung, nicht jede Interpretation ist vom Kunstwerk und seiner Formensprache gedeckt. Mißverständliche Rezeption mag vorkommen, mag sogar wie bei Revolution von den Beatles oder You can't always get what you want von den Stones ihren kulturellen, kulturgeschichtlichen Sinn haben bzw. beabsichtigt gewesen sein. Der Sinn eines Rock-Kunstwerks erschließt sich jedoch erst dann, wenn man es ernst nimmt, und sei es als Unterhaltung, um sich von ihm das sagen zu lassen, was es sagen kann.

Daß populäre Musik (wenigstens zum Teil) als Kunst zu rezipieren war, blieb daher der Kritik wie gleichermaßen den Hörern unbewußt, auch wenn sie es realisierten: der Kritik, weil sie die Hör-Erlebnisweise der 50er Jahre auf die gesamte Geschichte von Rock- und Popmusik übertrug; den Hörern (wie häufig auch den Musikern), weil für sie Kunst ein altmodischer Begriff geworden war. Und erst jetzt, da das Ende modischer Postmoderne offenkundig wird, scheint der Weg für einen differenzierenden Blick auf die Geschichte populärer Kultur frei zu sein. Dabei sind die Fakten, die auf Produktions-, Rezeptions- wie Distributionsseite den (zeitweilig verwirklichten) Kunstcharakter von Rock- und Popmusik aufzeigen, schon lange bekannt. Nur wurden aus den vereinzelt vorliegenden Fakten keine das Ganze begreifenden Schlüsse gezogen.

Produktionsveränderungen im Verlauf der Rock- und Popgeschichte und die Entdeckung der Glaubwürdigkeit von Musik und Musiker

Die Veränderungen auf der Produktionsseite lassen sich leicht in einer Gegenüberstellung von Elvis Presley und den Beatles darstellen. Elvis blieb - obwohl er als „die“ Verkörperung des Rockrebellen erlebt wurde, ganz Geschöpf der Musikindustrie. Dies zeigt sich nicht nur daran, daß er seine Musik nicht selbst schrieb und sie bis zum Karriereende immer in passender (Single-)Länge abliefern ließ.

Er war auch bei seiner Image-Produktion ganz von seinem Management abhängig.¹³ Gewiß gab es Elemente in seiner Biographie, die seiner Legende entsprachen und es erleichterten, ihn als Idol der Jugendrevolte aufzubauen - etwa seine Herkunft oder sein musikalisches Autodidaktentum. Wie wenig ernst gemeint diese Übereinstimmungen zwischen Legende und Biographie für sein Image jedoch waren, zeigen besonders deutlich seine Filme, die in jedem Streifen einen anderen Elvis präsentierten.

Ließ sich mit Elvis die vorwiegend durch Filme ausgeformte amerikanische Jugendkultur musikalisch synthetisieren, entstammten die Beatles - wie die anderen Beatgruppen der ersten Stunde, die Stones, die Kings, die Spencer Davis Group - einer zumindest kurzzeitig auf Live-Auftritten aufbauenden Teilkultur, zu der die Erwachsenen keinen Zugang hatten. Sie waren nur Bands neben vielen anderen. Musik machen war, anders als in den 50ern, für Jugendliche in den 60ern nichts Außergewöhnliches mehr. Ohne die Beatmusik zu idealisieren - selbstverständlich sind die großen Gruppen ebenfalls vermarktet worden, selbstverständlich verwandelten sich die Superstars des Beats ebenfalls in Medienphantome: der Bezugspunkt auf die Live-Kultur, deren Entstehung der Hörer auch außerhalb Liverpools analog in seiner Umgebung erlebte, blieb bis in die siebziger spürbar, erneuerte sich später sogar im Punk bzw. in der NDW. [Neuen Deutschen Welle] Nicht nur, daß die Beat-Musiker (zumeist) ihre Songs selbst schrieben, daher auch Musik und Text auf- und

nebeneinander entwickeln konnten, sondern daß dadurch die Beatsongs - wie John Lennon es formulierte - zu „First-Person-Songs“ werden konnten, in denen im Extremfall z.B. in *Good morning* unvermittelt eigener Alltag angesprochen und montiert wurde, markiert den Unterschied. Um es pauschal zu formulieren: Der Rock'n'Roll der 50er gab zwar die Lebenseinstellung der Jugend wieder. Fragen nach der Glaubwürdigkeit der Musiker stellten sich jedoch nicht. Rock'n'Roll und noch viel mehr die gleichzeitige Popmusik à la Paul Anka blieben von der Musik-Industrie bestimmt; sie hielt weiterhin - s. Bill Haleys Outfit, „der schon zu seiner Glanzzeit ein dicklicher Familienvater von 30“¹⁴) war - auf Distanz zu seinen Hörern. Die Rock'n'Roll-Krawalle, die auf handfeste Weise die Distanz zwischen Bühnen-Performance und Lebenswirklichkeit der Hörer aufhoben, erklären sich nicht zuletzt aus diesem, dem Rock'n'Roll innewohnenden Widerspruch: Aggressive Jugendmusik, die zugleich, beständig wahrnehmbar von der Kulturindustrie bestimmt ist. Demgegenüber traten in den 60ern, ermöglicht durch die veränderten Produktionsweisen, mit der Beat- und Folkmusik Musiker auf, die für die Glaubwürdigkeit ihrer Songs geradestanden und damit auch andere Rezeptionsweisen erlaubten.¹⁵)

Veränderungen in der Rezeptionshaltung und die Emanzipation des Textes

Deutliches Indiz einer veränderten Einstellung der Hörer zu ihrer Musik ist - neben heute schwer einzuschätzenden Erlebnisberichten - ein Service, den die Industrie ihren Konsumenten erst seit den späten 60er Jahren anbot. Auf den Rückseiten der Hüllen von Langspielplatten¹⁶) fanden sich nicht mehr nur Angaben zu den Musiktiteln, deren Länge oder eine schlagwortartige Lob-Kritik. Zur zentralen Information wurden vielmehr die Songtexte. Selbstverständlich wurde diese Neuerung nicht von allen Gruppen und Firmen gleichzeitig eingeführt. Vielmehr ist über die Jahre eine allmähliche Entwicklung erkennbar. Zunächst wurden die Angaben durch die Nennung der beteiligten Studiomusiker ergänzt; es wurden Informationen gegeben, ob die Platten „mit Überspielung oder anderen Studio-Tricks aufgenommen“¹⁷) wurden. Dann wurden - dies vor allem zunächst im Folk-Bereich - die Songtexte auf den Plattenhüllen paraphrasiert. So finden sich z.B. auf *Joan Baez in Concert* (1962; Amadeo Vanguard AVRS 9114) wie auf *Sounds of Silence* (1965 von Simon & Garfunkel, CBS 62408) ebenso detaillierte Bemerkungen zu den Texten wie bei *Reflexions in a Crystal Wind* von Richard & Mimi Farina (der Schwester von Joan Baez; Vanguard VRS 9204) aus dem gleichen Jahr. Während auf *Another Side of Bob Dylan* von 1966 (CBS 62429) den Hörern zur vertieften Beschäftigung mit dem Werk des Künstlers durch den Abdruck von Texten aus Dylans anderweitiger literarischer Produktion Gelegenheit geboten wurde.

Trotz dieses zögerlichen Herantastens an Textwiedergaben auf LPs, die sich bei Dylan - und vielleicht generell - aus der Rücksichtnahme auf die Zweitverwertung der Titelrechte erklärt, wurde das Abdrucken der 'Lyrics' Ende der 60er geradezu ein Trend. Trendsetter waren dabei, wie häufig in dieser Zeit, die Beatles. Auf ihrem Album *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band* druckten sie erstmals¹⁸⁾ die Texte ihrer Songs komplett ab. Überhaupt liefert dieses Album, was die Covergestaltung angeht, ein häufig nachgeahmtes Vorbild. Das Klappcover bot nicht nur mehr Platz für Fotos und Texte, sondern definierte geradezu das Medium Langspielplatte, jedenfalls seine Nutzungsweise, neu. Die aufwendig gestalteten Alben - mit dem Booklet zu *Magical Mystery Tour* (EMI 2834; 1967/68) führten die Beatles im Jahr darauf diese Linie fort¹⁹⁾ - wollten mit Sorgfalt beachtet und gedeutet sein.²⁰⁾ Die Plattentasche diente nicht mehr nur als Schutzhülle für den (schnell) konsumierbaren musikalischen Inhalt, sondern bot dem Konzeptalbum²¹⁾ einen Rahmen, der den Blick auf den Zusammenhang der einzelnen Songs lenkte. Andere Musiker und Gruppen folgten dem Trend. Die Stones gestalteten ihre Alben ab *Their Satanic Magestie Request* (1967) ähnlich reich und als Klappcover wie die Beatles. Und Gruppen wie Genesis mit *From Genesis to Revolution* (Decca SKL 4990; 1969), die Doors mit *The Soft Parade* (Elektra EKS 75005; 1969) oder Deep Purple mit *Deep Purple in Rock*, 1970, (EMI 072-91442) lieferten auch die Texte und nicht nur die Songs. Vorher hatten schon Folk-Sänger/innen wie Joni Mitchell mit ihrem gleichlautenden Album 1968 (Reprise 6293) oder im gleichen Jahr Donovan mit *A Gift from a Flower to Garden* (The NPL 2000) die „Lyrics“ zum Nachlesen abgedruckt.²²⁾ Zu Beginn der Siebziger war aus dem Trend, reichhaltige Information und Songtexte den Alben beizufügen ein Brauch geworden, der bis weit in die achtziger anhielt. (Und heute im Zeitalter der CD immer noch größtenteils befolgt wird.) Musik- und Textangebote gehörten auch bei deutschen Eigenproduktionen zusammen, gleichgültig ob es sich um Rocktitel- und Rockgruppen wie Udo Lindenberg (ab *Daumen im Wind*, 1972, Teldec SLE 14679-P) oder um Liedermacher wie Arik Brauer (1972, Polydor 2371224) handelte. Blickt man heute zurück, so wird nicht nur deutlich, daß die reichere Ausstattung der Plattencover und die Aufwertung der Texte Ausdruck einer gesteigerten kulturellen und künstlerischen Bedeutung des Mediums waren; es werden auch die vielschichtigen Einflüsse deutlich, die zu dieser Entwicklung führten. Lenkte zunächst der Anspruch der Musiker, vor allem aus dem Protestsong- und Folk-Rock-Segment, etwas Politisches, (anti)Gesellschaftliches zu sagen zu haben, schon das Augenmerk auf die Texte, erwiesen diese sich immer häufiger als schwer verständlich. Die eigenwilligen Metaphern, Neologismen und schwer zu durchschauende Syntax (etwa bei Dylan, dessen Songs die Interpreten gar an hermetische Lyrik erinnern), die von Drogen-Erlebnissen kündende, verdunkelnde Sprache etwa bei den Beatles mit *Lucy in the Sky*, aber auch die scheinbare Simplizität penetranter Wort-Wiederholungen (etwa bei Jim Morrisons *The End*)

