

Der Musikeinsatz in POP GOES THE EASEL – ein früher Pop-Art-Film von Ken Russell

Thomas Hecken (Siegen)

Den bisherigen Studien zu Ken Russell ist dessen Film POP GOES THE EASEL (England, 1962) allenfalls eine kurze Nennung wert. Joseph A. Gomez (1976, 20) erwähnt den Film in seiner Monografie zu Russell sogar überhaupt nicht; bei der Aufzählung der zwanzig Beiträge, die Russell zwischen 1959 und 1963 für die BBC-Reihe *Monitor* gedreht hat, schreibt er: „the subjects ranged from guitars, dancing, and brass bands to Shelagh Delaney, John Betjeman, and Spike Milligan“, um danach noch etwas ausführlicher auf Beiträge zu Prokofjew und Elgar einzugehen; die Namen der Künstler Derek Boshier, Pauline Boty, Peter Blake und Peter Phillips – die Protagonisten von POP GOES THE EASEL – sind Gomez wohl Mitte der 70er Jahre nicht bekannt genug, um sie in die Reihe der Genannten einzufügen. Russell selbst scheint das nicht anders zu sehen und zudem die Qualität und Bedeutung des eigenen Films vergleichsweise gering einzuschätzen. Diese Vermutung drängt sich auf, wenn man sieht, wie knapp er über POP GOES THE EASEL in seiner Autobiografie *A British Picture* schreibt. Dort heißt es im eher teilnahmslosen Ton einer höchst konventionellen Marketingphrase, der BBC-Beitrag zeige „the adventures of four young pop painters fresh out of art school“ (1989, 80).

In der Kunstgeschichte hingegen erfährt der Film bald größere Beachtung, weil die Maler mittlerweile einen Namen innerhalb der Pop-Art-Historie besitzen. Porträtiert würden sie von Russell „as part of a youthful group, visually and sonically at ease with mass culture, moving through a festive London of parties, circuses, wrestling matches and street markets“. Hingewiesen wird dabei auch auf den „background of Pop music, the first use of such a soundtrack in an arts documentary“ (Mellor 1997, 13). Tatsächlich handelt es sich bei Russells Film um ein bemerkenswertes historisches Dokument. Man würde einiges darum geben, über etwas Ähnliches zur amerikanischen Pop-Art-Szene zu verfügen. Wie schon aus den Worten des britischen Kunsthistorikers David Mellor hervorgeht, zeigt der Film die Künstler keineswegs nur im Atelier, sondern als teilnehmende Beobachter verschiedener Unterhaltungen und Vergnügungen ihrer Zeit.

Bereits bei den Malern und Theoretikern der englischen *Independent Group* war zu beobachten, dass ihr Interesse für die sog. Massenkultur nicht rein akademischer Natur bleibt. Die Ablehnung der *popular arts* einer internationalen, industriellen Zivilisation im Namen zeitloser Werte hält z.B. das Independent-Group-Mitglied Lawrence Alloway, später Kurator des New Yorker Museum of Modern Art, für vollkommen anachronistisch. Zeitgemäß erscheinen ihm folgerichtig die wandelbaren, durch technologische Neuerungen hervorgerufenen Formen der Populärkultur – *Colour TV, colour printing, paper back books, TV plays, radio serials*. Zeitgemäß (und damit positiv) erscheinen Alloway die neuen Medien ebenfalls, weil sie auf der Höhe moderner wissenschaftlicher und technischer Entwicklungen blieben; über Kybernetik etwa habe man sich bereits äußerst frühzeitig in Science-Fiction-Heften informieren können. Die traditionellen Künste trügen ganz im Gegensatz dazu nichts an Kenntnissen und bildlichen Verdichtungen bei (1958, 85). Alloway plädiert u.a. darum dafür, die Populärkultur so ernst zu nehmen wie die hergebrachte bildungsbürgerliche sowie die Volkskultur. Die Rede über die Produkte der Populärkultur dürfe sich nicht mehr darauf beschränken, diese im Hinblick auf ihre unterstellte Funktion und Wirkung zu beschreiben, fasst Alloway retrospektiv einen Imperativ der *Independent Group* zusammen: „One result of our discussions was to take Pop culture out of the realm of ‚escapism‘, ‚sheer entertainment‘, ‚relaxation‘, and to treat it with the seriousness of art.“ Diese ernsthafte Behandlung schließt aber die ästhetische Wertschätzung und auch das ästhetische Vergnügen keineswegs aus: „Hollywood, Detroit, and Madison Avenue were, in terms of our interests, producing the best popular culture. Thus expendable art was proposed as no less serious than permanent art; an aesthetics of expendability [...] aggressively countered idealist and absolutist art theories“, so Alloway weiter (1967, 32).

