

Jörg Wagner

Vom gestalteten Titel zum VIDEOclip?

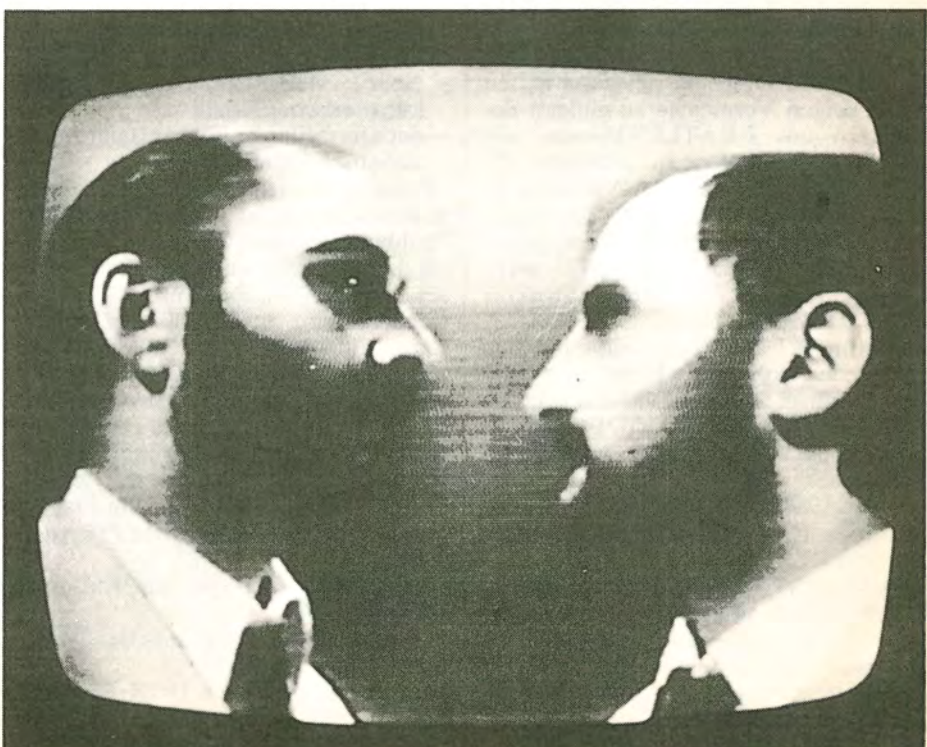
Zur audiovisuell-
technischen Mediation
von DDR-Rock

Alle reden über VIDEO

VIDEO scheint das Zauberwort der 80er Jahre zu sein. Wissenschaftler, Journalisten, Künstler, Produzenten und nicht zuletzt Rezipienten in der ganzen Welt feiern VIDEO als neues Medium. Dabei tritt allerdings deutlich in Erscheinung, daß der Begriff VIDEO in seiner Anwendung kaum dem Anspruch einer exakten Zuordnung für einen eindeutigen Sachverhalt gerecht wird, daß wie sooft mehrere Bedeutungsebenen mit einem Terminus technicus belegt sind. Meinten die „Erfinder“ des Wortes, die Lateiner, noch ausschließlich das **Sehen**, so findet man heute die vielfältigsten Geräte (hardware) und Programmangebote (software) unter dem Begriff VIDEO subsumiert. So spricht man z. B. bei handlichen Bild-Ton-Aufzeichnungsgeräten von VIDEOtechnik und bei den mit ihr produzierten Beiträgen egal ob für Medizin, Schule oder Unterhaltungskunst von VIDEOS. VIDEO steht also eigentlich für die technische Kombination von Sinnlichkeit **audio-visueller** Struktur.

Wäre somit Film auch Video?

Wenn es nach der Praxis geht, kann man für bestimmte Fälle die Frage bejahen. Sehr oft dient Zelluloid als Aufnahme-material. Erst zur weiteren Verarbeitung wird VIDEOtechnik verwendet (Endmontage, Vertrieb). Der Grund ist



eine bessere Bildauflösung des Films, die erst annähernd durch einen neuen VIDEO-Standard bei der Signalverarbeitung erreicht werden soll (High Definition Television – HDTV). Diese Film-VIDEOS unterscheiden sich in der Regel kaum in der Ästhetik von den elektronisch produzierten MAZ-VIDEOS. Andererseits können VIDEOproduktionen, die mit derselben Technologie gefertigt werden, durch ihre unterschiedliche Bild-Ton-künstlerische Struktur so starke Differenzen aufweisen, daß sie nur noch die Bezeichnung eint.

Dieses Beispiel soll verdeutlichen, daß das neue Medium VIDEO kein homogenes, eindeutiges Phänomen ist, das vorrangig aus technischer Sicht erklärt werden kann, sondern im jeweiligen tradierten Kontext verstanden werden muß.

Für die Rock(musik)¹ der 80er Jahre traten nun gleich mehrere Bezeichnungen für ein und dasselbe Produkt in den Vordergrund: VIDEO, MusikVIDEO, VIDEOclip. Außerdem können Ästhetik oder Verwendungszweck Differenzierungen verdeutlichen:

VIDEOart, PromotionVIDEO. Eine weitere Unterscheidung unterteilt hier: PerformanceVIDEO und ConceptVIDEO.

Alle Bezeichnungen richten sich aber auf **eine** inhaltliche Bestimmung: die **Transformation** oder die **Adaption** von Rock(musik) seit Anfang der 80er Jahre für ein audiovisuelles Speichermedium, bei dem für die letzte Phase (Vertrieb) das Magnetband gegenüber dem Film oder anfänglich der Bildplatte dominiert.² Dabei ist es völlig belanglos, welche technischen Standards zum Einsatz gelangen. Nicht das **Speichermedium**, sondern die **Machart**, die **Ästhetik** wird zum **entscheidenden Faktor**.

Daß die Ästhetik nicht in erster Linie durch VIDEOtechnik festgeschrieben wird, zeigen Vergleiche zu einigen Sequenzen aus BEATLES-Filmen, die auffällige Parallelen zu heutigen VIDEOclips aufweisen.³ Andererseits muß das Speichern von DDR-Rock(musik) auf Magnetband, z. B. für die Fernsehsendung STOP! ROCK, nicht zwangsläufig zu ästhetischer Struktur von VIDEOclips führen.

Rock(musik) auf VIDEOclips hat sich inzwischen künstlerisch so weit etabliert, daß im Oktober 1984 das 1. Internationale Festival des VIDEOclips in Saint-Tropez veranstaltet wurde. Im New Yorker Museum Of Modern Art wurden 1984 drei amerikanische Musik-VIDEOS in die Filmsammlung aufgenommen.

Das MusikVIDEO ist zu einem universellen Phänomen herangereift, das auch ökonomisch, politisch-ideologisch und kulturell die Dimensionen verschiebt und Lebensweise mitbestimmt. Der gebildete Rocksong wurde zu einem ökonomischen Faktor im doppelten Sinne:

1. Der VIDEOclip ist in der Lage, die Profitraten der westlichen Musikindustrie zu erhöhen. Gruppen, die ihre Musik als Promotion-VIDEO im US-amerikanischen Fernseh-Musikkanal MTV zeigen, verkaufen im Durchschnitt 40 % mehr Platten.⁴

2. Die Produktionskosten der VIDEOS sind um ein vielfaches höher als die der Produkte, der Schallplatten, für die geworben werden soll. Es müssen beträchtliche finanzielle Mittel aktiviert werden, um hohe Profitraten zu sichern. Vergleichbare Marktmechanismen sind im sozialistischen, nationalen Musikvertrieb der DDR nicht dominant. Somit existieren keine analogen ökonomischen Rahmenbedingungen für die Entwicklung von Rock(musik) in den audiovisuellen Medien. Angesichts der großen internationalen Wirkung von VIDEOclips auf die Rezipienten drängt sich die Frage auf, wie die DDR-Rock(musik) mit diesem Phänomen fertig wird, da durch den grenzüberschreitenden Einfluß mehrerer BRD-Fernsehprogramme die VIDEOclips zwar nicht zum Kaufen animieren, aber ein Defizit im DDR-Rockmusikbereich induzieren, damit Bedürfnisse produzieren, die das Rezeptionsverhalten entscheidend prägen. Außerdem ist die Funktion von VIDEOclips nicht zu unterschätzen im Rahmen:

- des Wettbewerbs beim internationalen Musikaustausch
- der ideologischen Zielstellung imperialistischer Medien über ihre drahtlosen Fernsehstationen, besonders aktuell durch die Bekanntgabe, daß der unter US-amerikanischer Verwaltung stehende RIAS in Westberlin die Errichtung eines Fernsehprogramms beabsichtigt, das gemäß dem sogenannten „Hörerauftrag“ des RIAS vorrangig das „Informationsbedürfnis“ der DDR-Bürger befriedigen will
- einer vielschichtigen Entfaltung künstlerischer Kreativität
- der Darstellung und Propagierung sozialistischer Lebensweise.

„Entsprechend der zunehmenden Internationalisierung aller gesellschaftlichen Probleme gewinnt dabei das Verständnis des dialektischen Wechselverhältnisses zwischen Nationalem und Internationalem eine qualitativ neue Bedeutung. Entsprechend ihren Möglichkeiten im „grenzüberschreitenden kulturellen Verkehr“ ist gerade den darstellenden Künsten die Aufgabe gestellt, den Geist des proletarischen und sozialistischen Internationalismus mit zu fördern.“⁵ Damit werden an die Darstellende Kunst zwei wesentliche Fragen gestellt:

1. Inwieweit trägt sie zur Kulturentwicklung bei?
2. Welche Rolle spielt sie in der Systemauseinandersetzung?

Daran muß sich auch DDR-Rock(musik) messen lassen. Ist doch der Gebrauch von Rock(musik) in seiner sozia-

len Struktur eng mit der Lebensweise verbunden. Mit der rasanten Entwicklung der Unterhaltungselektronik und ihrer Vernetzung zu Kommunikationssystemen gewinnt diese Tatsache eine neue Dimension. Daher reicht es nicht aus, Musik als nurakustisches Phänomen zu verstehen. Insbesondere Rock(musik) vermittelt sich durch das besondere Kunstmaterial **Mensch**, der aktivsten Form sinnlicher Vergegenständlichung. Bei Rock(musik) handelt es sich um „ganzheitliche Vorführungen von Verhaltensformen, individueller Befindlichkeiten, Reflexionen kollektiver Erfahrung etc., die in starkem Maße auch durch darstellerische Elemente geprägt sind. Körperlich gestisches wie mimisches Agieren sind dabei weit mehr als Beiwerk musikalischer Äußerungen. Selbst diese musikalischen Äußerungen sind danach zu befragen, wie darstellerisches Verhalten, darstellerischer Gestus in musikalischen Strukturen aufgehoben ist.“⁶

So gehört es auch unter marxistische Musikwissenschaftlern zum Grundverständnis, **Rock(musik) nicht nur als „klingendes Gebilde“⁷ aufzufassen.**

Deshalb soll versucht werden, sich der Rock(musik) aus der Sicht der Darstellenden Kunst zu nähern. Besonders am Beispiel der durch Film und Fernsehen mediatisierten DDR-Rock(musik) sollen Traditionen, Wirkungsmechanismen, Potenzen nationaler Produktionen untersucht werden. Die Brisanz dieses Themas ergibt sich aus oben genannten Gründen.