oder eine den Text (bewußt?) verundeutlichende Artikulation (bei den Stones und häufig bei Zappa und Hendrix) weckten den Wunsch, nachzulesen, was zunächst nur zu hören gewesen war. Die Texte emanzipierten sich von der Musik, schufen sich sogar eine eigene nicht-musikbestimmte Rezeptionssituation. Diesem Wunsch kamen die Musiker nicht nur mit dem Abdruck der Texte auf den Platten, sondern auch mit der Herausgabe von ganzen Songtextbüchern nach. Auch hier wiesen die Beatles mit ihren *Illustrated Lyrics* (1969 bzw. 1971) den Weg. Dylan folgte 1970, die Stones und Hendrix (als Raubdruck) 1973 bzw. 1974, Zappa und Patti Smith 1977, Lindenberg 1981. Es wurden aber nicht nur Songbücher, sondern - sofern vorhanden - auch die nicht musikbezogene literarische Produktion (z.B. von Dylan, Morrison, McCartney, Patti Smith und sogar von Cat Stevens) veröffentlicht. Auch hiermit unterstrichen die Autoren ihren Kunstanpruch. Mag die Zahl der Rockmusikliteraten, gemessen an der aller Rock- und Popmusiker, gering sein, so ist ihre Bedeutung nicht zu unterschätzen. Sie demonstrieren, wie die skizzierte Entwicklung zu einer Emanzipation der Songtexte, die Möglichkeit, Werke der Rock- und Popmusiker als Kunst wahrzunehmen.

Veränderungen in der Distribution

Daß die Hörer ihnen dabei folgten, zeigt sich auch bei den Veränderungen im Distributionsbereich. Neben dem offiziellen Markt entstand ab 1969 - der Legende nach von Bob Dylan selbst initiiert - ein zweiter Verteilungsweg von Rock- und Popmusik: der Markt der Bootlegs.²³⁾ Charakteristischerweise waren diese Bootleg-Ausgaben keine verbilligten Reprints des auf dem Markt schon Verkaufenen. Vielmehr handelte es sich bei den Bootlegs um Aufnahmen, die im offiziellen Handel nicht zu erhalten waren: um Mitschnitte von Live-Konzerten oder um Songs, die von der Industrie nicht veröffentlicht wurden. Mag ein Teil des Erfolgs der Bootlegs auf die Sammelwut der Fans²⁴⁾ zurückzuführen sein, ihr Gesamterfolg läßt sich damit nicht erklären. Auch er verweist auf eine Rezeptionsweise der Rock- und Popmusik, die allein mit dem Wunsch nach Unterhaltung nicht erklärt werden kann.

Übertragung der Forschungsdefizite bei Rock- und Popmusik auf die Musikvideos

Sind Rock- und Popsongs z.T. durch ihr Alter, durch ihre Herkunft von Künstlern, die Musikgeschichte schrieben, durch ihren immensen Erfolg (irgendwas muß doch dran sein) gewissermaßen schon geädelt - fallen Musikvideos seit ihrer Entstehung Anfang der Achtziger um so stärker unter ein kulturkritisches Verdikt. Wieder einmal wiederholt sich, was sich seit 250 Jahren, seit der (angeblichen) „Romanenflut“ des 18. Jahrhunderts, jedesmal ereignet, wenn eine neue Form oder ein neues Medium populärer Kultur das Licht der Welt erblickt. So war es bei den Ritter-, Räuber-

und Schauerromanen, so beim Kolportageroman nach 1850, so beim Groschenheft um 1900, so beim Film, beim Fernsehen und so jetzt beim Musikclip. Bei Videos gilt vor allem ihr Werbezweck als Hindernis für einen tieferen kulturellen Wert.²⁵⁾ Überdies wird der Video-Ästhetik unterstellt, daß sie „nur eine Fortsetzung und Erweiterung [dessen ist], was in der Ästhetik des Rocksongs bereits angelegt ist.[...] Auch für das Video gilt, daß es kein Gegenstand der Anschauung, kein 'Kunstwerk' nach dem Maß der Tradition ist“.²⁶⁾ Mit anderen Worten, das Musikvideo kann überhaupt nicht und niemals Kunst werden, da es in den Alltag integrierte Unterhaltung mit Sozialisationsfunktion ist.

Ich bestreite nicht die Tatsache der von Wicke u.a. beschriebenen Weise der Mediennutzung und ihre soziale Bedeutung. Ich möchte aber daran festhalten, daß (wie bei Rock- und Popmusik generell) auch beim Video eine andere Rezeptionsweise möglich ist, die sich sinnvoll mit der von Kunst „nach dem Maß der Tradition“ beschreiben läßt. Gewiß hat Wicke recht, wenn er gegen die „Vorstellung von einer stufenweisen Umsetzung aussagenlogischer Botschaften über Text, Musik, Interpretation und nun auch Bild in die Köpfe der Rezipienten“ polemisiert. Solche geradlinige Sinnproduktion ist im arbeitsteiligen Musik-Business allerdings nicht zu erwarten. Ob man aber deshalb und wegen der Vielschichtigkeit, Schnelligkeit und Komplexität der Musik-Videos von Sinnproduktionen anhand beliebiger Detailwahrnehmungen des Kunstwerks ausgehen kann²⁷⁾ und Interpretationsbemühungen um das Ganze überflüssig sind, bleibt fraglich; auch wenn das populäre Werk, etwa im Refrain, Einzelnes besonders hervorhebt, so heißt dies noch lange nicht, daß dieses vom Sinn-Ganzen funktional völlig getrennt ist.²⁸⁾ Was sich übrigens feststellen läßt, ohne damit den Kunstbegriff ahistorisch auf Werke mit architektonischen Strukturformen gegenüber kumulativen, präskriptiv zu verengen.²⁹⁾

Generell läßt sich die Frage, wie sich Sinn in der Rockmusik vermittelt - ob stufenweise geradlinig, von punktuellen Wahrnehmungen ausgehend oder in anderer Weise - kaum klären. Zu vielschichtig sind die Möglichkeiten, die durch die verschiedenen Musikrichtungen und Stile bereitgestellt wurden.

Notwendig und möglich scheinen vielmehr, gerade weil sich durch die Musik-Videos³⁰⁾ der Rezeptionsprozeß von Rockmusik kompliziert hat, weniger synthetisierende Überblicke als Analysen einzelner Songs, um dem Zusammenspiel von Text, Musik und Bild³¹⁾ auf die Spur zu kommen. Einzelanalysen zeigen - vielleicht modellhaft - daß und wie sich Sinn in der Rock- und Popmusik vermittelt und nicht bloß musikalisches Material bereitgestellt wird für die populäre (soziale) Weiterverarbeitung.

DIE ÄRZTE: *Mach die Augen zu*

Für eine solche Untersuchung habe ich ein Lied und das zugehörige Video aus dem aktuellen Album *Die Bestie in Menschengestalt* von 'Die Ärzte'³²⁾ ausgewählt. *Mach die Augen zu*, Text und Musik geschrieben von Farin Urlaub, ist kein Nr. 1-Hit, aber auch kein Flop. Allerdings nimmt die Band, was Erfolg, Image oder künstlerische Reputation angeht, keinesfalls eine überragende Stellung ein. Schon gar nicht kann davon gesprochen werden, daß ihr bisher vorgelegtes Werk Geschichte in der Popmusik gemacht hätte. DIE ÄRZTE gelten Experten wie Bernd Morhoff von SWF 3 sogar als ausgesprochene Anti-Musikgruppe.³³⁾

Das Gedicht - Spielerische Vorführung eines NST (neuen Sozialisationsstyp)

Mach die Augen zu

mach die Augen zu und küß mich
und dann sag, daß du mich liebste
ich weiß genau, es ist nicht wahr, doch ich spüre keinen Unterschied
wenn du dich mir hingibst

mach die Augen zu und küß mich
mach mir ruhig etwas vor
ich vergesse, was passiert ist und ich hoffe und ich träume
ich hätt' dich noch nicht verlornt

es ist mir total egal ob du wirklich etwas fühlst
tu was du willst

mach die Augen zu und küß mich
ist es auch das letzte Mal
laß uns den Moment des Abschieds noch verzögern
laß mich jetzt noch nicht allein mit meiner Qual

mach die Augen zu und küß mich
mach mir ruhig etwas vor
wenn du willst kannst du dann gehn, aber denk dran
ohne dich - ohne dich bin ich verlornt

es ist mir absolut egal ob du nur noch mit mir spielst
tu was du willst
mach die Augen zu...mach die Augen zu...mach die Augen zu
und küß mich...

Ein Abschiedsgedicht, und sogar eines, das, bei aller Beweglichkeit, streng gebaut ist. Ein Komplex von zwei durchgehend alternierenden, auftaktlosen vierzeiligen und einer rhythmisch komplizierteren zweizeiligen Strophe (also das BAR-Schema) wird wiederholt, bevor wieder ein Zweizeiler teils ringartig zum Beginn zurückführt, teils - vor allem wegen eines Rhythmuswechsels - einen gewissen Schlußpunkt setzt. Der Eindruck eines festgefügt Gebildes wird unterstrichen durch die zwei Kehrreime („Mach...“, bzw. „Es ist mir...“). Sie und die variiert betonte Alternation geben dem Gedicht - denn der Songtext soll zunächst für sich verstanden werden - etwas Liedhaftes. Es entspricht damit durchaus der Tradition des Tageslieds. Dem Eindruck allzugroßer Strenge wird nicht nur mit rhythmischer Modulation der vierzeiligen Strophe (etwa durch schwebende Betonungen in den Zeilen 2-4), sondern auch durch deren freieren Bau abgeholfen. Solches Abweichen vom Festgefügt hat jedoch ambivalente Wirkung; da die Tendenz dieser Abweichung wiederholt wird - der dritte Vers ist jeweils, gemessen an den anderen, überlang - stärkt sie zugleich die Gebundenheit des Textes. Dies gilt umso mehr, als der vierte Vers in den beiden ersten Strophen deutlich kürzer ist als der dritte und damit die Strophe abrundet, eine Pause erzwingt. Da bei der Wiederholung des Strophenkomplexes in den Strophen 4 und 5 diese Verkürzung kaum bzw. nicht bemerkbar ist, wird das Prozeßhafte des in dem Gedicht geschilderten Geschehens herausgestellt.