Selbst Lawrence Alloway tadelt Ende 1962 jedoch den jungen englischen Maler Peter Phillips dafür, dass er bei seinem Bezug auf die Gegenstände der Populärkultur vergesse, diese in einen *fine art context* zu stellen. Für Phillips seien die modern-alltäglichen Gegenstände offensichtlich bereits an sich wert genug, vermutet Alloway nach Betrachtung von dessen Bildern. Phillips „seems to use pop art literally, believing in it as teenagers believe in the ‚top twenty‘“, lautet seine Einschätzung, die ganz im Einklang mit den gängigen Standards moderner Kunst auch von der Pop-Art formale Strenge und eine Distanzierungs- oder Verfremdungsleistung verlangt (1962, 1087). Man kann sich darum leicht vorstellen, wie umstritten die bildkünstlerischen Annäherungen an Motive der Popkultur noch sind.

Das hindert aber bereits 1962 die BBC nicht daran, für ihre Reihe *Monitor* einen Film über diese jungen englischen Maler in Auftrag zu geben. Zur Reihe gehört, dass vor dem Filmbeitrag ein Moderator – Huw Wheldon, zugleich der Verantwortliche der gesamten Reihe – einige einführende Worte spricht. Wheldon weist darauf hin, dass die gezeigten jungen Maler zu ihrem „subject matter“ die „world of pop art“ – „the world of film stars, the twist, science fiction, pop singers“ – auserkoren hätten. Dass sei eine Welt, in der jeder von uns lebe, ob wir es möchten oder nicht, lautet Wheldons recht defensive Verteidigung dieser malerischen Hinwendung zur Popkultur, gefolgt von der positiv gemeinten Einschätzung, dass die Maler

dieser Welt poetische Qualitäten abgewöhnen. Nach dieser kleinen Apologie folgt die kurze Vorstellung der Maler, die hauptsächlich darin besteht, auf ihre Ausbildungsstätte hinzuweisen und auf den Umstand, dass ihre Bilder bereits in kleineren Ausstellungen zu sehen gewesen seien.

Der Film von Russell verzichtet auf all das. Kein Experte tritt in ihm auf und verleiht der Kunst Legitimation, keine Stimme bietet aus dem Off Informationen oder Einschätzungen an. Immerhin kommen drei der vier Maler kurz zu Wort, nur einer (Derek Boshier) jedoch darf (oder will) ein paar Sätze dazu äußern, dass er die Popkultur für wichtig erachtet; Hinweise zur Malerei entfallen auch bei ihm. In erster Linie werden kommentarlos Räume gezeigt, in denen die Maler leben und in denen ihre Bilder hängen, sowie Aktivitäten der Maler, die einen Bezug zur Populärkultur aufweisen: Über den Jahrmarkt gehen, tanzen, jemanden beim Flippern zusehen, in Illustrierten blättern.

Es überrascht deshalb nicht – um nun zum Hauptthema zu kommen – dass die Musik im Film eine wichtige Rolle spielt. Musik-Einblendungen nehmen im Film einen wesentlich größeren Raum ein als Wortmeldungen. Ihre Auswahl wird – das passt zur Abwesenheit sprachlicher Erläuterungen – weder von einem Sprecher erklärt noch kommentiert. Es gibt nicht einmal im Abspann einen Nachweis der Titel und Interpreten. Es fehlen ebenfalls jedwede Hinweise darauf, ob die Maler die ausgewählten Titel selber gut finden. Man darf es teilweise wohl mit gutem Grund vermuten, aber eben nur teilweise. Wie steht es beispielsweise mit dem Schluss des Feature-Films, der die Künstler bei der Arbeit in ihren Ateliers zeigt und ihre Tätigkeit mit einem Stück klassischer Musik unterlegt? Soll man annehmen, dass Blake, Boshier, Boty, Phillips solch ein Stück oder vergleichbare Werke als Inspiration oder Hintergrundgeräusch für ihre gar nicht klassischen Bilder nutzen? Oder handelt es sich um ein traditionelles Element – künstlerischer Schaffensprozess begleitet von und/ oder symbolisiert durch bereits hinlänglich anerkanntes, abgeschlossenes Kunstwerk – in Russells Film, mit dem der Regisseur (oder wer immer das Stück empfohlen hat) ein versöhnliches Angebot an das bildungsbürgerliche Publikum unterbreitet bzw. mithelfen möchte, die Pop-Art zu nobilitieren und in den Rang legitimer Kunst zu erheben, wie es Wheldon mit seinem „poetischen“ Bild innerhalb der Ansage versucht? Die Fragen müssen offen bleiben, weil keine näheren Informationen dazu vorliegen.