Musik im Zeitalter ihrer technischen Pro- und Reproduzierbarkeit

Da Musik zu den raum-zeitlich strukturierten Künsten gehört, ist ihre Erscheinung und Vergänglichkeit an den unmittelbaren Akt ihrer Hervorbringung gebunden, anders als bei der Bildenden Kunst, die erst nach Fertigstellung ihrer Produktion Objekt des Kunstprozesses wird. Musik bedarf also der „praktisch sinnlich tätigen“ Menschen **während** ihrer Präsentation. Wo vermeintlich Musik ohne den musizierenden Menschen angetroffen wird, etwa bei Plastiken mit mobilem, zur Ton-Klang- oder Geräuscherzeugung versehenem Mechanismus, handelt es sich um eine spezielle Art der Bildenden Kunst, der Klangkunst, die mit Musik nur das selbe stoffliche Ausgangsmaterial gemein hat: schwingungsfähige Elemente der materiellen Umwelt.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war Musik nie nur auditiv rezipiert worden. Erst die technische Entwicklung mit der Möglichkeit der Aufspaltung der audiovisuellen Ganzheit von Musik, schuf die Voraussetzung für eine qualitative Veränderung von Rezeption und Produktion. „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnten

immer von Menschen nachgemacht werden. Demgegenüber ist die technische Reproduktion etwas Neues . . .⁹ „Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.“¹⁰

Musik in auditiven Medien

Das vermutlich erste Lied, das durch die Erfindung einer Schallaufzeichnungsmaschine, dem Edisonphonographen, gespeichert wurde, soll vom Erfinder selbst in den Aufnahmetrichter gesungen worden sein: „Mary Had A Little Lamb“. Damit wurde am 29. 11. 1877 zum ersten Mal Musik mittels der Technik zum alleinigen Schallereignis deformiert. Im Bewußtsein setzte diese Deformation weitaus früher ein, als die im Wortsinn *musiké* enthaltene **Einheit** von „Logos (Wortsinn), Harmonia (horizontaler Tonbezug, speziell Oktavstruktur) und dem die Komponenten verbindenden Rhythmus (Bewegungsordnung)“¹¹ – also dem Tanz – mit dem Ende der griechischen Klassik (5. bis 4. Jh. v. u. Z.) zerfiel. Ursprünglich gar nicht als Musikaufnahme- und -wiedergabegerät konzipiert, wurde der Phonograph mit seinen Modifizierungen als Grammophon und Plattenspieler zum wichtigsten Distributionsinstrument für Musik, die im Konkurrenzkampf der Systeme Walze und Platte zur Hauptprogrammquelle avancierte. Anfängliche Schwierigkeiten durch das Image eines Jahrmarktschwindels bedingt, verzögerten zunächst den sofortigen Durchbruch der Musikaufzeichnung. Offenbar spielte die Software, trotz aller Bemühungen, den Konkurrenten **technisch** zu überflügeln, eine entscheidende Rolle. Konfektionierte Unterhaltungskunst verkaufte sich an ein Massenpublikum besser als die von Edison erdachte Bildungswalze mit Sprachprogrammen oder Lektüre für Blinde. Populäre Musik und bis dahin für viele elitär gebliebene Stücke namhafter Interpreten sorgten für die weltweite Durchsetzung der Schallwiedergabemaschinen.

„Die Jahre nach dem ersten Weltkrieg bis ungefähr 1920 waren die goldenen Jahre der Schallplatte. 1921 wurden für mehr als 106 Millionen Dollar (in den USA – J. W.) Schallplatten verkauft. Da es kein kommerzielles Radio gab und die Filmindustrie in den Anfängen steckte, übertrafen die Ausgaben für Schallplatten alle anderen der Freizeitindustrie.“¹²

Ihren künstlerischen Höhepunkt fand die Entwicklung der Schallplatte Mitte der 60er Jahre. Bis zu jener Zeit speicherte sie lediglich musikalisches Material, das ausschließlich für den Tanz, das Konzert oder ähnliche Kommunika-

tionsbedingungen erarbeitet wurde und als Hitnummernfolge zur Popularisierung auf der für diese Zwecke entwickelten **Single** (45 U/min) oder als größere Kollektion auf der LP (33 U/min), eigentlich für längere klassische Werke gedacht, angeboten wurde. Den BEATLES wurden mit Erscheinen der LP „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ am 1. Juni 1967 zwei wesentliche Neuerungen zugeschrieben:

1. Der Ablauf der Titel oder Fragmente folgt einer inhaltlichen und/oder musikalischen Konzeption. Daher wurde im Zusammenhang mit dieser BEATLES-LP der Begriff **Konzept-Album** geprägt.¹³
2. Die Musikaufzeichnung ist durch intensive Studioarbeit mit Ausschöpfung aller technischen Möglichkeiten der Klangbearbeitung (Overdubbing, Rückspieltechnik, Filtern, Schnitt usw.) **ausschließlich** für das Medium Schallplatte in einer Technologie produziert worden, die es nicht gestattete, damit im Konzert aufzutreten.

Damit trat die Musikschallplatte in die Anfangsphase einer Entwicklung ein, die gleichzeitig einen Endpunkt darstellt.

Ähnlich dem Hörspiel bildete diese Form der Nur-Hörmusik eine durch das Medium qualitativ einverleibte, als Mutation ausgeprägte, selbständige Form. Sie ist die Konsequenz aus dem Umstand, daß Musik – auditiv rezipiert – eine dafür entsprechende Produktion voraussetzen muß, um nicht an Substanz zu verlieren. Nach 90 Jahren war die musikalische Aufzeichnung an einem Punkt angelangt, wo sie nicht mehr nur unzulänglich vermittelte, sondern Medium und Kunstprodukt in sich verschmolz. Das Studio wurde zur Retorte einer räumlich und zeitlich entfesselten Musik, die erst ihre eigentliche Bestimmung erfährt, wenn das Abtastsystem durch die Rille gleitet. Die Entwicklung der Schallplatte als dominierender Musik-Träger ist nicht erklärbar ohne die Profilierung des Rundfunks. Unabhängig von den unterschiedlichen Dimensionen, Strukturen und Sendeabsichten der verschiedenen Rundfunkstationen kann man dem Rundfunk mit den 50er Jahren eine entscheidende Position in der Popularisierung von Schallplatten bescheinigen. Der Rundfunk wurde neben der Musikbox der wichtigste öffentliche Distributionsapparat der Schallplatte. Musik ist der wichtigste Sendebestandteil der Rundfunkprogramme. Dennoch wurde keine spezielle Sendeform entwickelt, die Bestand gehabt hätte. Versuche, eine Funk-Oper zu kreieren, kamen nicht über das Experimentierstadium hinaus. Der Rundfunk blieb ein „Warenhaus“, ein „Magazin“. Wesentliche Programmteile sind eben in diesem Magazincharakter gestaltet. Hier setzt auch Brechts Kritik in seiner Radiotherorie (1927–1932) an. „Man hatte plötzlich die Möglichkeit (mit der

Erfindung des Hörfunks – J. W.), allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen. (...) Am Anfang half man sich damit, daß man nicht überlegte. Man sah sich um, wo irgendwo irgend jemals etwas gesagt wurde, und versuchte sich hier lediglich konkurrierend einzudrängen und irgend etwas irgend jemandem zu sagen. Das war der Rundfunk in seiner ersten Phase als Stellvertreter. Als Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse und so weiter. Von Anfang an hat der Rundfunk nahezu alle bestehenden Institutionen, die irgend etwas mit der Verbreitung von Sprech- oder Singbaren zu tun hatten imitiert (...) Man konnte in diesem akustischen Warenhaus lernen, auf englisch bei den Klängen des Pilgerchors Hühner zu züchten, und die Lektion war billig wie Leitungswasser.“¹⁴ „Man hört selten etwas von Arbeiten wirklich bedeutender Musik für ihr Institut (gemeint ist der Intendant des Rundfunks – J. W.) (...) ihre Arbeiten müssen in ihrer prinzipiellen Bedeutung vorgeführt werden, und es müssen Werke von ihnen ausschließlich für das Radio gemacht werden.“¹⁵

Als einzige „für das Radio gemachte“ Form entstand im künstlerischen Bereich das Hörspiel, zu dem auch Brecht wesentlich beigetragen hat.

Die Anfangsphase des Rundfunks ist noch nicht zu Ende.

Die Möglichkeiten der Schallplatte scheinen ausgereizt, werden aber selten genutzt.

Die Innovation vollzieht sich auf dem audiovisuellen Sektor.

Musik in audiovisuellen Medien

Die Filmmusik/der Musikfilm – Der Film war nie stumm!

Musik ist schon vor den „lebenden Bildern“ Bestandteil der Vorführungen mittels **Laterna Magica** gewesen, die sogar Bildwechsel im Takt der Musik ermöglichen sollten. Die erste offizielle und öffentliche Filmvorführung am 28. Dezember 1895 durch die Brüder Lumière begleitete ein Pianist. Kinomusiker wurde zu einem Beruf. **Stumm** war der Stummfilm nur im technischen nicht aber im ästhetischen Verständnis, da Bildträger und Toninformation technisch nicht gekoppelt waren. Erst Lichtton- oder Magnettonspuren am Bildrand führten Bild und Ton bereits schon vor der Projektion befriedigend zusammen. Die Filmmusik nahm den Anfang als Rezeptionshilfe für den noch unerfahrenen Zuschauer, als Kompensation für den fehlenden Originalton und wurde parallel mit der sich entwickelnden Filmkunst durch die Ausbildung der medienspezifischen musiksprachlichen Mittel, ähnlich der Bühnenmusik synthetisch oder synergetisch, jedenfalls als integrierter Bestandteil des Gesamtkunstwerkes, einverleibt

und diesem untergeordnet. Mit der Durchsetzung des Tonfilms betraten die Warner Brothers (USA) im Einsatz von Musik im Film Neuland. Sie beobachteten, daß es sich eingebürgert hatte, vor den regulären Filmvorführungen Musikkapellen, Tänzer und Orchester spielen zu lassen, um im erbarmungslosen Konkurrenzkampf zu anderen Kinos bestehen zu können. Diese Werbeaktionen waren um so aufwendiger, je schlechter die Filme waren. Hier sahen die Warner Bros. die Chance mit abgefilmten Musikdarbietungen erstklassiger Interpreten, die Live-Auftritte der zumeist mittelmäßigen Künstler zu ersetzen und damit für den nachfolgenden Stummfilm zu werben. Damit war der **Musik-Werbe-film** geboren. Die Idee ihres Films *THE JAZZSINGER* (1927) ist praktisch die revueartige Aneinanderreihung solcher einzelnen Musik-Attraktionen, die aus dem Werbe-Beifilm-Konzept für den Hauptfilm erweitert wurden. Seit dem hat sich Musik auch im Film als **Gegenstand der Gestaltung**, als Darstellende Kunst audiovisuell behaupten können und ein eigenes Genre, den Musikfilm geschaffen, der durch unterschiedlichste Ästhetiken geprägt wurde. Filmoper, Filmoperette, Film-musical, Filme mit Tanzdarbietungen... sind nur einige „Schubfächer“,

die die sehr allgemeine Bezeichnung **Musikfilm** differenzieren. So breit wie die musikalischen Ausdrucksformen sind, potenziert mit den Möglichkeiten der filmsprachlichen Mittel, so vielfältig sind Experimente, Musik audiovisuell umzusetzen.