Dieser Prozeß ist vor allem dadurch bestimmt, daß das lyrische Ich dem drohenden Abschied immer gewisser ins Auge blickt. Allerdings: ohne sich ihm zu stellen, ohne ihn vollends zu akzeptieren und daraus etwa wie in großen Abschiedsgedichten, z.B. in Rilkes erster Duineser Elegie, die Gelegenheit, die Kraft zum großen Leben zu ziehen. So ändert sich die Stimmungslage, besser: die vor sich selbst zugestandene Wirklichkeit nur partiell von: Nicht-Wahrnehmen in Strophe I, („Ich spüre keinen Unterschied“) zu Nicht-Wahrhaben in II („ich hoffe und ich träume“) zum Verzögern des Abschieds in III („Laß uns den Moment des Abschieds noch verzögern“) und schließlich zum - bedingten - Gehenlassen der Geliebten („kannst du dann gehen“). Konterkariert wird die Einsicht in die Notwendigkeit des Abschieds nicht nur durch die in V,4 gestellte, ebenso folgenschwere wie drohende Behauptung: „ohne dich bin ich verlor“,“ sowie durch die zurückführende Wiederholung des Kehrreims „mach die Augen zu“. Gegen den drohenden Abschied fährt das lyrische Ich vielmehr mit dem zweiten Kehrreim sein stärkstes Geschütz in den zweisilbigen Strophen auf: „Tu was du willst.“ Die steigernde Wirkung dieses Kehrreims liegt nicht nur am Wechsel von „total“ zu „absolut“. Sie liegt vor allem im Schritt von der partnerbezogenen (es ist mir egal, ob du etwas fühlst) zur ichbezogenen Behauptung (es ist mir egal, ob du mit mir spielst).

Damit ist auch das Hauptthema der beiden Strophenkomplexe und damit die Großstruktur des Gedichts herausgestellt. Wird im ersten Teil der bestürzenden Erfahrung nachgegangen, daß Gefühl und zugehörige(s) Verhalten/ Verhandlungsweise trennbar sind, steht im zweiten Teil der Wunsch, wenigstens als Spiel-Objekt, in den liebevollen Gefühlen zugehörendes Verhalten zugeteilt zu bekommen. Denn so umfassend und unbedingt es anscheinend dem lyrischen Ich egal ist, was die Geliebte tut, die Bandbreite des „tu was du willst“ bleibt doch eingeschränkt: weggehen, verlassen ist nicht vorgesehen.

Dies erscheint zunächst vom Standpunkt eines Liebenden verständlich - wenn auch nicht unbedingt groß. Aber was soll Größe? Nicht jedem ist Werthers Schicksal „ein Gott (gegeben) zu sagen, was er duldet“. Und schon gar nicht ist es jedem zuzumuten. Genausowenig wie die Grandiosität des Leidens und des Überlebens, wie Jacques Brel sie besingt: „Ne me quitte pas/Laiss' moi devenir/l'ombre de ton ombre/l'ombre de ta main/l'ombre de ton chien/ne me quitte pas“ - noch die resignative sich abfindende Einsicht der Beatles: „I'm a looser ... I lost someone who's near to me“ jedem gegeben sind. Formuliert das Gedicht zwar nicht solche oder andere allgemein menschliche Möglichkeiten des Umgangs mit dem Abschiedsschmerz der Liebe, so formuliert es das zur Zeit Gehörende.

Sprechperspektive

Farin Urlaub realisiert für sein Abschiedslied weder die (wenn auch involvierte) Überblicksperspektive Goethes in *An Werther* (aus dem Jahre 1824) noch die Form der Anrede an die Geliebte wie Bécoud noch die des Selbstgesprächs wie die Beatles. *Mach die Augen zu* schwankt vielmehr, wiewohl alle drei Lesarten möglich sind, vor allem zwischen der Form der Ansprache und der des Selbstgesprächs. Entsprechend des Aufforderungscharakters der meisten Verben scheint der Text zwar vor allem Anrede an das Du zu sein; er kann, da der Partner stumm bleibt, jedoch auch als Selbstgespräch gelesen werden. (Vgl. auch die Betonung des Ich in: ich weiß, ich spüre, ich vergesse) Es ist sogar vorstellbar - dies wird die Musik und das Video herausarbeiten -, *Mach die Augen zu* als distanzierter Text zu lesen, dessen Sprechperspektive jenseits der wiedergegebenen Situation liegt. Bedenkt man das Prozeßhafte des geschilderten Geschehens, zeigt sich jedoch, daß das Selbstgespräch die dominant realisierte Sprechform ist. Der Charakter des Selbstgesprächs wird vor allem deutlich, wenn aufgeht, daß das Gedicht nicht in einem Zug zu lesen ist, sondern daß zwischen den Strophen Pausen eingebaut sind. Auf diese Pausen wird rhythmisch durch die kürzeren Schlußzeilen der Strophen hingewiesen. (Wobei sich die Längendifferenz der letzten zur vorletzten Zeile als genau kalkuliertes Maß für die Bestimmung der Pausen erweist.) Was das für ein Geschehen ist, das - unausge-

sprochen - sich zwischen den Strophen ereignet, ist leicht vorstellbar! Selbstgespräch (Gedankenkommentar) und nicht zur Sprache kommendes Geschehen wechseln in *Mach die Augen zu* also miteinander ab. Das Ziel dieser Form ist aber keinesfalls Diskretion gegenüber den in schwieriger Situation sich Liebenden. Diskretion ist weder hier noch sonst die Sache Farin Urlands und der Ärzte!³⁴⁾ Vielmehr stellt die Erkenntnis, daß sich der Text während eines längeren Zeitraums abspielt, die handelnden Figuren in ein Zwielicht. Scheint das Gedicht zunächst ganz aus der Unmittelbarkeit der hereingebrochenen Erfahrung zu sprechen und dem Erschrecken über die Sprachlosigkeit des Gefühlsausdrucks, über die Undeutlichkeit, ja Scheinhaftigkeit der Gefühle, über den möglichen Selbstbetrug, der Gefühls-wahrnehmung Ausdruck zu verleihen, so wird dieses Thema - wiewohl es im Hintergrund, sozusagen als Oberton beständig mitklingt - umgewandelt in das Vorführen von „Liebe ohne Gefühl“. Scheint zunächst Reflexion über eine gemachte Erfahrung zu dominieren, zeigt das Gedicht dann, wie die Figuren sich gegenseitig in ein Geschehen verwickeln. Wird das lyrische Ich in der Reflexion zunächst (in I) als Subjekt erkennbar, so hebt das Einverständnis in das Liebesgeschehen, genauer: die Aktivierung der Liebesaktionen, diesen Subjektcharakter zum Teil auf; da keine Ansprache an ein stummbles Du, sondern ein stummbles Selbstgespräch in Gegenwart des Du vorliegt, bleibt ein gerüttelt Maß an Verantwortung für das (Liebes-)Geschehen auch beim „Du“. Denn es bleibt offen, ob der Partner/die Partnerin (auch das Geschlecht der beiden bleibt unbestimmt) - wiewohl er/sie offenbar nicht mehr in „wahrer Liebe“ zum lyrischen Ich steht -, die Liebessituation anheizt.

Das lyrische Ich - ein looser

Mag es auch paradox klingen: Der Charakter des Selbstgesprächs nimmt den stummen Aufforderungen des lyrischen Ichs nicht ihren Zwangscharakter. Das lyrische Ich versucht so hartnäckig, wie es irgend geht, festzuhalten (das zeigt die allmähliche Steigerung im Ablauf des Gedichts) an, - ja, woran? an seinem Partner?, seiner Liebe?, eher wohl an einen äußerlich mechanisch funktionierenden Gefühls-Statusquo-Apparat.

Daß von vornherein die Situation verfahren ist, zeigt dabei schon das zentrale Motiv des ersten Kehrreims. Das Augenschließen, das beim freiwilligen, eigenem Wunsch folgenden Handeln als unbedingter Reflex zeitgleich mit dem Küssen - jedenfalls nach Kinsey bei 86 % - zusammenfällt, wird hier zeitlich und gestisch auseinandergezogen: „Mach die Augen zu“, wir ergänzen 'dann' „küß mich“, wobei ein „dann sag, daß du mich liebst“ ausdrücklich formulieren muß, was bei echter Liebe im Kuß selbst schon mitgeteilt ist. Heißt es bei Heine: „ich halte ihr die Augen zu und küß sie auf den Mund“ (Neue Gedichte. I Teil. Verschiedene. Angélique Nr.