Für die MusikVIDEO-Ästhetik sind u. a. folgende Strömungen von besonderer Bedeutung:

1. der grafische Avantgarde-Film der 20er Jahre à la Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger
2. der 30er Jahre à la Len Lye, Norman McLaren, Mary Ellen Bute
3. andere Formen des Avantgarde-Films: *BERLIN. DIE SYMPHONIE EINER GROSS-STADT* (1927)/ Walter Ruttmann. *UN CHIEN ANDALOU* (1928)/ Salvador Dali und Luis Bunuel, *DAS BLUT DES DICHTERS* (1939–1932)/ Jean Cocteau, *ADEBAR* (1957)/ Peter Kubelka, *A MOVIE* (1958)/ Bruce Connor...
4. der Rockfilm der 60er Jahre
5. das US-amerikanische Filmmusical der 30er, 40er, 50er Jahre, wie: *THE BROADWAY MELODY OF 1929* (1929)/ Harry Beaumont, *TOP HAT* (1936) mit Fred Astaire, *CABIN IN THE SKY* (1943)/ Vin-

cente Minnelli, *AN AMERICAN IN PARIS* (1950), *SINGIN' IN THE RAIN* (1950)...

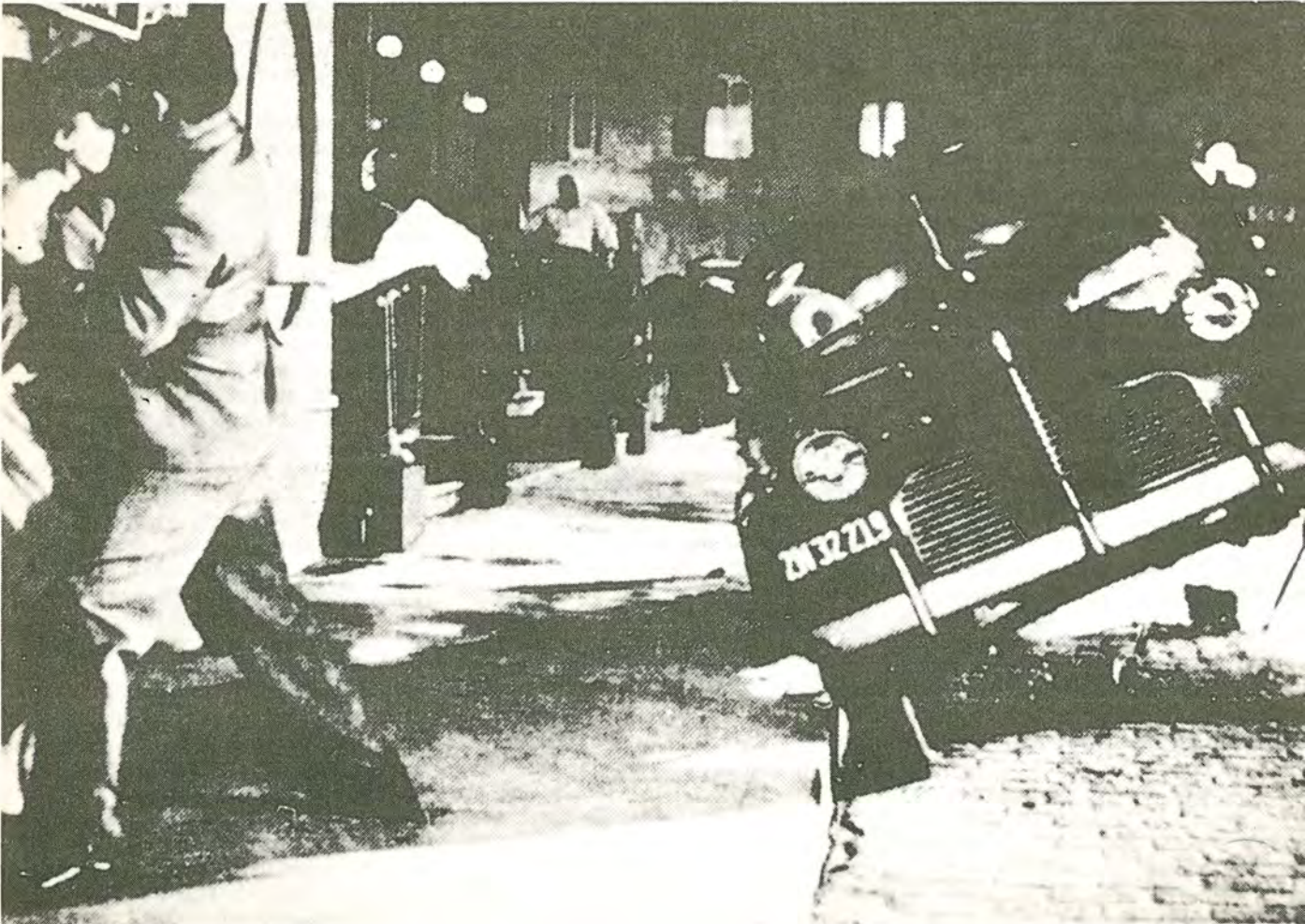
Auch die Promotionfunktion von visualisierter Schallplattenmusik, die den MusikVIDEOS als Promotion-VIDEO eigentlich erst ihre Existenz ermöglichte, hat ihre Wurzeln im Musikfilm der 30er Jahre. So war es z. B. gängige Opernpraxis, einen Film „für und um einen populären oder populär zu machenden Walzer“¹⁶ zu drehen. Aber selbst in „normalen“ Spielfilmen war aus „kommerziellen Gründen... fast immer ein popularitätserhöhender Titelsong zu finden“¹⁷, der selbstverständlich auf Platte angeboten wurde.

Zum Rockfilm und RockVIDEO

Der Rockfilm war die logische Konsequenz aus der Popularität seiner Musik anfangs des Rock'n'Roll und des Beat später des Rock. Bisherige Rockfilme reduzieren sich im allgemeinen auf folgende Varianten:¹⁸

1. Spielfilme, in denen Rockstars auftreten und ihre Musik spielen (Transformation, Adaption)
2. Dokumentarfilme über Konzerte, Festivals und Tourneen (meist Transformation)
3. Spielfilme, in denen lediglich ein

Saat der Gewalt (1955)



Rock-Soundtrack zu hören ist (Transportation, auch Adaption) Der Rockfilm entwickelte sich in den USA aus Hollywood-Jugendfilmen, in denen die Erfahrungswelt der Nachkriegsgeneration verarbeitet wurde. 1955 unternahm man den zaghaften Versuch, einen bereits 1954 von Bill Haley aufgenommenen und relativ erfolglos gebliebenen Rock'n'Roll-Titel, „ROCK AROUND THE CLOCK“, in einem Film als Hintergrundmusik für die Vorspanndaten beteiligter Künstler zu verwenden. Die Handlung über Schwierigkeiten eines Berufsschullehrers in der Bronx sah keinen weiteren Titel vor, dennoch wurde DIE SAAT DER GEWALT der erste Rockfilm. Der Haley-Song löste wahre Begeisterungstürme aus, obwohl die Musiker in keiner Sequenz zu sehen waren. Dargestellte Lebensweise und ausgestellte Ausgrenzung jugendlicher Identität durch den Rock'n'Roll, die manifestierte Isolation von der Erwachsenenwelt durch das Gegenüberstellen einer eigenen, einer Jugendkultur in einer neuen Musik gipfelnd, bildeten den erfolgreichsten Zusammenhang zwischen Filmfabel und Musik. Der Rockfilm nahm seinen Weg über das dokumentarische Abfilmen von einzelnen Titeln, die im Nummernpro-

gramm, durch die Spielfilmhandlung unterbrochen (oder umgekehrt) aneinandergereiht wurden bis hin zur visuellen Adaption von Text, Klängen, Rhythmus, Haltung und anderen Strukturelementen des Rocks. Zweifelsohne sind die Filme in der Rockfilmgeschichte als Klassiker eingegangen, in denen die darstellerischen Qualitäten der Musiker überzeugen. Dabei ist hier nicht zu unterscheiden, ob der Musiker, Interpret, Sänger darstellerisch beim Musizieren oder in einer fiktiven Rolle agiert. Viele Filme über die Rockfestivals der 60er und 70er Jahre gewinnen ihre große Qualität gerade dadurch, daß es gelingt, mittels Transformation dokumentarisch genau die Selbstdarstellung des jeweiligen Rockkünstlers abzubilden, wenn dieser es versteht, sich mit einer bestimmten Haltung, die er sowohl musizierend, gesanglich als auch körperlich artikuliert, über die Persönlichkeit zu vermitteln. Filmkünstlerische Mittel (Schnitt, Bildausschnitt, Kamerabewegungen usw.) treten dabei meist in den Hintergrund. Trends letzter Jahre, Konzerte wie VIDEOclips durch Übernahme wesentlicher ästhetischer Gestaltungskriterien zu bearbeiten, ist bei Rockkünstlern der oben beschriebenen Kategorie höchstwahrscheinlich den modischen Vorstellungen der Produzen-

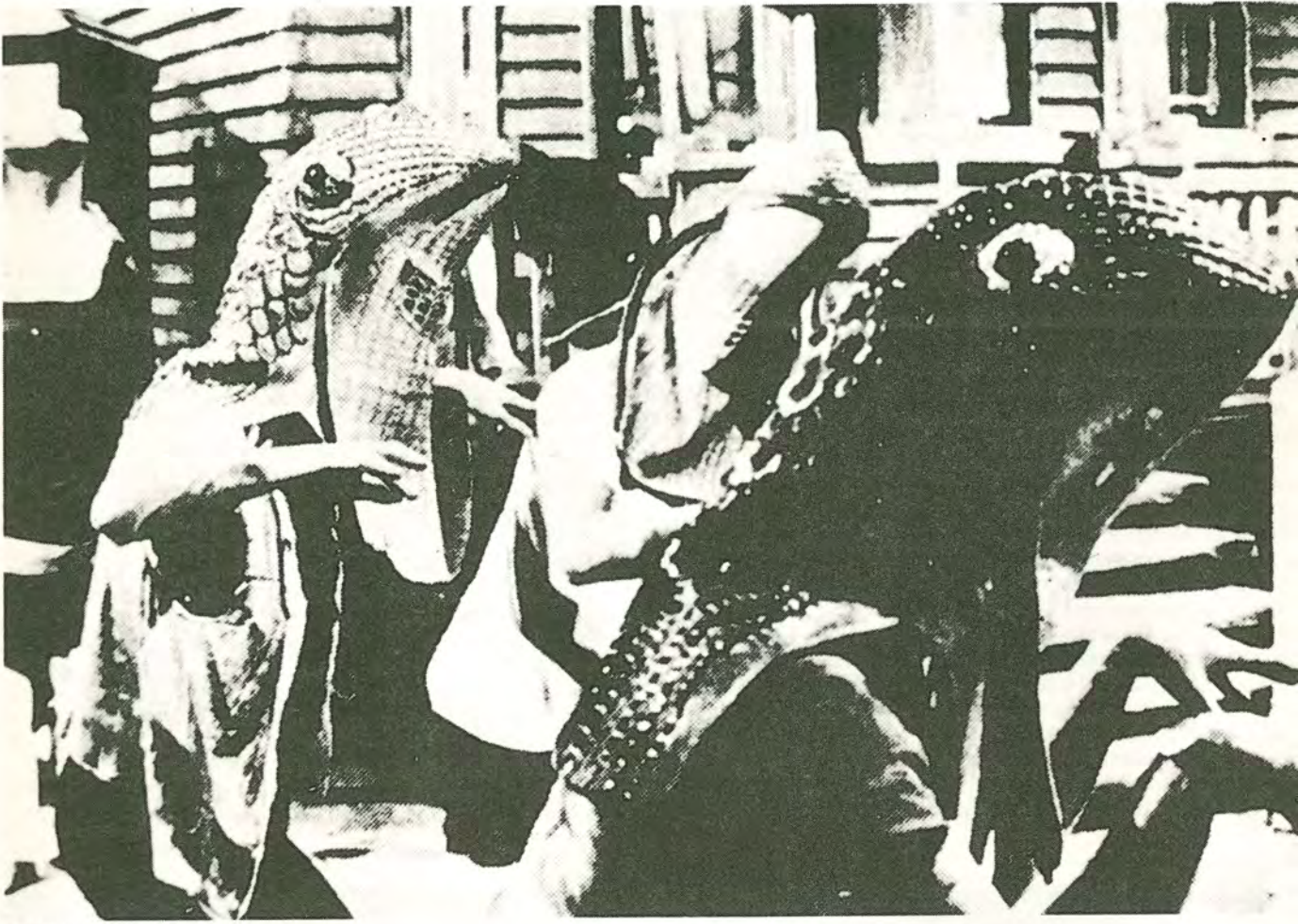
ten geschuldet, die sich ein breites Publikum, vom VIDEO-Fast-Food der Kaufhäuser, Cafés, Friseursalons, Diskotheken und Fernsehstationen beeinflusst, erschließen wollen.

Geht es vornehmlich um die Adaption von Rock(musik), sollen zwei Bands Erwähnung finden. THE BEATLES und THE MOTHERS OF INVENTION mit dem künstlerischen Mittelpunkt Frank Zappa. Der erste Film der BEATLES, der 1964 unter dem Titel YEAH, YEAH, YEAH (A HARD DAYS Night) erschien, sollte den ekstatischen Aufschwung der Beatlemania in weitere Superlative führen. Musik und Handlung wurden vom musikfilmerfahrenen Kino-Regisseur Richard Lester durch ein exaktes Drehbuch im Rhythmus aufeinander abgestimmt. Walter Shenson, Produzent: „Ich glaube, eine der Neuerungen in den Beatles-Filmen, insbesondere bei YEAH, YEAH, YEAH war die Sache, daß wir nicht alle Musikszenen so aufnahmen, daß die Beatles gleichzeitig vor der Kamera standen und sangen. Viele Songs waren Hintergrundmusik für andere Handlungen. Dies hatte man, soviel ich weiß, vorher noch nicht gemacht. Gewiß nicht in den Elvis-Filmen.“¹⁹

Der Film wurde unter Verwendung von Handkameras und Kehlkopfmikropho-

Help! (1965)





200 Motels (1968)

nen gedreht und gab ihm so zusätzlich mehr Dynamik und teilweise den Realismusgrad von Dokumentarfilmen.

Beim zweiten BEATLES-Spielfilm *HELP!* (1965) wurde die Musik fern solcher dokumentarischer Realistik in Szene gesetzt.

Kontinuitäts- und Raumsprünge, exotische Szenenbilder, originelle Kameraeinstellungen und untypische Raumaufteilung der einzelnen Musiker-Darsteller im Filmbild kennzeichnen die Umsetzung und stellen das Kunstgemachte heraus. Mit ihrem selbstproduzierten Streifen *MAGICAL MYSTERY TOUR* (1967) sprengten sie alle seriösen Auffassungen über damalige Filmproduktionen. Die „spontane, improvisierte, assoziative Revue skurriler Ideen“²⁰ wurde von Fachleuten mit der Ästhetik des Pop-Art-Künstlers Andy Warhol verglichen. Eine weitere Pionierleistung, die sie mehr dem künstlerischen Leiter, Heinz Edelmann, verdanken, stellt der 85minutige Zeichentrickfilm *YELLOW SUBMARINE* (1967) dar, der die Textunterzeile zum Soundtrack-Album *NOTHING IS REAL* (Nichts ist wirklich) zu einer phantastischen Reise mit ihrem gelben Unterseeboot in der Flower-Power-Ära werden läßt. Der letzte BEATLES-Film *LET IT BE* (1970) ist dann ähnlich dem

künstlerischen Abstieg der Gruppe nur noch eine dokumentarische Erinnerung an gemeinsame Studioarbeit, die von der Aufnahmetechnik an Jean-Luc Godard's Filmsequenzen mit den *ROLLING STONES in ONE PLUS ONE* (1968) erinnern sollen, in denen die Kamera eine lauernde, durch langsame, kreisende Kamerafahrten mit überlangen Einstellungen, beobachtende, unaufdringliche, intime Positionen einnimmt, in denen es gelingt, jedes wichtige Detail prozessual durch die Einheit von Ort und Zeit abzubilden.

Frank Zappa „der erste Meister der Mixed Media“²¹, setzt mit seinem Film *200 MOTELS* (1968) einen Meilenstein in der Rockfilm-Geschichte. Dieser „surrealistische Dokumentarfilm“ (Zappa) wurde zunächst mit VIDEOkamera (!) gedreht. Unter Ausnutzung elektronischer Bildmischeinrichtungen entstand eine Bild-Musik-Collage, die in der Endfertigung auf Filmmaterial umkopiert wurde. „Unentwegt verändern sich die Farben, zerfließen Gesichter, zerhacken Strichraster das oft im Takt der Musik blubbernde Leinwandbild. (...) Der Versuch vieler Rockgruppen, die Musik in Filmen und Lichtshows nicht nur optisch, sondern auch in ihrer inhaltlichen Bedeutung anschaulich zu machen, ist Zappa mit *200 MOTELS* als

bisher einzigem geglückt.“²² Und das der springende Punkt. Die Bildästhetik resultiert nicht aus dem sich modernistisch gebenden, technizistischen Spiel mit dem unerschöpflichen Reservoir von Effekten der Bildmanipulationsgeräte, sondern aus Zappas Verständnis Realismus nicht durch Naturalismus, sondern durch Verfremdung mittels Surrealismus zu vermitteln, innere Empfindlichkeit in Sinnlichkeit zu übertragen.

Was dann schließlich zum VIDEOclip führte, konnte auf ein unendlich schwebendes Material, angestaut durch Erfahrung und Praxis mehrere Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte langer kulturvoller Praxis zurückblicken.

Der VIDEOclip geronn aus:²³

Avantgarde-, Musik- und Werbefilm
Comics, Cartoons, Bühnenbild
Konzertshow, Spektakel, Festival
Fernsehauftritt
Tanz, Choreographie, Artistik
Modetographie, Make Up, Design, Kostümen
Licht-Raum, Licht-Farbe, Licht-Schatten, Nebel
High Technologie, Computereffekte, Lasershow
Märchen, science fiction, Horror
Surrealismus, Psychodelia

Kinematographie, VIDEOtechnik... usw.

1981 wird übereinstimmend zum Jahr der VIDEOclip-Explosion gemacht, auch wenn es bereits 1975 schon die TV-Fassung des QUEEN-Titels „Bohemian Rhapsodie“ gegeben hat, in dem das akustische Prinzip des mehrstimmigen Satzgesanges durch Overdubbing, optische Rückkopplung und andere Vervielfältigungsverfahren zum visuellen wurde. Der qualitative Einschnitt in der MusikVIDEOentwicklung wird u. a. auf den Umstand zurückgeführt, daß ein US-amerikanisches Kabel-TV-Unternehmen als Pendant zum 24-Stunden-Musik-Radio in einer Art Rock-around-the-clock-Fernsehen VIDEOclips zum Hauptbestandteil machte. Music Television (MTV) führte als Tochterunternehmen von Warner Bros. (!) und dem Kreditkartenunternehmen American Express vor, wie sich Kurzmusikfilme belebend auf den Plattenmarkt auswirken. Seitdem erfährt Musik wie nie zuvor weltweit ihre audiovisuelle Einheit. Musik **Sehen** ist nach Jahren der LP-Dominanz ins Bewußtsein zurückgekehrt. Die Pendelbewegung der Entwicklung scheint sich jedoch auf dem anderen Extrem zu befinden. Visuelle Reizüberflutung ist zum kennzeichnenden Merkmal geworden. Während die akustisch-musikalische Ebene die Basis bildet mit ihrem auditiven Kontinuum ist ihr „die Montage visueller Segmente zugeordnet.“²⁴ Und das heißt vor allem:

1. **Splitting** (Verwendung von Teilsichten, Bruchstücken, Schnipseln, Mosaiksteinchen, Fragmenten, Splittern) als Reproduktion und/oder Zertrümmerung des visuellen Kontinuums
2. **Simultaneität** (altes Prinzip der Darstellung zeitlich parallel laufender Vorgänge für einen Blickwinkel durch Überlagerung, Segmentierung, schnelle Bildwechsel)
3. **Assoziative Bildflashes**, d. h. statische Fotografie mit Symbolen, indexikalischen, ikonischen Zeichen oder anderen Bildreizen, (Symmetrie, Farbe, Ornamentik usw.), die durch die Kürze ihrer Präsentation (ca. 1 bis 3 Sekunden) meist nur im Unterbewußtsein Sinnzusammenhänge herstellen
4. **Sichterweiterung** durch a) die Augenhöhe verlassende Blickwinkel, b) Zeitraffung bzw. -dehnung, c) Rundumorientierung, d) Aufgabe der statischen Blickposition durch Kamerabewegungen (Schwenk, Fahrt, Zoom), e) Vergrößerung oder Verkleinerung menschlicher Wahrnehmungsweise durch Möglichkeiten der Nahaufnahme oder Totale
5. **Verfremdung** der originalen Bildsignale (Farbe; digitale Bildanimation bzw. -manipulation durch rechnergestützte Neuordnung der angesteuerten Bildpunkte; grafische Elemente; Überblendung; Collage usw.)