4), und bei den Beatles wenigstens noch „close your eyes and I'll kiss you“ (wobei der Grund, der bei Heine befragt, aber nicht entdeckt wird, im Wunsch des lyrischen Ichs liegt, sein zu großes Gefühl zu verbergen), verharret hier das lyrische Ich in völliger Passivität. An den sekundären, den Liebesschwur nur begleitenden Reflex zu appellieren, statt direkt zu sagen: küß mich oder gar selbst die eigene Liebe mit Worten und Taten vorzuführen, demonstriert schon: von Liebe ist nicht nur beim Du, sondern auch beim lyrischen Ich nicht mehr die Rede. Der fatale Beigeschmack, den die Bedeutung des Kehrreims hat: verschließ die Augen vor der/dieser Wirklichkeit untermauert dabei, daß die Situation weit von jeder erotischen Rokoko-Tänzelei entfernt, ist wie wir sie z.B. als erotisches Gesellschaftsspiel, das zugleich eine Ahnung von Tanz auf einem Vulkan abgibt, aus Goyas *Das Blinde-Kuh-Spiel* (1788) kennen. (Erotisch ist die Situation, vor aller Augen für kurze Zeit blind zu werden, ja nur, solange ihr Gefahrenpotential zumindest als Möglichkeit vorhanden ist.) Hier wird nicht Blinde-Kuh gespielt; dazu fehlt nicht nur der gesellschaftliche Rahmen. Vor allem erlaubt die im Gedicht vorgetragene Liebesauffassung in keinster Weise Tänzelei. Die Gültigkeit der „wahren Liebe“, bei der Geste und Gefühl übereinstimmen, ist im Gedicht nicht außer Kraft gesetzt. Vielmehr ist - s. I,3 - und bleibt sie Gradmesser und ist doch zugleich unerreichbar. Statt der Tänzelei eines Blinde-Kuh-Spiels erwartet der Geliebte hier von dem nicht sehenden Partner rüden Sexismus: „Tu was du willst“. Aber selbst diese Erniedrigung hilft ihm wenig. Für den „looser“ - wie man das lyrische Ich entsprechend dem ausgegebenen Generations-Motto erfassen kann³⁵⁾, ist von Beginn an das Spiel verloren. Allerdings und dessen sollte man sich bewußt sein, ist der looser im Lied der Ärzte mit seinem Erniedrigungsangebot noch weit entfernt von der Grunge-Härte des Sängers Beck, der sogar singt: I'm a looser, baby, why don't you kill me?³⁶⁾

Zeitbezug

Ob der Partner diesen Sexismus aber realisiert oder vielleicht doch wirklich ein erotisches Spiel beginnt, bleibt offen. Überhaupt ist kruder Sexismus nicht das letzte Wort des Gedichts, denn am Schluß steht die zum Beginn zurückführende Beschwörung „mach die Augen zu“. Verkürzt ohne den Ballast, der in den ersten Strophen auf den Kehrreim folgt, schafft die Aufforderung zwar keine voraussetzungs-freie, so doch eine in gewissen Grenzen offene Situation. Vor allem, weil in der mehrfachen Wiederholung ein spielerisches Moment sichtbar wird. Das lyrische Ich gibt am Ende augenzwinkernd zu verstehen: Ich bin gar nicht der looser, den ich dir während der ganzen Zeit (des Gedichts) vorgespielt habe: Denn indem ich eine Spielform eingenommen habe, habe ich zugleich dich zur passenden Spielform herausgefordert. Ob Hingabe zwischen uns im Spiel ist, das zu beantworten verschieben wir.

Hingabe zu spielen genügt, um dieses Spiel, Leben genannt, in Gang zu setzen. Der Sexismus des Zitats „tu was du willst“ wird durch das zur Schau gestellte Looserverhalten zurückgeführt auf ein inzwischen sozusagen normal gewordenen Maß der Partnerpsychologie à la Fritz Perls' Gebet der Gestalt-Therapie:

Ich tu, was ich tu; und du tust, was du tust.
Ich bin nicht auf dieser Welt, um nach deinen Erwartungen zu leben,
Und du bist nicht auf dieser Welt, um nach den meinen zu leben.
Du bist du, und ich bin ich,
Und wenn wir uns zufällig finden, - wunderbar.
Wenn nicht, kann man auch nichts machen.³⁷⁾

Werden in diesem Gedicht von den Ärzten auch keine Gründe herausgestellt, die biographisch-individuell oder gar sozial-allgemein das Einnehmen der looser-Haltung in der „Generation X“ (nach dem Roman von Douglas Coupland) erklären - ein szenennahestehender Interpret wie Diedrich Diederichsen macht (wohl zu Recht) das konfliktlose Heranwachsen der jüngsten Generation, die von den 67ern erzogen wurden, „Freiheit macht arm“-Situation³⁸⁾, hierfür verantwortlich - so hat das Gedicht gegenüber manch einschlägigen Magazin-Beiträgen und soziologischen Bestandsaufnahmen den Vorzug, daß es den Spielcharakter dieser Haltung deutlich macht. Looser ist man nicht; Looser spielt man, wenn auch in diesem Spiel viel Ernst steckt: vor allem der Verzicht auf die Erkenntnis, „was eigentlich, die eine ausschließliche Wirklichkeit ist“.³⁹⁾ Was zugleich den Verzicht auf aktive Veränderung der Wirklichkeit einschließt. (Die Passivität des lyrischen Ich hat insofern ebenfalls etwas Zeittypisches.) Die Erkenntnis des Spielcharakters der „I'm a Looser, Baby“-Haltung erklärt nicht nur die Vorliebe der Generation zur Maskerade (hierfür ließe sich nahezu jede/jeder einigermaßen ernsthafte Popkünstler/in und seine/ihre Videos als Beleg anführen.) Sie läßt auch das (oft bemerkte) Nebeneinander von Looser-Lebensgefühl mit seiner Passivität einerseits und dem Ausdruck von „Power“ mit seinem wenn auch verhalten vorgetragenen Optimismus andererseits besser verstehen.

Ob das Einnehmen solch spielerischer Haltung gegenüber der Wirklichkeit eher zur Hoffnung berechtigt oder Angst macht, bleibt ebenso ungeklärt, wie der Ausgang des Abschiedsliedes *Mach die Augen zu* ungewiß ist. Das Gedicht wie die Situation der Generation von der und für die es geschrieben ist, sind zwar alles andere als voraussetzungslos; das Ende ist aber offen, so pessimistisch die Voraussetzungen auch eingetrübt sein mögen.

Der Song - Kritik am 'looser'

Kommt man vom Text her, bestätigt der Song vieles, was das Gedicht ankündigt. Text und Musik erweisen sich als intentional aufeinander bezogen. Dem fertigen Produkt ist nicht mehr anzumerken, ob das eine oder das andere zuerst da war, bzw. welche Partien von Text oder Musik (Melodie/Begleitung) im Wechsel entstanden sind.⁴⁰⁾ Der Eindruck von gelassener Bewegtheit - der sich beim Gedicht als das Liedhafte zeigte - stellt sich wieder ein: Die Melodie, die keine Oktave umfaßt, schreitet ruhig in lauter synkopischen Viertel-Noten voran. Von diesen gemessenen Melodieschritten wird in den vierzeiligen Strophen nur zweimal, und zwar jeweils am Schluß der ersten und vierten Zeile abgewichen (in Takt 15 und 23 bzw. in den parallelen Takten). Auch die Melodie der zweizeiligen Strophen (ab Takt 41 bzw. 87) ist rhythmisch nur wenig komplexer. Drei Achtel- und zwei Halbe Noten: mehr Varianten sind nicht. Gelassene Bewegung erreicht der Sänger auch durch seine stetige Off-Beat-Betonung. Einzig „mach“ wird auf den Takt, alles andere aber synkopisch gesungen. Entspricht die Melodieführung durch ihre geringe Bewegtheit dem gedämpften Gefühlswert des Abschiedsthemas, und demonstriert ihr Gleichmaß sowohl die Passivität des Ichs als auch die Tatsache, daß die Entscheidung zur Trennung schon längst (im Geschehen, das vor dem Lied liegt) gefallen ist, so entfaltet der Song wie das Gedicht trotzdem eine im Verlauf sich mehr und mehr steigende Dynamik. Trägt der Sänger in Takt 9 bis 23/24 (in Strophe I), nur unterstützt von einer Westergitarre, die schon das viertaktige Vorspiel bestritt, das Lied vor, kommen Schlagzeug und (zunächst kaum wahrnehmbar) eine Rhythmus-E-Gitarre ab Takt 25 (in Strophe II) hinzu. Ein mehrstimmiger Gesang ab Takt 41 (Strophe III), unterstrichen durch die rockige auf C-dur aufbauende Akkordfolge, verstärkt die Dynamik. Diese wird ab Takt 55 (Strophe IV) durch die nun deutlich vernehmbare Rhythmusgitarre noch erhört, die einen - nur wenig akzentuierten - durchgängigen Achtelrhythmus unterlegt. Ab Takt 71 (Strophe V) tritt diese Rhythmusgitarre stärker hervor, verdichtet die Atmosphäre, indem sie von den Achteln abgeht und - zwar gedämpft - synkopisch rockiger, auch mit Lautstärke arbeitend, Akzente setzt.

Neben dieser allmählichen Dynamisierung arbeitet die Musik in der Koda ab Takt 101 (in Strophe VII), ebenfalls wie der Text, die Rückführung zum Anfang heraus. Sie unterstreicht, wiewohl das Ich im Verlauf des Gedichts und des Songs auf verlorenem Posten stand, eine Möglichkeit des Neubeginns. Im Song sogar stärker, indem sie den beschwörenden Appell „Mach die Augen zu“ dreimal dreifach wiederholt - bevor die Industrieklänge am Schluß der dritten Wiederholung zuschlägt. Hierbei wird der Stimmungswechsel in der Koda durch die bisher nicht vorkommenden Akkorde Es und F unterstrichen. Was für eine Koda im Popbereich ebenso außergewöhnlich ist, wie ihre sechstaktige Form, die durch die bloß dreifache statt

vierfache Wiederholung von „Mach die Augen zu“ erreicht wird. Der beschwörende Charakter der Aufforderung an das Du wird dabei noch betont, indem der Sänger das „u“ von „Mach die Augen zu“ länger zieht (länger jedenfalls als die notierte halbe Note)⁴¹⁾ und indem er das „Küß mich“ eng an „Mach die Augen zu und“ anschließt.

Wie das Lied arbeitet auch die Musik sowohl den Gegensatz der ersten beiden Verse der vierzeiligen Strophen zu den letzten heraus, wie den zwischen den Vierzeilern und den Zweizeilern III und VI. Bei den beiden ersten annähernd gleich langen Versen bleibt die Musik ganz in einem diatonischem Bereich, zeigt in der zweifachen Führung von g-Moll zu B-Dur geradezu ein Stück Funktionsharmonik, statt wie sonst in der Popmusik von G-Dur zu B-Dur zu wechseln. Um so härter und gegen die Funktionsharmonik wirkt dann in Takt 17 (bzw. in den parallelen Takten der anderen vierzeiligen Strophen) der Wechsel zu a-Moll. Hier wird ebenso kurzfristig wie plötzlich die dorische g-Moll-Skala verlassen und mit dem Melodieton h auf „weiß genau“ und „ist“ (bzw. den entsprechenden Stellen in II, IV, V) a-Moll kurzfristig als Tonika festgelegt. Auf diesen folgt eine für Pop- und Rockmusik charakteristische diatonische Rückung von C-Dur zu B-Dur zu a-Moll und g-Moll. Hierbei wird der Effekt dieses zweitaktigen Motivs unterstrichen, indem die Melodie die gleiche Bewegung mitmacht und der Akkordwechsel ganztaktisch statt sonst in zweitaktigem Wechsel erfolgt. Formuliert die eher schlagerhaft traditionelle europäische Funktionsharmonik⁴²⁾ in den ersten Takten die Innigkeit des sich ausdrückenden Ichs, konterkariert die Popharmonik ab Takt 17 jede Art von Innigkeit. Mit der zweiten Strophe und dem einsetzenden Schlagzeug wird nicht bloß die Hoffnung des Ich auf Gehör, sondern durch den stumpf harten, standardisierten, wie aus der Maschine kommenden Einfach-Schlag der Subjektcharakter des Ich zerhauen. Wie absichtsvoll dies Arrangement ist, beweist dabei der im 18./19. Takt schon mit „ist nicht“ einsetzende und auf „wahr“ aufgezogene und bis Takt 23/24 („hingibst“ bzw. den entsprechenden Stellen der späteren Strophen) durchgehaltene Background-Chor. Er stellt ironisch das Ich bloß. Diese Wirkung wird durch eine Variante in Strophe IV und V noch verdeutlicht, indem der Chor hier die Worte „letztes mal“ bzw. „etwas vor“ in der Gesangspause der Takte 61-63 bzw. 77-79 wiederholt. Wobei in Strophe V die ironische Wirkung durch eine Koloratur auf „vor“ noch verstärkt wird. Gleichermaßen ironisiert der mehrstimmige Gesang in Strophe III bzw. VI das Ich, das sich dort gerade am heftigsten behaupten will; wobei der Selbstvergewisserungswille des Ichs in dieser Passage musikalisch scheinbar durch deren stärker rockigen Charakter (Wechsel zu D-Dur) angekündigt wird, sich aber wegen der Zweistimmigkeit nicht entfalten kann. Diese Ironisierung des Ichs wird am Anfang vom Ich selbst eingeführt, wenn es in der ersten Strophe auf „Auge“ und auf „liebst“ eine kleine Koloratur setzt. (Als Selbstironie, d.h. als Ein-

nahme einer spielerischen Haltung gegen die Abschiedssituation läßt sich diese Koloratur kaum verstehen; da Selbstironie in der Folge nirgends vom Ich musikalisch angesprochen wird). Das Lied nimmt also eine olympische Perspektive auf seine Figuren ein. Es kritisiert sie, wie es DIE ÄRZTE in vielen ihrer Lieder tun (siehe die *Uwe & Gabi-Lieder*). Allerdings hält der Song bei der Bloßstellung seiner Figuren Maß. Das Sexistische des „Tu was Du willst“ wird - was durchaus vorstellbar wäre - nicht durch ein Background-Stöhnen überbetont.

Die Musik legt den Sinn der einzelnen Passagen zwar fest, sie verdeutlicht dort, wo der Text es bei einem größeren Maß an Mehrdeutigkeit beläßt. Sie bereinigt aber wie das Gedicht nicht die prinzipielle Offenheit von *Mach die Augen zu!* Der Song kehrt die Tendenz jeder Stelle stärker heraus als das Gedicht. Wie er das Ich stärker bloßstellt, so verstärkt er auch die Kraft seiner Beschwörungen am Ende. Der Song läßt sich nicht einfach als musikalische Umsetzung des Textes begreifen. Wie er andererseits nicht die verpflichtende Interpretation von *Mach die Augen zu* darstellt. Der Song ist selbständiges Kunstwerk wie das Gedicht. Ist die Formensprache in beiden (selbstverständlich) sehr ähnlich, so ist sie doch nicht gleich. Ihre unterschiedlichen Akzente resultieren nicht allein aus dem Gebrauch verschiedener künstlerischer Medien. Zwar bleibt zweifelsohne die Lektüre des Gedichts nicht unbeeindruckt vom Hören der Musik. Die Intentionalität von Text und Musik, die im Schaffensprozeß genauso ihre Bedeutung hat wie im Rezeptionsprozeß kassiert jedoch auch in der Popmusik und gerade nicht nach den Veränderungen, die, wie gezeigt, in ihrer Rezeptionsweise während der Geschichte abgelaufen sind, die Möglichkeit, beide getrennt wahrzunehmen und zu verstehen. Das Gedicht hält die Waage zwischen Selbstgespräch und Ansprache, bewegt sich damit auf der Ebene der Figuren, spricht aus ihrer Perspektive. Hingegen nimmt der Song eher eine die Figuren und damit das Liedgeschehen kommentierende Haltung, eine überlegene Perspektive ein. Indem das Video - wie zu zeigen sein wird - mit beiden Möglichkeiten produktiv umgeht, bestätigt es einerseits die Selbständigkeit von Gedicht und Song und schafft sich damit andererseits die Möglichkeit, nicht bloß Werbeträger für den Song, sondern ebenfalls eigenständiges Kunstwerk zu werden.

Das Video: „Alles halb so wild“ durch gegenläufige Bilder

Detlev Buck, der mit seinem preisgekrönten komödiantischen Spielfilm über die Folgen der deutschen Einheit *Wir können auch anders* bundesweit bekannt wurde, dreht in seinem Video die Geschichte, die der Song und das Lied erzählen, um: Er findet keine Bilder des Abschieds, sondern zeigt die Entstehungsgeschichte einer Liebe. Durch solche Gegenläufigkeit beansprucht das Video von Beginn an, nicht nur als Werbeträger für einen Song wahrgenommen zu werden. Es setzt die Musik

nicht einfach, wie zumeist in den Konzeptvideos, parallel um, noch weniger begnügt es sich, die Musiker abbildend wie in einem Konzertvideo zu heroisieren. Durch seine radikale Gegenläufigkeit will es sogar mehr sein als bloße Interpretation; es zeigt sich vielmehr als etwas eigenes. Wir sehen nicht nur Bilder zu einem Musikstück, sondern vor unseren Augen entsteht durch das Zusammengehen von Bild und Musik etwas Neues. Wie gegenläufig die Bildgeschichte ist, zeigt schon eine grobe Übersicht ihres Ablaufs: Ein Ritter kommt durch den Wald daher, steigt vom Pferd, haut sich durch Gestrüpp, findet in einer Kapelle sein Schneewittchen/Dornröschen - in Zwischenschnitten sind uns die Maid, ihr verhängnisvoller Biß in den Apfel, die den Sarg tragenden Mönche schon gezeigt worden - verhüllt von Spinnweben. Ohne Zögern befreit er das Mädchen von den Netzen und küßt sie. Sie schlägt die Augen auf, erblickt den Ritter, richtet sich auf. Nach einem kurzen Augenflirt, nimmt sie ihm den Helm ab, küßt ihn (lange) und entkleidet ihn - unterbrochen von einem zweiten Kuß. Je entschlossener sie dabei vorgeht, desto willfähriger ist er. Vor der Kapelle hebt sie ihn (!) halbnackt aufs Pferd und führt es dann durch einen von hohen Laubhecken umsäumten Weg, begleitet von den guten Wünschen der winkenden Mönche fort - bis plötzlich die Figuren verschwinden, während die Kamera bei den letzten Tönen auf dem hellen Durchlaß zwischen der Hecke stehenbleibt.

Funktionen des Märchenmix

Die Märchen - neben Schneewittchen und Dornröschen wird auch noch Froschkönig aniziert - werden nicht nur wegen ihrer Ausgangsgewißheit verwendet. Sie haben wenigstens z.T. direkt erzählerische Bedeutung, sind es doch alles Märchen, in denen Frauen, verborgen hinter einem Verhau, durch einen Zauber bestrickt, zunächst durch Hartherzigkeit unerreichbar sind. Vielmehr gewinnt Buck mit den Märchenbildern Distanz zu den Figuren seines Kurzfilms und erreicht eine durchgängige Ironisierung. Sowohl über die Beziehung zwischen den Figuren, zwischen Ritter und Mädchen, zwischen ihnen und den stummen Mönchen, wie über den Abbildcharakter des Ganzen gewinnt der Zuschauer keine Sicherheit. Und was vielleicht noch wichtiger ist, die spielerische Erzählhaltung des Videos führt weg von der Schwere des Abschieds und der Beziehungsproblematik hin zu einer Leichtigkeit in der Behandlung des Liebethemas, die die existentielle Liebesnot des Songs fast zur Tändelei umformt. Das Spielerisch-Irrationale der Märchenszenen ermöglicht dabei einen witzigen Vortrag, Genre und Medium karikierende und reflektierende Einfälle, wie man es von Detlev Buck gewohnt ist.

Wie die Frauen in den anzitierten Märchen, hat auch der Ritter einen Panzer, im Video jedoch nur, damit er lustvoll von der Maid geöffnet und von Ihm abgeworfen wird. Wo der Song durch eine die Figuren ironisierende Distanz diese kritisiert,

nutzt das Video die durchgehend ironische Erzählweise, um die handelnden Figuren der Bildebene in ihrem Tun zu bestärken. Damit ist das Video gleich weit entfernt von Song und Gedicht. Im Gedicht war das Spielerische auf der Ebene der Figuren aufgebaut worden, um dem Ich und dem angesprochenen Du ein Tun zu ermöglichen, das gegen die vordergründige Bedeutung der Abschiedsworte stand, um ihnen sozusagen als letzten Ausweg aus ihrem Beziehungsclinch die Behauptung zu geben: alles war nur vorgeführtes Spiel. Im Song war diese Vorführungsebene wegen der ironisch-kritischen Verhöhnung des Background-Chores gar nicht mehr wahrzunehmen. Hingegen faßt im Video die ironisch spielerische Erzählhaltung den Liebeskonflikt als prinzipiell undramatisch auf. Maid und Ritter scheinen fraglos aufeinander bezogen zu sein. Sie wird in den ersten zwölf Takten (bis genau auf den a-Moll-Akkord der Apfel ihr aus der Hand fällt und das Vorspiel beendet ist) allein durch ihre Sinnlichkeit (ihre künstlich geziert drapierte Lage, die Art, wie sie in den Apfel beißt, die Großaufnahme ihrer Lippen, die betont fließende Bewegung ihres Armes) bestimmt, während demgegenüber der Ritter gepanzert, tölpelhaft in eckigen, weil übernormal schnell gedrehten Bewegungen als Karikatur des harten Mannes erscheint, der im Grunde nichts will als zur Weichheit bekehrt zu werden. Daher überrascht es nicht, daß das flirtende Spiel von Ritter und Maid perfekt ist bis ins kleinste Detail: Schritt vor - Schritt zurück, Augenaufschlag hoch, Augen nieder, lustvolles Abwarten des Ritters, entschlossenes Zugreifen und Überwältigen der Maid bis zum koketten Augenaufschlag, den sie über die Schulter zurück den winkenden Mönchen zuwirft.