6. **Rhythmisierung** des Bildes durch Bildschnitt, Blende, Grafik, Licht, Choreografie, Animation

Die Tonaufnahmen haben keinen nennenswerten Wandel durch ihre Visualisierung erfahren. Das, was man Filmmusik im allgemeinen zuschreibt, daß sie breiter an phantasiefreisetzendem Potential ist, kann man durch die audiovisuelle Verarbeitung von Rock(musik) nicht feststellen. Der Produktionsvorgang geschieht in der Regel nämlich nach wie vor so, daß der Ton für die Schallplatte konzipiert wird, danach erst die Werbestrategie entscheidet, ob und mit welchem Aufwand eine VIDEOclip-Produktion nötig ist.

Historische Phasen der Integration von DDR-Rock(musik) im Kino und Fernsehen

An dieser Stelle sei nur auf besonders auffällige Stationen der audiovisuellen Mediation von DDR-Rock-, -Beat- und -Pop(musik), nachfolgend zur Vereinfachung nur DDR-Rock(musik) genannt, per Film oder Fernsehen hingewiesen.

Kinofilm

Ebenfalls dem Musikfilm verpflichtet (HEXEN/ 1954, MEINE FRAU MACHT MUSIK/ 1958, DER MANN MIT DEM OBJEKTIV/ 1961 – alle mit Kompositionen von Gerd Nat-schinski) entwickelte sich in den 60er Jahren mit dem Wandel der populären Musik der Musikfilm auch in Richtung Schlagerpräsentation. REISE INS EHEBETT (1966)/ Joachim Hasler, FRAU VENUS UND IHR TEUFEL (1967)/ Ralf Kirsten, HEISSER SOMMER (1968) Joachim Hasler – sind nur einige Beispiele für das Verarbeiten des dem Schlager verpflichteten Liedes innerhalb von DEFA-Filmen. Dabei kommen vor allem Interpreten zum Einsatz, die aus Rundfunksendungen oder durch die Schallplatte populär geworden sind: Robby Lind, Ina Martell, Vera Schneidenbach, Gerti Möller, Chris Doerk und Frank Schöbel...

Dem internationalen Aufschwung der Rock(musik) trägt der DEFA-Film durch mögliche Popularisierung oder kritische Wertung von DDR-spezifischen Entwicklungsformen dieses Musikgenres erst Ende der 60er Jahre Rechnung. Zu dieser Zeit gab es bereits eine große Anhängerschaft vom TEAM 4, den SPUTNIKS, dem JÜRGEN-KEHRT-QUINTETT und dem FRANKE-ECHO-QUINTET. Auch der Rundfunk und AMIGA veröffentlichten regelmäßig ihre Musik. Obwohl seit der Profilierung der DDR-Rock(musik) über 20 Jahre vergangen sind, hat es im Prinzip noch keinen DDR-Rockfilm gegeben, in dem die Interpreten selbst Helden der Handlung sind. Mit der mißglückten Spielfilm-Produktion NICHT SCHUMMELN, LIEBLING (1973)/ Joachim Hasler, die abschließlich Tagesschlager à la Schöbel

und Doerk verfilmte, hat sich die DEFA vom Genre des (U-) Musikfilms verabschiedet. Rock(musik) taucht vornehmlich als Filmmusik auf und verdrängt lediglich die üblichen mit z. B. dem DEFA-Sinfonieorchester eingespielten Kompositionen. Die Verwendung von Interpreten auch im Bild ergibt sich entweder aus der besonderen Situation der Handlung (Tanzabend, Besuch eines Rockkonzerts), oder als unterhaltsames Element gestalten Musiker einzelne Rocknummern entsprechend einer dramaturgischen Absicht, wie etwa bei WIE FÜTTERT MAN EINEN ESEL (1974), wo Rockformationen verschiedener sozialistischer Länder auf die jeweilige Spielszene im eigenen Land durch für die Gegend typische Rock(musik) einstimmen, um den Integrationsgedanken der sozialistischen Gemeinschaft emotional erlebbar zu machen. Derartiges konzeptionelles Vorgehen muß jedoch als Ausnahme registriert werden.

Besonders das verstärkte Zuwenden der DEFA in Richtung gegenwartsorientierter Stoffe Anfang der 70er Jahre machte Rock(musik) für den Filmmusikeinsatz möglich und nötig:

ZEIT ZU LEBEN (1969)/ Horst Seemann; Musik: THEO-SCHUMANN-COMBO

ES IST EINE ALTE GESCHICHTE (1972)/ Lothar Warneke; Musik: UVE SCHIKORA UND GRUPPE

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (1973)/ Heiner Carow; Musik: Peter Gotthard und die PUHDYS

DIE SCHLÜSSEL (1974)/ Egon Günther; Musik: Czeslaw Niemen

...VERDAMMT ICH BIN ERWACHSEN (1974)/ Rolf Losansky; Musik: Peter Gotthard, PUHDYS und EXPRESS BERLIN... u. a.

Als besonderer Höhepunkt kann zweifelsohne die Integration von Rock(musik) bei der LEGENDE VON PAUL UND PAULA gewertet werden. Die PUHDYS spielten die Filmmusik ein. Bekannt daraus wurden Titel wie „Geh zu ihr“ und „Wenn ein Mensch lebt.“ Zudem war die Gruppe im Film als Tanzmusik-Kapelle präsent. Die Traumsequenzen, in denen Paul und Paula auf einem Kahn zu den Textzeilen „Geh zu ihr und laß deinen Drachen steigen...“ Hochzeit feiern, werden zum musikalisch-filmischen Höhepunkt. Die Musik findet als Soundtrack mit deutlichen Anspielungen und realistischen Geräuschen eine poetische Überhöhung durch die Filmsprache. Bild und Ton erzählen aus unterschiedlicher Sicht die gleiche Geschichte. Paula „erlebt“ das höchste Glück der Liebe, gipfelnd in einer Hochzeitsfeier im Kreis ihrer Verwandtschaft auf dem Kahn ihres Großvaters, reich verziert mit pop-artigen Farben und vielen Blumen. Die Lyrik beschreibt Pauls Sicht. Rationaler, trotzdem reich an Phantasie und

Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit, denn „man lebt ja nicht vom Moos allein“ (Liedtext). Musikalisch kopiert Gotthardt einen Rocktitel der englischen Gruppe SLADE („Look What You Done“), von den PUHDYS ähnlich interpretiert, und vermittelt damit den aktuellen Zeitgeschmack in einer Fusion aus internationaler und DDR-Rockkultur. Musik, Text und Bild ergänzen sich in der synergetischen Kombination und liefern nicht die sonst üblichen, ins Bild gedoppelten Textzeilen.

Der Tenor des Rock(musik)einsatzes als Filmmusik liegt bei den DEFA-Spielfilmen auf der Kennzeichnung von Lebensweise, jugendlicher Befindlichkeit und der Respektierung des trendbestimmenden Phänomen Rock(musik), denn bei einer realistischen Filmkunst konnte man die starke Verflechtung von Rock(musik) mit dem Lebensprozeß nicht ignorieren. Andererseits ergaben sich durch die Verwendung neuer musikalischer Strukturen im Film, die Möglichkeiten, neue filmästhetische Wirkungen zu erzielen.

1976 wurde Rock(musik) neben Gestaltungsmittel auch Gestaltungsgegenstand. Der Progreß-Filmverleih gab für die seit Ende der 60er Jahre entstandenen Diskothekveranstaltungen „Disko-Filme“ heraus. Dabei handelt es sich um Kurzfilme im 35mm-Format. In 5 bis 15 Minuten werden u. a. die Themen Musik, Reisen, FDJ-Geschichte, aktuelles Weltgeschehen, Astronomie, Sport behandelt. Dabei nimmt der Musikanteil mit ca. 70 % den größten Platz im Angebot ein. Die Mehrheit der Musik-Disko-Filme ist eine Kombination aus Künstlerporträt und Gesangsdarbietung. Mit diesen Disko-Filmen wurde Mitte der 70er Jahre versucht, innerhalb der billigen Diskotheken das Bedürfnis nach

vielschichtiger Musikpräsentation zu befriedigen. In den meisten Filmen wird die Suche nach originellen Ausdrucksformen sichtbar.

Im Disko-Film 21 z. B. stellt sich die MODERN SOUL BAND dem DDR-Meister im Rugby „Stahl Hennigsdorf“, wobei Klaus Nowodworski das Match als singender Schiedsrichter leitet. Ein Pierrot (Eberhard Kube) versucht im Disko-Film 26 den Auftritt der Gruppe ELECTRA zu stören. Eine Kombination von Real- und Zeichentrickaufnahmen wird zum markanten Gestaltungsmerkmal bei BAYON im Disko-Film 34.

1977 kam ein Film in Spielfilm-Länge (77') mit dem Titel DEFA-DISKO '77 in die Kinos. Unter der Progreß-Werbezeile „Babelsberger Allerlei, gemixt aus Musik und Humor“²⁵ montierte man Kurzfilme nach dem Muster von Disko-Filmen „ohne logischen Zusammenhang“²⁶. Werner W. Wallroth, Spielfilmregisseur, verantwortlich für die filmische Umsetzung der Musik von KARAT, KREIS, Reinhard Lakomy, Chris Doerk u. a. prägte für diese Art Musikfilm den Begriff **Mini-Musical**. „Jeder dieser Musiknummern folgt in sich den Gesetzen eines Spielfilms, geformt von der Dramaturgie der Musik und dem Image des oder der Interpreten. Jede Nummer hat in 3 1/2 Minuten ihrer Spieldauer eben so viele Effekte wie ein normaler Spielfilm.“²⁷ In der Tat kann man die Mini-Musicals als künstlerische Vorläufer der VIDEOclips bezeichnen. DEFA-DISKO '77 gab sich als Experiment, das im Ansatz stecken blieb. Bei konsequenter Weiterentwicklung wäre es sicherlich vermeidbar gewesen, künstlerisch-ästhetische Schwächen, die bei den Disko-Filmen einschließlich der Lang-Variante DEFA-

DISKO '77 sichtbar wurden, bei heurigen Versuchen durch das DDR-Fernsehen, Rock(musik) audiovisuell umzusetzen, noch einmal „neu zu erfinden“.

Fernsehfilm

Wenn man den „Filmbibliografischen Jahresbericht“ des Henschelverlags studiert, so entdeckt man als Geburtsjahr der Rock(musik) im Fernsehfilm das Jahr 1973.

DEN WOLKEN EIN STÜCK NAHER

Musik: Wolfram Heicking und PANTHER

POLIZEIRUF 110 (Der Ring mit dem blauen Saphir)

Musik: Reinhard Lakomy und Band WENN DIE TAUBEN STEIGEN

Musik: Wolfram Heicking und die Gruppe SOK

1974 folgten drei weitere Produktionen aus dem Gegenwartsbereich. Erst 1975 entdeckte das Fernsehen die Rock(musik) für Fernsehfilme eigener Produktion wieder. Der bekannteste dürfte ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN von KARAT sein. Seitdem folgen dann kontinuierlich weitere Produktionen, die wie in den DEFA-Filmen vornehmlich Rock(musik) als Sountrack benutzen. Sie dienen zur Charakterisierung sozialer Gruppen oder ist der allgemeine Verweis für die dominierende populäre Musikform. Ein Bestandteil realistischer Widerspiegelung der Gegenwart.