So dominant solch kokettes Spiel ist, mit dem das Video sich auf die unterschwellige Bedeutung des „Mach die Augen zu“-Motivs und seiner Erotik einläßt, so kennt das Video doch mehr als nur die wechselseitige Inbesitznahme des Partners - Eroberung wäre ja ein viel zu gewaltiges Wort für die von vornherein zustimmende Haltung der beiden. Denn das Video erzählt nicht nur die Geschichte einer glücklichen - wenn auch vielleicht nicht dauerhaften - erotischen Beziehung (die im Gedicht und im Song höchstens als eine Hoffnung am Ende steht).

Funktion der Musikvorführung

Das Video hat vielmehr, da es die drei Ärzte *Mach die Augen zu* spielend in die Liebesgeschichte hineinschneidet, noch einen zweiten Handlungsstrang. Liebesgeschichte und Musikvorführung, die sich durchaus auch als Handlung begreifen läßt, erscheinen im Verhältnis von 4:1 im Bild. Mit der Präsentation der Musiker und der Musikvorführung erfüllt das Video einen vorherrschenden Brauch von Videoclips⁴³ und verändert zugleich seinen Sinn. Denn die Musikvorführung wird hier, anders als in vielen Konzeptvideos (vgl. z.B. Dire Straits, *Money for Nothing*), nicht von einem Konzert übernommen. Detlev Buck zeigt DIE ÄRZTE nicht schweißnaß bei

ihrer Bühnenarbeit inmitten jubelnder Fans, die die Musiker zu Idolen erheben. Er präsentiert sie auch nicht bei der Studioarbeit als konzentrierte Künstler, sondern stellt sie vielmehr - so scheint es zumindest beim ersten Zusehen - in die Szenerie der Liebesgeschichte. (In Wahrheit ist der Auftrittsort der Musiker vor einer klassizistischen Kirche nur verwandt mit dem Ort der Liebeshandlung, einer Wilhelminischen Kapelle in Backsteingotik.) So steht Farin bei den ersten beiden Takes (in den Takten 12 und 17) hinter einem, wie sich später zeigen wird, klassizistischen Grabmal und bewegt sich - dies erahnt man während des Beginns von Takt 14 gerade noch - dann vor das Grabmal, vor dem dann alle anderen Takes mit den Musikern gedreht sind. Durch das Vortreten Farins wird angedeutet, daß die Musikvorführung nicht wie im Studio Stück für Stück zusammengesetzt wird, sondern eher konzertähnlich, zeitlich durchlaufend dargeboten wird. (Selbstverständlich stimmt das nicht, allein schon die gezeigte Instrumentierung widerspricht dem konzertähnlichen Auftreten. Statt der Sologitarre hält Farin im Zwischenspiel während der Takte 49/50 und 52/53 eine Rhythmusgitarre in der Hand.) Durch diese anscheinend zeitlich durchlaufende Präsentation (vgl. auch den Umschnitt auf Bela bei seinem ersten Einsatz) wird der Eindruck geweckt, daß DIE ÄRZTE für sich (vielleicht auch für die Figuren der Liebesgeschichte) spielen. *Mach die Augen zu* wird dadurch in einem emphatischen Sinn zu ihrem Lied, das sie selbst betrifft. Was die Musikdarbietung ebenso wie die Szenerie unterstützten, wird von der Regie noch unterstrichen. Denn Farin und Bela, die beiden Gründer der Gruppe, werden sogar direkt in die Märchenszenerie integriert: sie spielen mit einem Frosch. Selbstverständlich verweigert der die Verwandlung. Farin springt er (schnitttechnisch an betonter Stelle während der Pause der Melodie im 91. Takt nach Strophe VI,1) von der Hand, Bela küßt ihn - ohne Ergebnis - während der Coda. Die märchenhafte Lösung des Liebes-Abschiedsproblems kommt also für die Musiker nicht in Frage. Dies unterstreicht die Regie neben der Integration der Musiker in die Szenerie durch viele Details. So etwa, indem Farin in Strophe III auf „Tu was Du willst“ sich zur Kamera herüberbeugt, oder indem das klassizistische Grabmal genauso von Spinnweben behangen ist, wie Schneewittchens Sarg. Auch die zahlreichen Überblendungen zwischen Aufführungs- und Liebesgeschichte, die parallel geführten Schnitte (etwa wenn Farins Bewegungen genau in den Takt fallen), die parallelen Perspektiven (DIE ÄRZTE werden genauso wie die Liebenden mal von unten, von vorne, in Distanz... gezeigt) unterstreichen die Verwandtschaft der Märchenfiguren mit den Musikern und geben dem Video nicht bloß Schwung und Eleganz. Indem das Video DIE ÄRZTE sagen läßt: Wir sind von unserem Lied (mit)gemeint, entspricht es zum einen ihrer selbstironischen Haltung, die sie auch sonst zeigen.⁴⁴⁾ Indem es ihnen andererseits aber die im Bild gezeigte Lösung verweigert (Frosch!), relativiert es zugleich die Gültigkeit der durch die Umdrehung der Abschiedsproblematik vorgenommenen optimistischen Interpretation von *Mach die Augen zu*. Die Aus-

gangsgewißheit des Märchenmix erweist sich als aufgesetzt, ebenso wie die Figuren karikiert übertrieben in ihrer Sinnlichkeit und ihrer Tölpelhaftigkeit (vgl. die Zeitlupen-Vorführung des aus der Froschperspektive zum Monster werdenden Schwertschwingers) dargestellt werden. Und so beläßt es dann auch das Video wiewohl Spielerisches, ja erotische Tändelei als Ergebnis der olympischen Erzählperspektive vorherrscht, bei einem offenen Ausklang. Das plötzliche Verschwinden von Roß, Reiter und Mädchen, das die Kamera plötzlich vor einer leeren Szene verharren läßt, zeigt: die glückliche Lösung war (vielleicht) nur Täuschung.

Bedeutung des Rätselhaften

Schneewittchen tragend, auf den Knien? Gewiß das macht sie zu Zwergen, das gibt einen schönen Effekt; es paßt auch zu der Verszeile „Mach mir etwas vor“. Bedeutet es aber auch etwas? Warum entsprechen einzeln hervorgehobene Mönche so perfekt Klerikertypen wie dem Verschlagenen, dem Frommen? Und vor allem: welcher Zusammenhang besteht zwischen den verrückten Mönchen und den Liebenden? Nur der, daß es halt witziger ist, statt Zwergen im Märchenmix Mönche zu nehmen? Wir wissen es nicht. Und doch gehören auch die Bilder der Mönche mit zum Ganzen des Kunstwerks wie vieles andere einzeln Wahrnehmbare, das deutlich (wenn auch z.T. mehrdeutig mit anderem in Beziehung zu setzen)^{44a)} ist. Wir wissen allerdings, daß, selbst wenn es gelänge, den Bildern der Mönche eine spezifische Funktion zuzuerkennen, dies prinzipiell nichts daran ändern würde, daß in *Mach die Augen zu* Sinn auch und gerade durch das Rätselhafte vor allem durch das Gegenläufige von Bild und Song gestiftet wird, da das Video (wie Song und Gedicht) als Ganzes überzeugt. Auf *Mach die Augen zu* trifft also weder der Vorwurf zu, den die Kulturkritik Videoclips gegenüber erhebt. Weder ist das ÄRZTE-Video total verrätselt, rein maniert⁴⁵⁾, ohne Sinn, noch geht seine Bedeutung im Werbezweck auf, der vielen Musikclips, vor allem Konzertvideos, eine ganz eigentümliche völlige Durchsichtigkeit gibt.

Eigenständigkeit und Intentionalität der drei Darstellungsformen

Voraussetzung für den Kunstcharakter von Videoclips ist, wie sich bei der Analyse von *Mach die Augen zu* zeigte, einerseits die Eigenständigkeit, andererseits die Intentionalität von Text, Musik und Bild. Wäre der Song die endgültige Interpretation des Textes oder das Video die des Songs, wäre der Kunstcharakter von *Mach die Augen zu* erledigt. Das Video wäre dann reiner Werbeträger, der Song würde in Umsetzungsarbeit des Textes und dieser selbst in banaler Eindeutigkeit aufgehen. Bei aller Offenheit erlauben Video und Song aber nicht jede Interpretation und jede Rezeptionsweise. Wer, wie es die Forschung bei Rock- und Popmusik vorschlägt, sich „seinen Sinn“ konstruiert, verfehlt - auch im Populären - das Kunstwerk und die Unterhaltung.

Intentionalität und Eigenständigkeit zeigen sich bei Gedicht, Song und Clip in der Distanz gegenüber dem in *Mach die Augen zu* sich vorstellenden Ich; wiewohl alle drei Darstellungsformen von *Mach die Augen zu* auch den Ausgang des erzählten Geschehens offenhalten. Allerdings wahren die drei Darstellungsformen diese Distanz jeweils auf unterschiedliche Weise und in verschiedenem Umfang. Vermag im Gedicht das Ich ein Selbstgespräch zu führen, das überdies zeitlich in die erotische Handlung fixiert und daher intensiviert ist; bezieht der Song neben diesem unmittelbaren Sprechen aus der erotischen Gegenwart eine Perspektive, durch die von außen kritisch auf das Ich und seine Situation geschaut wird. Das Video wendet sich gar vollkommen von der präsentisch dargebotenen Konfliktsituation ab. Das Ich tritt allerdings weniger als Individuum denn als Typ unserer Gegenwartskultur, als 'looser' auf. *Mach die Augen zu* reflektiert über diesen Typ, stellt ihn in allen Darstellungsformen zumindest vor und fordert den Rezipienten damit auf, sich zu diesem ablehnenden, zustimmenden oder abwägenden Typ zu verhalten.

Im Gedicht wird die grundsätzlich spielerische Haltung, die dieser Typ einnimmt, vorgeführt. Im Song dominiert die Kritik über die Darstellung des Typs. Das Video formuliert durch seine gegenläufigen Bilder ein 'Alles halb so wild'; senkt die Bedeutung der (vorgeführten) Katastrophen-Haltung des loosers wie die Kritik an ihm ab und gibt damit nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Weise eine veränderte Interpretation des im erotischen Konflikt angelegten Verhaltensspektrums.

Ausgangs-Offenheit und unterschiedlich eingesetzte ironische Distanz erhöhen also nicht bloß die Spannung. Sie zielen nicht nur auf eine intensivere, weil nicht eindeutig festgelegte Wahrnehmung. Auch zeigen 'DIE ÄRZTE' damit mehr, als daß und wie sie ihre Kunstmittel beherrschen, gar Medien-/Genre-Reflexion betreiben - die übrigens häufig bei Werken der populären Kultur zu beobachten ist.⁴⁶⁾ Vielmehr wird im Zusammenspiel von Intentionalität und Eigenständigkeit der Darstellungsformen der Abbildcharakter von *Mach die Augen zu* generell in Frage gestellt. Mit solcher Irritation wird die Sozialisationsfunktion, also die Möglichkeit, das ästhetisch Wahrgenommene in die eigene Lebenswirklichkeit einzubauen, zwar nicht verhindert, so doch auf jene reflektiert. Dadurch wird der Charakter des Populären nicht aufgehoben, es wird ihm vielmehr ein zweites, ein „Kunst-Gesicht“ gegeben und konstituiert damit zugleich die ästhetische Einheit der intentional aufeinander bezogenen wie eigenständigen drei Darstellungsformen von *Mach die Augen zu*.

Kunst oder Verkunstet - zwei Rezeptionsarten

Es mag zweifelhaft bleiben, ob die bei *Mach die Augen zu* herausgearbeiteten ästhetischen Kennzeichen (Verkunstungsstrategien): der dichte und präzise Gebrauch der

verwendeten Kunstmittel, die Uneindeutigkeit, ja Offenheit von Gedicht, Lied und Video, ihre historische Konkretheit, die - zumindest partiell vorhandene - Medien-/Genre-Reflexivität^{46a)}, die Irritation und das Infragestellen des Abbildcharakters, die Selbstreflexivität auf Funktionen des Populären, die Eigenständigkeit der drei Darstellungsformen - es erlauben von „Kunst“ zu sprechen. Vielleicht ist es besser, angesichts der Diskussionen um die „Auflösung des Kunstbegriffes“, die ja der Tendenz der Kunst unserer Zeit folgt, von „Verkunstung“ zu sprechen und damit statt mit den Begriffen Kunst und Populärer Kultur stärker deren Gegensatz herauszuarbeiten, durch das Begriffspaar popularisiert - verkunstet diesen Gegensatz eher einzuebnen.

Für letzteres spricht überdies, daß *Mach die Augen zu* nicht nur, wie gezeigt, einer konzentrierten Rezeptionsweise offensteht, sogar hierzu einlädt, sondern es - wie alles Populäre - durch eine unterhaltende Rezeptionsweise dem Rezipienten überläßt, „diesen oder jenen Aspekt der Darbietung herauszugreifen“⁴⁷⁾, ohne aber daß solch unterhaltende Rezeption Bedeutungsproduktion verhindert: zum einen, weil Unterhaltung selbst⁴⁸⁾ einem Sowohl-als-auch von konzentrierter wie dezentrierter Wahrnehmung entspricht; zum anderen, weil auf *Mach die Augen zu* zutrifft, was Rudi Thiessen bei Rocksongs beobachtet hat:

Rocksongs sind bis in ihre Textzeilen und deren Intonation hinein so kompliziert und gespielt, daß sie als zerrissene noch ganz bleiben. Sie sind auf zerrissene Wahrnehmung so sehr hin geschrieben, wie sie einer zerrissenen Erfahrungswirklichkeit [ich ergänze: und der unterhaltenden Rezeption] dadurch entsprechen.⁴⁹⁾

Die Wiederholungen und Verkürzungen, die Verdichtungen und die aufdringliche Oberfläche (Sound) sind bei *Mach die Augen zu* (und generell beim Populären) keine Kunstfehler, wie es die elobiarische Kunstkritik dem angeblich Trivialen häufig unterstellt, sondern erlauben Produktion von Sinn auch dann, wenn der Hörer/Zuschauer nicht (warum auch immer) in der Lage ist, hermeneutische Konzentration aufzubringen.⁵⁰⁾

Die Kernfrage: „Funktioniert“ Popmusik [und fungieren Popvideos] „nur... als Medium für die Umsetzung sozialer Erfahrung im 'persönlichen Sinn'“, wird die (ästhetisch vermittelte) Bedeutung nur „vermittels ihrer [Songs und Videos] produziert“⁵¹⁾ oder entsteht sie im Gespräch zwischen den gleichberechtigten Partnern Rezipient und Werk, ist daher beantwortet. Die Analyse des Beispiels *Mach die Augen zu* hat gezeigt, daß populäre Artefakte der hermeneutischen Auslegung zugänglich sind⁵²⁾ und dabei ihr Kunstcharakter wahrnehmbar wird. Der Blick auf die Rezeptionsgeschichte der Popmusik macht wahrscheinlich, daß seit den späten 60er Jahren das Populäre jenseits von Sozialisationsfunktion oder Zeitvertreib als Kunst wahrzunehmen möglich wurde. Nicht nur, weil ihm als Unterhaltendes, als ästhetisch

Zweideutiges, immer schon neben dem Unernst auch der Ernst innewohnte, sondern weil Kunst und populäre Kultur sich so aufeinander zubewegt haben, daß im Einzelfall (wie bei *Mach die Augen zu*) von einer Verkunstung zu sprechen ist. Mit der Erkenntnis des ästhetisch Zweideutigen der Unterhaltung, wie mit der von Verkunstungs- bzw. der Popularisierungstendenzen, wird der begriffliche Unterschied von Kunst und Unterhaltung nicht eingeebnet. Kritik und sensible Wahrnehmung werden nicht überflüssig. Ganz im Gegenteil. Sie sind um so mehr gefordert, je weniger mit vordergründigen (Umfeld-)Signalen ein Artefakt der Kunst oder der Unterhaltung zugeschlagen werden kann. Je weniger wir bei der Zuordnung zu Kunst bzw. zu Unterhaltung in Schubladen-Denken und -Wahrnehmung verfallen, je expliziter wir unsere ästhetischen Kriterien machen, desto reicher wird unsere Kultur werden.

Ob die verkunstende Wahrnehmung des Populären so populär wird wie die unterhaltende und wie die Produkte selbst, die für sie der Anlaß sein könnten, hängt daher nicht nur von den aus den Produkten beteiligten Unterhaltungskünstlern und der Industrie, sondern nicht zuletzt auch von der Kritik und der Wissenschaft ab. Hoffen wir das Beste.

Anmerkungen

1. Für Anregungen danke ich meinem zusammen mit Claudia Bullerjahn geleiteten Seminar (WS 94/95) *Verkunstet - Popularisiert*.
2. Die ästhetische Ganzheit der Musikvideos, von Volker Gransow: *Bilderzwang. Zur Warenästhetik von Videoclips*. In: Theaterzeitschrift H. 13, (1986) S. 88 nur als Möglichkeit postuliert, wird in der allzu auf die Bilder spezialisierten und eher empirisch bzw. pädagogisch/soziologisch ausgerichteten Forschung kaum wahrgenommen und untersucht. Vgl.: „Eines erstaunt allerdings: über die Musik fällt kaum, wenn überhaupt, ein Wort“. (Michael Altrogge: *Das Genre der Musikvideos. Der Einfluß von Musik auf die Wahrnehmung der Bilder*. In: Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riem (Hrsg.): *Medienlust und Medien-nutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*, München 1994, S. 196ff. Vgl. auch Claudia Bullerjahn: *Videoclips/Musikvideos*. In: Siegmund Helms/Reinhard Schneider/Rudolf Weber (Hrsg.): *Neues Lexikon der Musikpädagogik*. Sachteil, Kassel 1994, S. 297.
3. Rockmusik meint den in den 50ern sich entfaltenden Musikstil. Popmusik schließt alle Stilrichtungen der zur Jugendkultur gerechneten Musik ein. Schlager gehören allerdings nicht zur Popmusik. In der reflexiven Rezeption, die mit der Geschichte des jeweiligen Schlagers spielt, (s. Marianne Rosenbergs Bedeutung für die Schwulenkultur) vermag auch der Schlager zur Populären Musik zu werden.