Musiksendungen des Fernsehens der DDR

Gemeint sind solche Sendungen, die die großen Teile der Rock(musik) verpflichtet waren und sind, insbesondere der DDR-Rock(musik) Sendezeit einräumen.

Der Durchbruch der PUHDYS gelang 1971 mit Hilfe der Jugendsendung BASAR. Das war zwei Jahre nach BASAR-Gründung. BASAR-Mitarbeiter Christa Wallasch (später Schlagerstudio-Moderator) bestand für den Fernsehauftritt der PUHDYS auf der Interpretation ihres eigenen Titels in deutscher Sprache. So entstand für die Sendung „Türen öffnen sich zur Stadt“, der drei Jahre später auf einer Langspielplatte der PUHDYS erschien. Die hohe Akzeptanz der Sendung, die im Medienverbund sich entwickelnde nationale Rock(musik), die günstige kulturpolitische Situation nach dem VIII. Parteitag der SED mögliche Faktoren sein, die zur Bildung der Jugendsendung RUND führten, die die Präsentation von Rock(musik) einen breiten Raum schuf. RUND war „das gerade dem landesweiten Beatbedürfnis eine Lanze im Fernsehen gebührende und eine Art inhaltliche Ergänzung zum ‚Schlagerstudio‘ auf die Beine gebracht hat.“²⁸ „Schließlich bewiesen auch die Auftritte zahlreicher hervorragender Schlagersänger und Beatgruppen aus der DDR und dem sozialistischen Ausland die Bedeutung der Sendung.“

Die Legende von Paul und Paula



schen Ausland, daß Tanzmusik nicht nur durch ein modernes Arrangement, sondern zugleich auch durch persönliches Engagement an Wert und Wirkung gewinnt. Als Beispiel sei nur der – auch optisch gedankenreich – umgesetzte Titel ‚Wer die Erde liebt‘ von Frank Schöbel genannt.²⁹

Vorrangig wurden die Interpreten in mehreren Kameraeinstellungen im Szenenbild des jeweiligen RUND-Übertragungsortes abgelichtet, denn RUND versteht sich als Veranstaltungsform für direkt anwesendes Publikum, bei der die Fernsehzuschauer „dabei sein“ können. Da das Bedürfnis zur Anfangszeit von RUND darin lag, die Interpreten bekannter Titel auch mal zu sehen, entsprach die Methode der Fernsehumsatzung (Transformation) mit dokumentarischer Genauigkeit voll den Erwartungen. Ebenso verhielt es sich beim SCHLAGERSTUDIO, einer Sendung, die 1982 jedoch in das Kreuzfeuer öffentlich ausgetragener Kritik kam, die nichts weiter war „als eine Hörfunksendung mit Interpreteneblichtung“³⁰ und sich den Mitte der 70er Jahre verändernden Rezeptionsbedingungen nicht angepaßt hatte. Die Sehgewohnheiten änderten sich im Zusammenhang mit der breiten Popularisierung in Zeitungen und Zeitschriften, durch den Anstieg der Veranstaltungen und nicht zuletzt durch die Häufigkeit der Fernsehübertragungen. Die Überlegungen der Fernsehgestalter gingen also dahin, Musik mit fernsehspezifischen Mitteln (elektronische Tricks, montierte Außen- und Studioaufnahmen usw.), einem neuen Image (attraktives Szenenbild, witziger, frisch und jugendlich wirkender Moderator), origineller Bildgestaltung, durch ideenreiche szenische Vorgänge auch optisch interessant zu machen. Das war der erste Schritt von der Transformation einer Darbietung, die vorrangig den Gesetzen einer öffentlichen Veranstaltung folgte, zur Adaption, einer für die Bildschirmlogik eingerichteten und den medialen Besonderheiten und Möglichkeiten angepaßten Musikpräsentation. Mit BONG gelang dieser Versuch, wie überwiegend positive Kritiken bestätigen.³¹ Die erste Sendung wurde am 3. Februar 1983 ausgestrahlt und bietet seitdem monatlich in 45 Minuten Musik für eine weite Altersspanne an. In der Sendung STOP! ROCK hat vorrangig Rock(musik) mit all ihren Spielarten Platz gefunden. STOP! ROCK entstand fast gleichzeitig mit BONG. Seit dem 24. Januar 1983 werden monatlich eine Stunde (seit März 1987 nur noch 45 Minuten) DDR-Rock(musik) Informationen mit den unterschiedlichsten Mitteln bearbeitet, Gags und Preisfragen angeboten. STOP! ROCK ist die erste Musiksendung des DDR-Fernsehens, die sich der DDR-Rock(musik) regelmäßig und über den gesamten Verlauf der Sendung widmet. Obwohl es zehn Jahre gedauert hat, bis sich eine solche Sendereihe im

DDR-Fernsehen etablieren konnte³², gab es schon davor Überlegungen der Musikredakteure, dem wachsenden Bedürfnis nach Rock(musik) im Fernsehen gerecht zu werden. STOP! ROCK wurde kurzfristig geboren, möglicherweise durch die SCHLAGERSTUDIO-Diskussion begünstigt und ist vor allem der Initiative des Schöpferkollektives zu verdanken, daß die inzwischen gesellschaftliche Anerkennung der DDR-Rock(musik) auch ihre adäquate Widerspiegelung im Fernsehen findet. In jüngster Zeit gab es eine Erweiterung von Jugendsendungen im Fernsehen (Hauptsendeplatz: jeden Montag von 18.00 bis 18.45 Uhr), die in ihren Programmteilen ebenfalls Rock(musik) anbieten. Auf eine Sendung sei besonders hingewiesen, die einen neuen Standard für die Rock(musik)präsentation entwickelte. KLIK (Klasse im Klub) – ein Jugendmagazin, das Tips, Diskussionen, Gags und Musik präsentiert. Zum einen als transformierte Version, da KLIK aus dem Jugendklub mit dessen Fluidum vorm Publikum entsteht, zum anderen als KLIK-VIDEO filmisch adaptiert. Ästhetisch nähert sich das KLIK-VIDEO formal den westlichen VIDEOclips an und bezieht daher wohl auch seine Bezeichnung. Eine hohe Bildschnittfrequenz (ca. alle 3 bis 5 Sekunden), originelle Einstellungen, exotische Drehorte, Verlassen der bloßen Textillustration, Licht als Gestaltungsmittel sind wesentliche Merkmale des KLIK-VIDEOS. Bisweilen bleibt es ja doch nur der **Form** nach innovativ. Das Schöpferkollektiv sieht sich verstärkt vor der Aufgabe, intensiver nach bildkünstlerischen Übersetzungen von sozialistischer Lebensweise und Rock(musik) zu suchen. Ein vielversprechender Anfang, jedoch nicht von einer Redaktion allein zu bewältigen, deren vorrangige Aufgabe es ist, ein Jugendmagazin zu gestalten. Hier wären ernste Kooperationsbeziehungen mit der Redaktion STOP! ROCK angebracht, die es eigentlich vorrangig mit Rock(musik) und ihrer audiovisuellen Mediation zu tun hat.

Der nächste Abschnitt analysiert deshalb STOP! ROCK weniger unter journalistischen, musikpublizistischen oder kulturpolitischen Gesichtspunkten. Im Vordergrund stehen ästhetische Parameter, ihre Abhängigkeit von Produktions- und Organisationsstrukturen.

Die Sendung STOP! ROCK

STOP! ROCK ist eine Hitparade nationaler Rock(musik), die sich in unfreiwilliger Konkurrenz zu mehreren Rocksendungen des BRD-Fernsehens befindet. Die Produktionsbedingungen werden vorrangig ökonomisch durch ein vergleichsweise geringes Budget, durch einen Mangel an Spezialisten und zu kurze Produktionszeiten bestimmt. Technisch sind sie an den normalen Standard gebunden, den jede andere Redaktion auch für sich beanspruchen kann, durch

das Dienstleistungsprinzip der Deutschen Post gegenüber aktuell arbeitenden Bereichen des Fernsehens jedoch mitunter benachteiligt. Persönliches Engagement wie Erfahrungen bei KLIK belegen (z. B. beim Einsatz von Schnittcomputern), könnte hier einige Defizite ausgleichen.

Zur Ästhetik

In diesem Abschnitt wurden ästhetische Parameter lediglich aufgelistet, da schon die **Nennung** des Bestandes sich selbst in ihrer Unzulänglichkeit kommentiert.

Darstellerische Ausdrucksmittel der Rockgruppen im Fernsehstudio und bei Außenaufnahmen

In der Regel haben Rockmusiker ein sehr pragmatisches Verhältnis zur darstellerischen Präsentation ihrer Musik. Das Darstellungsrepertoire konstituiert sich vorrangig aus:

1. der jeweiligen Befindlichkeit der Darsteller je nach physischer, psychischer und intellektueller Fähigkeit
 2. der notwendigen zum Musikproduktionsakt gehörenden, koordinierten Tätigkeit der Musikerzeugung, hier durch das Playback-Verfahren je nach Begabung entsprechend mimisch, gestisch nachgeahmt und damit bewußt darstellerisch eingebracht
 3. der Kommunikationsbefindlichkeit heraus (z. B. das „Anmachen“ mittels Bewegungen der Arme aus dem Zeichenvorrat von Dirigenten); für die Aufzeichnung ohne Publikum bedeutungslos, obwohl in einigen Fällen Konzertauftritte im Studio simuliert werden („Mir wird kalt dabei“/ City)
 4. das Absehen des Darstellungsgestus profilierter internationaler und nationaler Bands (das Liedmaterial wird im allgemeinen im Amateurbereich durch das „Nachsingen“ ebenfalls übernommen)
 5. der Arbeit mit Choreographen (selten)
 6. dem eigenständigen, bewußten Erarbeiten einer gestisch-mimischen Entsprechung (zumeist als Bühnenshow im Ensemble der anderen Gewerke)
- Beim Einsatz in STOP! ROCK ist vorauszusetzen, daß die Gruppen den entsprechenden Titel bereits im Konzert präsentieren. Daraus ergibt sich zwangsläufig ein schon einstudiertes Darstellungsmaterial, auf das das Fernsehen bereitwillig zurückgreift. Das betrifft vor allem das Verhältnis zu den Instrumenten, zum Text und den einzelnen Gruppenmitgliedern untereinander. Auch das körperliche Potential schöpft aus den Konzertauftritten wesentliche Elemente, die eventuell in ihrer Expressivi-

tät zurückgenommen werden müssen. Für die Studioproduktionen lassen sich folgende körperliche Darstellungselemente systematisieren:

1. **Blick;** in Kamerarichtung, zum Raumzuschauer (auch wenn nicht anwesend), zum Mitspieler zur Unterstützung der körperlichen Dialogisierung
2. **Mund;** Einsatz entsprechend der Playbackvorlage zum Ausstellen des Gesanges, geschlossen oder im Gegensatz zur Synchronität, was selten zum Einsatz kommt, verstärkt aber die Funktion des Musikers als Darsteller – die Musik wird zur Filmmusik
3. **Hände;** das Mikro umklammernd, den Text mit Gesten illustrativ verdoppelnd, zur Unterstützung der rhythmischen Körperbewegungen, funktional zur Bedienung der Instrumente mit Formen zum Artifizialen, Artistischen (z. B. Drehen des Schlagzeugstocks zwischen den Fingern u. ä.)
4. **Beinstellung;** meist leicht gegrätscht – statisch, seltener gehend, tanzend
5. **Körperhaltung;** durch die Fernsehbedingungen geschuldete Imitation des Musizieraktes in einem für Rock(musik)-Kommunikation ungeeigneten Raum zumeist „brave“, schlaffe,

statuare, spannungslose Körperhaltung

6. **Arrangement;** meist in der klassischen Bühnenvariante: Mitte Schlagzeug, außen die Keyboards, links bzw. rechts vom vorn agierenden Sänger die Gitarren
7. **Spiel;** spielerischer Mittelpunkt ist vorwiegend der Sänger, erklärbar aus der Absicht, den Text als am wichtigsten verstandener Bedeutungsträger einzusetzen, daher Musikebene als Begleitung verstanden, die erst in textlosen Momenten durch den ausgestellten Instrumenteneinsatz (bei Soli z. B.) zum spielerischen Element wird, selten der Vorgang szenisch „eingebettet“, meist abhängig von den darstellerischen Fähigkeiten der Musiker

Im letzten Punkt läge die große Chance, ohne größeren materiellen Aufwand, den Innovationssprung zu qualitativ besseren Produktionen zu finden. Doch ist dies vom darstellerischen Talent, der schauspielerischen Ausbildung und der Spielerführung (Regie) abhängig. Die meisten Musiker, im Spiel auf der Bühne eher Autodidakten, verheddern sich im Fernsehstudio unter ungewohnten Produktionsbedingungen im peinlichen Laienspiel. Das Bedürfnis nach visueller Darstellungskunst in der Rock(musik)

ist groß und wird auch in der DDR Rockszene die Gruppen neu sortieren.

Die fernsehspezifische Mediation

Grundsätzlich muß man STOP ROCK-Produktionen in drei Typen unterscheiden:

Typ 1 – die Live-Präsentation in Form einer Transformation der Saalveranstaltung

Typ 2 – die Studioaufzeichnung

a) „Grillfolienvariante“³³

Die Interpreten werden mit ihren Instrumenten vor eine dekorative Kulisse postiert, die die Auftrittsfäche der Darsteller von hinten begrenzt.

• Sie ist in der Regel nicht ins Spiel integriert, dadurch beliebig austauschbar.

Meist auffällig im Design durch Struktur, Form, Farbe und Material werden so den Kameras zusätzliche Details angeboten, die die standardisierte „Interpretenablichtung“ in ihrer Informationsdichte erhöhen. Mehr Bildreize zwingen den Zuschauer zu höheren Rezeptionsleistungen (Erkennen, Unterscheiden, Werten). Die Konzentration wird gestreut. Mängel der darstellerischen Präsentation und ihrer medialen

Umsetzung können in ihrer Wirkung abgeschwächt werden. Zudem wer-

Prinzip „Laß uns die Farben seh'n“



ten bestimmte Materialien, Werkstoffe, Formen (oder der Anschein) die Darbietung auf, weil sie als Zeichen für Zusammenhänge stehen, die in der Kombination mit dem Titel neue Bedeutungen erzeugen (das Szenenbild fungiert hier ähnlich wie die Verpackung bei Konsumproduktionen).

b) „aufwendige“ Variante³⁴

Hier zeigen sich in unterschiedlicher Qualität Auflösungen der Musik in szenische Aktionen. Dabei kommt es entweder zur Ausstellung einer Live-Bühnenshow oder der gestischen Interpretation der Titelaussage. Letzteres ist in mehreren Variationen im Angebot:

- Montage mit Grafiken, Fotos, Filmausschnitten
- Einbeziehung des Szenenbildes in den spielerischen Vorgang
- umfangreiche Ausnutzung des Effekte-Fundus (elektronisch, pyrotechnisch, Lichtgestaltung)

Typ 3 – die Verfilmung

Vorrangig zur Realisierung von Außenaufnahmen an Originalschauplätzen. Die Einheit von Zeit und Ort, die bei Typ 1 und 2 dominiert, wird hier konsequent durchbrochen. Dem kontinuierlichen Verlauf der akustischen Vorlage wird eine Montage diskontinuierlicher

Vorgänge, die im logischen Ablauf nicht realisierbar wären, gegenübergestellt. Damit löst dieser Typ das Bild vom Ton ab. Mit dem Medium Film ordnet man sich bewußt den Gesetzen des Spielfilms unter. Bestimmend sind hier Spielszenen, die meist in ironischer Berechnung den Text illustrieren.

Bei der Produktion haben sich folgende Standards herausgebildet, die eine ästhetische Gleichförmigkeit bei den gestalteten Titeln unvermeidbar machen:

1. Licht

- a) helles Studioliicht, konstante Stimmung
- b) buntes Scheinwerferlicht, im Bild hängende oder stativgebundene Scheinwerfer, in Objekt- und/oder Kamerarichtung, konstant und/oder pulsierend
- c) Lichteffectgeräte (Lichtleiste, -schlauch, -rad, Stroboskopblitze), meist in Kamerarichtung
- d) Tageslicht, nur bei Typ 3

Der Lichteinsatz folgt hauptsächlich dem Trend des dekorativen Elements, besonders um die Lichtshow von Rockkonzerten nachzuempfinden. „Der Raum kann wie bei einem Gemälde nur als Tiefenillusion auf der Fläche gebildet werden. Die Hauptfunktion bei der Tiefenillusion übt das Licht aus.“³⁵ Die-

ser Lehrsatz entstammt einem Amateurfilmbuch, in dem Erfahrungen aus der professionellen Filmarbeit einfließen. Oberstes Prinzip der Lichtregie bei STOP! ROCK scheint es zu sein, Schatten bzw. Lichtstufen zu vermeiden. Das Studioliicht wird in der Regel so eingerichtet, daß alle Abbildungsobjekte an jedem Punkt im Blickwinkel der Kameras die gleiche Intensität des Lichtes reflektieren. Beim Einsatz von farbigem Licht läßt sich verallgemeinern, daß hier die Farbregie treffender „Buntregie“ genannt werden müßte. Produziert wird ausschließlich für Benutzer von Farbfernsehempfängern, dies aber mit dem Vorurteil, Unterhaltung involviere Buntheit, eine gängige Auffassung im Gestaltungskonzept des DDR-Fernsehens.

2. Szenenbild

Aus ökonomischen Zwängen kommt es zur mehrmaligen Verwendung eines Szenenbildes mit geringfügigen Abänderungen. Durch die Zufälligkeit der Zuschauergunst in der Reihenfolge bestimmt, ist es keine Seltenheit, daß einzelne Titel mit dem „Universalszenenbild“ hintereinander gezeigt werden müssen. Durch den Zwang der Mehrfachverwertung besitzen die Versatzstücke oft nur ornamentale und dekora-

Prinzip



Zebra
„Ich bin
mal gern
allein“



Ich „Mann
im Mond“

tive Funktion, die sich in einer abstrakten Formgebung äußert. Dem Trend der Einförmigkeit wird durch die Flucht in eine weitere Einförmigkeit begegnet. Durch Simulation eines Bühnenauftrittes kommt es in der jeweils aufgebauten PA-Anlage durch den relativ einheitlichen Standard kaum zu Differenzierungen.

3. Nebel

Rock(musik) und Nebel gehören zusammen. Zu dieser Ansicht muß man gelangen, da der massive Einsatz auf der Bühne und im Studio die Untrennbarkeit ständig aufs neue manifestiert. Gründe dafür könnten sein:

- Nebel assoziiert Dampf als Sinnbild für Leistung, Kraft, Power. Im Zusammenhang mit den gewaltigen Lautstärken der Musik ein optisches Äquivalent.
 - Nebel verbreitet sich auf der Bühne so zufällig, wie Tinte im Wasser, unterliegt also einer Eigendynamik, die Phantasie freisetzt.
 - Nebel stellt das Kunstgemachte aus, grenzt die Wirklichkeit ab.
 - Weißer Nebel reflektiert sehr dekorativ das farbige Scheinwerferlicht, macht Lichtverbreitung sichtbar, schafft durch wechselnde Bestrahlung neue Räume.
 - Nebel ist durch die Sagenwelt, science fiction usw. mit einer atmosphärischen Komponente behaftet.
- Bei der Übernahme des Nebels in die Fernsehstudios wirken weitere Vorzüge:
- Übertünchung des standardisierten Szenenbildes
 - Nebel wirkt durch seine Raum-Zeit-Struktur der Statik der agierenden Musiker entgegen.

Daher ist es nicht verwunderlich, daß Nebel oft zum Einsatz kommt, was sich in Extremfällen auf alle Titel einer Sendung auswirken kann (Februar 1986 – 10 von 10 Titeln).

4. Kostümbild/Maske

Die Gründe für das Fehlen oder sehr sparsame Wirken dieser Sparte liegen vornehmlich am geringen finanziellen Budget. Die Garderobe wird in der Mehrzahl der Produktionen von den Musikern selbst gestellt. Da sich diese meist pur als Rockmusiker geben, ist ihre Kleidung entsprechend der Bühnengarderobe zusammengestellt. Die Maskentätigkeit richtet sich vornehmlich auf die praktische Tätigkeit, die Haare und das Gesicht den Studiobedingungen anzupassen. Die bewußte künstlerische Einbeziehung bleibt eine Ausnahmeerscheinung.

5. Kammerapositionen und -einstellungen

Durch die Studioausrüstung mit vier fahrbaren, elektronischen Stativkameras ist es zur gängigen Praxis geworden, diese halbkreisartig vor dem Szenenbild

zu postieren. Kamerabewegungen realisieren sich vorrangig aus der stufenlosen Brennweitenveränderung der Aufnahmeobjektive, Kranbewegungen bleiben die Ausnahme, Handkameras kommen nicht zum Einsatz, vorherrschend die statische Nacheinanderschaltung der Einstellungsangebote aller vier Kameras. Bei Filmaufnahmen überwiegt ebenfalls die Stativkamera, die weder durch Schienen- oder Steadycamhydraulik entfesselt wird.

6. Kamerafilter

Ein Kamerafilter ist im Unterhaltungsbereich anscheinend **obligatorisch**: der Sternchenfilter, der das einfallende Licht strahlenförmig streut und um punktuelle Lichtquellen einen Strahlenkranz „zaubert“. Der permanente Einsatz erhärtet die These von der vorrangigen dekorativen Funktion des Lichts.