4. Zur Unterhaltung als Gegenbegriff zur Kunst, vgl. Hans-Otto Hügel: *Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie*. In: *montage/av* 2 (1993), 1, S. 119ff.
5. Vgl. Wolfgang Sandner, *Rock'n Roll - Rock and Roll - Rock. Anmerkungen zur Geschichte der Rockmusik*. In: ders. (Hrsg.) *Rockmusik, Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*, Mainz 1977, S. 9ff; Carl-Ludwig Reichert. *Eine weitere Art, Rock-Geschichte zu schreiben*. In: Tibor Kneif, *Rockmusik. Ein Handbuch zu ihrem Verständnis*, Reinbek 1982, S. 227ff.; Rudi Thiessen, *Rock als Erzählweise*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 9 (1978), H 31, S. 28ff. Sandner bezieht allerdings den Kunstcharakter der Rockmusik nur auf die Tradition der Beatliteratur und die Popart. An Reicherts an sich brauchbarem Vorschlag analog zu A- und B-Pictures A-Pop- und Rockmusik von B-Musik zu trennen, ist die Überbewertung musikalischer Originalität und die Identifizierung von A-Musik mit der Musik von Sub- und Gegenkulturen zu kritisieren. Einen ähnlichen Vorschlag wie Reichert macht Diedrich Diederichsen: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n Roll 1990-93*. Köln 1993, S. 10f.
6. Vgl. z.B. Tibor Kneif: *Ästhetische und nicht-ästhetische Wertungskriterien der Rockmusik*. In: Sandner (Hrsg.): *Rockmusik*, S. 101ff. mit seiner Theorie der Alternativ- und der Primärhörer.
7. Peter Wicke: *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Leipzig 1987, S. 29.
8. Symptomatisch hierfür ist die geringe Zahl an überzeugenden Einzelanalysen von Rock- und Popsongs. Die Lektüre von Peter Urbans vielgerühmten *Rollende Worte - die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song. Eine wissenschaftliche Analyse der Pop-Song-Texte* (Frankfurt/M. 1979) läßt wegen seines plumpen Inhalts kaum deren Bedeutung erahnen. Richard Meltzer: *The Aesthetics of Rock*, (New York 1987, 1. Aufl. 1970) ist zwar wie sein deutsches Gegenstück, Helmut Salzinger, *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?* Frankfurt/M. 1972, anregend, kommt über Aperçus jedoch kaum heraus. Die meisten musikwissenschaftlichen Arbeiten bleiben im bloßen Beschreiben stecken, verkennen, daß Rock- und Popmusik mehr ist als Musik. Vgl. z.B. Lothar Tramperts präzise Analyse von *Little Wing* und *All Along the Watchtower*. In: Ders.: *Elektrisch - Jimmi Hendrix. Der Musiker hinter dem Mythos*, Augsburg 1991, S. 177ff. Traditionelle Arbeiten, wie die von Dörte Hartwich-Wiechell: *Popmusik. Analysen und Interpretationen*, Köln 1974, können übergangen werden, da sie die Bedeutung des Sounds mißachten.
9. Auch bei anerkannten Arbeiten, z.B. Charlie Gillet: *The Sound of the City. Die Geschichte der Rockmusik*, Frankfurt/M. 1978, besteht Geschichtsschreibung des Rocks in Stilanalogien, die chronologisch durchgemustert werden.
10. Z.B. Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves. *Rock-Lexikon*, Reinbek 1979, 11. erw. Aufl., S. 18.

11. Ebd., S. 23.
12. Zum Oldie-Phänomen vgl. Hans-Otto Hügel: *Hörerwünsche bei Pop-Musik. Die 'Musik-Box' von SWF 3*. Siegen 1981 (= MuK 15).
13. Vgl. Zur Geschichte der Platten-Cover von Elvis Presley: „Thanks to his [Elvis'] manager... this wild abandon was transformed on subsequent sleeves into the standard soft-focus smile, ...“ Storm Thorgerson/Roger Dean (Hrsg.), *Album Cover Album*. Limpfield 1977, S. 10.
14. Schmidt-Joos/Graves, *Rock-Lexikon*, S. 164.
15. Vgl. z.B. Joni Mitchells Formulierungen bei der Ablehnung einer Millionen-offerte. Zit. in: Ebd., S. 240f.
16. Die Forschung hat sich, soweit ich sehe, für die Gestaltung der Plattenhülle noch nicht interessiert. Ender der 70er, Anfang der 80er erschienen nur einige Fan-Bücher, die das Design der Hüllen und Picture Discs vorstellten. Vgl. Thorgerson/Dean (Hrsg.), *Album Cover Album*, Frank Goldmann/Klaus Hiltcher (Hg.), *The Gimmix Book of Records*. Zürich 1981.
17. Charlie Gillett: *The Sound of the City*, S. 340, zur ersten LP der Beatles.
18. Dies ergaben Recherchen bei Archiven deutscher Rundfunkanstalten, beim deutschen Rundfunkarchiv, beim Musikarchiv Berlin und im *Rare Record Price Guide 1995* (hrsg. v. Record Collector Magazine, London 1995). Im *Rare Record Price Guide* läßt sich der Abdruck von Texten allerdings nur nachweisen, wenn sie sich auf dem „lyric sheet“, also auf der inneren, üblicherweise unbedruckten Plattenhülle befinden.
19. Die Rolling Stones gaben zu ihrem Hitsampler *Big Hits (High Tide and Green Grass)*, Decca 91442, schon 1966 ein 12" x 12" picture booklet heraus.
20. Was bei den Beatles bekanntlich bis zur Spekulation über den angeblich verheimlichten Tod Pauls führte, den die Fans aus der Cover-Gestaltung von *Abbey Road* (1969) herauslasen.
21. Die Beatles hatten Konzeptalben populär gemacht. Zappa hatte u.a. mit *Freak out* (1966) schon vor den Beatles Konzeptalben aufgenommen.
22. Vgl. ebenso Simon & Garfunkel, *Bridge Over Troubled Water*, CBS 63699; 1970.
23. Peter Kemper, *Piraten auf dem Meer der Daten*, in FAZ v. 27.12.1994, Nr. 300, S. 21.
24. Vgl. „Die Industrie entdeckt den Schallplattensammler. Eine eigene Käufer-schicht hat sich nach 1973 entwickelt...“ Goldmann/Hiltcher (Hg.), *The Gimmix Book of Records*, S. 5.
25. Vgl. Wicke, *Rockmusik*, S. 231.
26. Ebd., S. 229.
27. Vgl. ebd., S. 228.
28. So auch Thiessen, *it's only rock'n roll*, S. 27.
29. Zur Diskussion vgl. Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*, München 1971.
30. Als erstes Konzeptvideo gilt *Bohemian Rhapsody* (1975) von Queen. In Deutschland strahlen die TV-Anstalten seit 1983 (s. *Formel 1* der ARD) in größerem Umfang Videos aus. Der Übergang vom Musikfilm zum kurzen abgefilmten Musikauftritt, der evtl. in eine Spielhandlung oder in einen selbständigen Bild-zusammenhang komponiert ist, ist fließend. Schon in den zwanziger Jahren gab es Kurzfilme, die sich auf einen Titel beschränkten, z.T. sogar die Musikdarbietung von der Bühne weg in eine Spielsituation verlegten (etwa von Bessie Smith).
31. Vgl. Michael Altrogg: *Alphabet Street. Prince oder die Kunst der Re-De-Konstruktion*. In: Joachim Paech (Hrsg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart 1994, S. 239ff.
32. Metronome 5210172
33. „Ich denke, wir sprechen über Musik und Sie reden von den Ärzten“. Telefonat mit Verf. am 14.12.1994.
34. Auch wenn ihr böses Buben-Image, das sie noch entschiedener pflegen, seitdem die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften den Ärzten den Gefallen tat, zwei ihrer Alben zu indizieren, nur Camouflage ist - die als solche wiederum durchschaubar gemacht wird. Hinter den bösen Buben verbergen sich sehr ernsthafte, ihrer Verantwortung gerecht werdende Künstler, die wertebewußt formulieren. Wenn Farin Urlaub zu *Gabi & Uwe*: in *Liebe und Friede* sagt: „Der Text macht wie immer viel Sinn“ (Booklet zu *Das Beste von kurz nach früher bis jetze*) vermag er diese wertebewußte Haltung kaum hinter Ironie zu verbergen. Der Text des Liedes macht wirklich mehr Sinn, als Kritik an den vorgestellten Figuren.
35. Vgl. die Bildunterschrift zum Generationentyp der 90er Jahre: „Generation X: 'I'm a loser, baby'“. In: *Jugend '94*, Hamburg 1994 (= Spiegel Special 11, 1994), S. 132.
36. Vgl. den Refrain des Songs loser auf Beck, *Mellow Gold*, Geffen GEP 24634.
37. Fritz Perls, *Gestalt-Therapie in Aktion*, Stuttgart 1976, S. 13.
38. Vgl. Diedrich Diederichsen, *Freiheit macht arm*, S.9.
39. Ebd., S. 21.
40. Beides kommt bei den Ärzten vor; vgl. Booklet zu *Das Beste von kurz nach früher bis jetze*. Die Frage der zeitlichen Priorität ist überdies wenig entscheidend, da die Erarbeitung des Sounds im Studio in jedem Fall erst erfolgt, nachdem Text und Musik (Melodie) im wesentlichen gefunden sind.
41. In: Heinz Ehme: *Pop deutsch 17*. Keyboard, Akkordeon-Fassung, Hamburg 1994, S. 8f.

42. Zur Bedeutung der Funktionsharmonik für die Ästhetik der Popmusik vgl. Diedrich Diederichsen, *Freiheit*, S. 26f.
43. Es gibt allerdings Konzeptvideos auch ohne jedes Auftreten der Musiker. z.B.: O.M.D., Jeanne d'Arc
44. Vgl. Booklet zu Die Ärzte, *Das Beste von kurz nach früher bis jetze*.
- 44.aKlar: Mönche passen besser zum Ort des Videos als Zwerge. Sie könnten auch als Verweis auf die z.T. kirchentonartige Melodieführung angesehen werden - aber erklärt das etwas?
45. Vgl. z.B. das Video zu Rem, *Loosing my Religion*
46. Kaum ein Thema wird im Showbiz so häufig traktiert wie das Showbiz. Dies gilt auch für Popsongs. Man vergleiche die zahlreichen Lieder über den Rock-Star, z.B. von The Byrds, The Beatles, David Bowie, Barclay James Harvest, Randy Newman, The Rolling Stones, Patti Smith, The Who ...
- 46.aGenre- und Medienreflexivität wird durch die Vielzahl ironischer Brechungen beständig wachgehalten.
47. Hügel, *Zweideutigkeit der Unterhaltung*, S. 129.
48. Ebd.
49. Thiessen, *it's only rock'n roll*, S. 56.
50. Daher spielt es keine Rolle, wie gering oder hoch statistisch die Zahl der konzentrierten Rezipienten ist. Vgl. ähnlich Thiessen, ebd.
51. Peter Wicke: *'Populäre Musik' als theoretisches Konzept*. In: *PopScriptum 1* (1992), H.1, S. 39. Vgl. ähnlich: Wicke, *Vom Umgang mit Popmusik*, S. 17: "Sinnstrukturen, Bedeutungsmuster und Werte resultieren aus solchen komplexen Zusammenhängen, in denen die Songs selbst nicht mehr als ein Ferment sind." Vgl. ebenso Naumann/Penth, *I've always*, S. 26.
52. Dagegen glaubt Kneif, *Wertungskriterien*, S. 103f: „Normen der Beurteilung gibt es selbst im Ansatz nicht...“