7. Bildschnitt

Der Bildschnitteinsatz richtet sich meist nach dem Tempo der Tonaufnahme. Langsame Titel werden bevorzugt durch Blenden „weich“ geschnitten. Der überwiegende Teil der zur Verfügung stehenden Musik ist rhythmisch so strukturiert, daß er durch „harte“ Bildschnitte seine Entsprechung findet. Je nach Fähigkeit, dem rhythmischen Empfinden des Personals am Bildschnitt, werden dem Regisseur Schnittvarianten angeboten, die keinesfalls aus der Analyse der Partitur, internationaler Trends oder bilddramaturgischer Aspekte entspringen. Lediglich Liedtext und der Instrumenteneinsatz geben Richtlinien, die Einstellungslängen zu fixieren, die sich überwiegend als zu lang erweisen. Analysiert man internationale VIDEOclips, Fernsehproduktionen und Musikfilme, so wird deutlich, daß sich die Schnittfrequenz im Bereich der Taktfrequenz bewegt. Tanzbare Rocktitel haben im Durchschnitt Taktlängen von ca. 1 bis 3 Sekunden.

Interpret/Titel	Dauer	Schnitte	Schnittfrequenz
Mick Jagger/ „Just Another Night“	3'	67	2,69
ALLAN PARSONS PROJECT/ „Talk About Me“	3'20	66	3,03
PINK FLOYD/ „Another Brick In The Wall“	1'45	27	3,89
Grace Jones/ „Slave To The Rhythm“	4'10	159	1,57
AHA/ „Take On Me“	3'41	157	1,40
David Bowie/ „Underground“	4'15	144	1,77
EUROPE/ „Final Countdown“	3'02	129	1,41
Falco/ „Jeanny“	4'15	50	5,10
DIRE STRAITS/ „Money For Nothing“	3'48	114	2'00

Zum Vergleich eine ebenfalls zufällige Auswahl von STOP! ROCK-Titeln:

Interpret/Titel	Dauer	Schnitte	Schnittfrequenz
Petra Zieger/ „Traumzeit“ (live)	3'29	57	3,66
JESSICA/ „Halt mich nicht“	3'51	40	5,78
SILLY/ „Die Ferne“ (live)	4,30	18	15,00
SCHESLONG/ „Der Straßenkehrer“	3,10	22	8,64
DIALOG/ „Der Falke“	3'33	16	13,31
STERN MEISSEN/ „Eine Nacht“	3'05	8	23,12
TUTTI PALLETTI/ „Schabernack“	3'00	68	2,64
KÄRUSSELL/ „Riesengroße Herzen“	3'15	43	4,53
WAHKONDA/ „Ohne Happy-End“	2'10	11	11,81

8. elektronische Effekte

Aus der Vielzahl der elektronischen Bearbeitungsmöglichkeiten sorgt der variationsarme Umgang des Chromakey-Verfahrens für eine ästhetische Gleichförmigkeit. Man kann zwei bevorzugte Methoden systematisieren:

- statt der grünen Hintergrundfarbe wird ein glitzernder, farbiger, dekorativer Bildinhalt geschaltet. Die Musiker agieren im Mischbild vor diesem neuen Hintergrund ohne Bezug.
- Als neuer Hintergrund werden Fotos, Film- oder MAZ-Aufnahmen mit mehr oder weniger starkem Bezug zum Titel zur Illustrierung eingespielt, die Zweidimensionalität des Bildschirms verstärkend.

Reserven liegen m. E. in der Ausnutzung dieser Tricktechnik zum Vortäuschen von Spielräumen, auch hinsichtlich eines ökonomisch vertretbaren Aufwands bei der variablen Gestaltung des Szenenbildes.

Schlußbemerkungen: „Vom gestalteten Titel zum VIDEOclip?“ Die Bezeichnung „gestalteter Titel“ (GT) ist in letzter Zeit etwas aus der Mode gekommen. Es gab eigentlich keine treffendere Bezeichnung bis ...

Bis plötzlich und unerwartet etwas auftauchte, was dem sehr ähnelte. Es wurde musiziert wie im GT, die Interpreten waren sichtbar wie im GT, Musik zum Sehen wie im GT, eigentlich nichts Neues. Das Ding hat nur einen besseren Namen und sieht moderner aus. Müsse es ja auch. Es sei ja auch viel teurer.

Aber die Faszination des VIDEOclips forderte heraus. Zu Recht. Künstlerische Kreativität ist kein Privileg des Kapitalismus, auch wenn die Stimulationsmechanismen andere sein können. Fortan lebte man mit einem Wissenskonflikt. Man wollte nicht kopieren, konnte auch nicht, aber im Bewußtsein der politischen und künstlerischen Verantwortung, wollte man die Herausforderung annehmen. Daß 99 % der VIDEOclips „belanglos, vielleicht gefährlich“, daß sie „Amok der Form“ sind, die „keine Erfahrung produziert“, daß

sie auch Sexismus, Rassenhaß und Gewalt verherrlichen können³⁶, das macht es so schwer auch für politisch Verantwortliche, die Innovation im VIDEOclip zu entdecken. Möge dieser Beitrag etwas zum Verständnis dieser Problematik beigesteuert haben.

Wichtig dabei ist,

1. das Bemühen der Produzenten audiovisuell medialisierter DDR-Rock(musik) einzuordnen in einen historisch konkreten Entwicklungsprozeß, der nicht erst 1981 mit dem VIDEOclip eingesetzt
2. Rockt(musik) als audiovisuelle, darstellende Kunst zu begreifen, die die volle künstlerische Aufmerksamkeit im Prozeß ihrer audiovisuellen Mediation abverlangt im Kontext ihrer politischen Brisanz
3. daraus ableitend eine ästhetisch-künstlerische Bestandsaufnahme als Voraussetzung für eine Neubewertung auf Seiten der Produktion und Rezeption zu verstehen
4. den VIDEOclip als Katalysator eigener Kreativität zu erkennen, der entscheidende künstlerische Standards in sich vereint hat.

Sozialistische, realistische Kunst muß, will sie sich behaupten, dem Progreß der Kulturentwicklung wesentliche Impulse verleihen. Dort, wo sie es getan hat, ist sie gewachsen aus der produktiven politischen und ästhetischen Auseinandersetzung mit ihrem Erbe.

Anmerkungen

- 1 Die Klammerschreibweise von „Rock(musik)“ soll auf den Umstand hinweisen, daß dieser Begriff im alltäglichen Verständnis auf die nurakustische, nurmusikalische Seite orientiert, obwohl, wie diese Arbeit verdeutlichen soll, Rock(musik) eine ganzheitliche, darstellerische und musikalische Äußerung ist, die bei einseitiger nurakustischer Betrachtungsweise zu Verzerrungen führt.
- 2 Transportation, Transformation und Adaption bezeichnen unterschiedliche Prinzipien und Darstellende Kunst, hier speziell Rock(musik), für andere mediale Vermittlungen aufzubereiten, wobei der Grad der Umformung die qualitative Zuordnung determiniert.
- 3 Einige Ausschnitte veröffentlichte das DDR-Fernsehen am 28. 12. 1986 im 2. Programm unter dem Titel „Die Beatles – 25 Jahre in Konzert und Filmausschnitten“. Näheres zu BEATLES-Filmen im Abschnitt „Zum Rockfilm und RockVIDEO“.
- 4 STERN, 35/84, S. 86
- 5 Schumacher, Ernst in: Weimarer Beiträge, 8/85, S. 1285
- 6 Ertel, Erhard: Rocktheater – Was soll das eigentlich sein? Berlin, 1987. – Manuskript des Autors, S. 1
- 7 Wicke, Peter: Rockmusik – Aspekte einer Faszination. In: Weimarer Beiträge 9/81, S. 100
- 8 Marx, Karl: Thesen über Feuerbach. In: MEW, Bd. 3, Berlin, 1962, S. 534
- 9 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: W. Benjamin, Allegorien kultureller Erfahrungen – Ausgewählte Schriften 1920–1940, Leipzig, 1984, 479 S., S. 408
- 10 ebenda, S. 410
- 11 Lexikon der Antike, Leipzig 1984, 639 S., S. 210
- 12 Chapple/Garofalo: Wem gehört die Rockmusik? Geschichte und Politik der Musikindustrie, Reinbek, 1980, 382 S., S. 9
- 13 vgl.: Wicke, Peter; Ziegenrucker, Wieland: Rock Pop Jazz Folk. Handbuch der populären Musik, Leipzig, 1985
- 14 Brecht, Bertolt: Radiotheorie. In: Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 1, Berlin und Weimar, 1966, S. 138f.
- 15 ebenda, S. 132
- 16 Thiel, Wolfgang: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin, 1981, 447 S., S. 247
- 17 ebenda, S. 145
- 18 vgl.: Struck, Jürgen: Rock Around The Clock. Die Geschichte des Rockfilms, München, 1979, 149 S., S. 5
- 19 ebenda, S. 50
- 20 ebenda, S. 81
- 21 NEW YORK TIMES in: Schmidt-Joos, Siegfried; Graves, Barry: Rocklexikon, Reinbek, 1973, 1975, 445 S., S. 386
- 22 Schmidt-Joos, Siegfried; Graves, Barry: a. a. O., S. 386f.
- 23 vgl.: Weibel, Peter: Musik-Videos. Von Vaudeville zu Videoville. In: Bódy, Veruschka und Gábor (Hrsg.), Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip, Köln, 1986, 132 S., S. 38
- 24 Pührer, Thomas: Rockmusik und darstellende Kunst. Theaterwissenschaftliche Untersuchung einer Musik-Praxis unter

dem Aspekt ihrer darstellerischen Potenzen, Berlin: Humboldt-Universität, 1983, 114 S., S. 81

- 25 KINO DDR, 5/77, S. 7
- 26 ebenda
- 27 ebenda
- 28 JUNGE WELT, 30. 9. 1977
- 29 FF DABEI, 20/73, S. 43
- 30 UNTERHALTUNGSKUNST, 4/83, S. 26
- 31 z. B. UNTERHALTUNGSKUNST, 4/83, S. 8
- 32 MELODIE UND RHYTHMUS, 10/83, S. 8
- 33 Slangbezeichnung durch Interpreten, die sehr deutlich den Charakter des Typs verdeutlichen.
- 34 Die im Produktionsteam benutzte Bezeichnung.
- 35 Schweinitz, Jürgen: gestalte und filme, Leipzig, 1969, 215 S., S. 86
- 36 DEUTSCHE VOLKSZEITUNG DDTAT, 7. 9. 1984

Herausgeber: Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst
Verantwortlich für den Inhalt:
Dr. Lothar Dungs
Bizetstr. 62, DDR – Berlin, 1120
Redaktion: Christine Büning
Die „Informationen“ erscheinen als Beilage der Fachzeitschrift „Unterhaltungskunst“ in zwangloser Folge, der Nachdruck ist nur bei schriftlicher Genehmigung durch den Herausgeber und unter Quellenangabe statthaft. Lizenznummer 626 des Presseamtes beim Vorsitzenden des Ministerrates der Regierung der DDR.
Bildschirmfotos: Wagner (6) Archiv (4)
Satz und Druck:
Druckerei Schweriner Volkszeitung
II-16-8 (1218)