Präzise beantworten kann man jedoch die Frage, ob der Film zuvor ähnliche Musikstücke einsetzt. Die Antwort lautet nein, deshalb kann man auch dem Film ein gesteigertes traditionelles Legimitationsanliegen keineswegs nachsagen. Der Anfang des Films lässt daran bereits keinen Zweifel. Er zeigt die vier Maler, wie sie über den Jahrmarkt streifen, auf Büchsen schießen, vor Autoscootern stehen usf. Die Musik, die über diese Szenen gelegt wird, ist ordinär, ein Schlager, der zwar nicht vom Rummel, immerhin aber vom Zirkus handelt. Danach kommen die Maler einzeln an die Reihe, zuerst Peter Blake. Er liegt schlafend im Bett, umgeben von seinen Bildern und von Ausschnitten aus Illustrierten. Dazwischen geschnitten sind Aufnahmen aus einem Spielfilm mit Brigitte Bardot – Blake träumt von ihren nackten Beinen. Auch für

diese Sequenz ist im Film ein Schlager vorgesehen. Auch hier ist es wiederum ein heute völlig unbekannter, auch mit den Mitteln einer Suchmaschine nicht aufzufindender Schlager, der eingespielt wird.

Interessant daran ist vor allem, dass es kein Lied ist, das von Brigitte Bardot gesungen wird, sondern ein Stück über sie. Deshalb kann man eine Parallele zu den vorgestellten Bildern ziehen. Die Pop-Art bezieht sich gerne in ihren Bildern auf Material, das größeren Medien entnommen werden kann – auf Material, das bereits durch die Standards dieser Medien geprägt ist und in dieser Prägung einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Besser (gebrauchbar) für sie als ein Bild oder eine Aussage über z.B. einen Filmstar ist ein Ausriss aus einer Illustrierten oder eine Zeitungsschlagzeile. Ihre musikalische Entsprechung findet diese Vorliebe und dieses Vorgehen in der Entscheidung, einen Song zu nehmen, der nicht vom Star selbst stammt, sondern in dem sein Name fällt. In diese Methode geht sogar ein gewisser moderner Purismus ein, eine Verknappung und Reduktion, die Züge der Abstraktion trägt. Möglich wird das durch den Bekanntheitsgrad des Eigennamens. Die Nennung – bzw. das Singen – des Namens ist knapp und asketisch, reduziert das Individuum auf einige ihm zugeordnete Silben; im Pop-Zusammenhang freilich bleibt solche Abstraktion nicht Ausdruck modernen Rationalisierungswillens, weil der Name des Stars gleich vielfältige Assoziationen aufschließt und – im Falle der Pseudonyme – das aufschlussreiche Dokument willkürlicher Gestaltung ist. Russell vertraut auf diese Methode zu Beginn so sehr, dass er auch bei Blakes Hinweis auf Popsänger nicht ein Stück von ihnen einspielt, sondern eines, in dem ihre Namen – Fabian, Frankie Avalon, Ricky Nelson – gesungen werden (später bringt er immerhin bei Favoriten von Boshier und Boty die Originale: Buddy Holly bzw. Fred Astaire).

Anders die Vorgehensweise beim zweiten vorgestellten Maler, Peter Phillips. Seine Präsentation wird von Jazz-Stücken begleitet. Die Identifikation fällt nun leichter, es sind allesamt Klassiker des modernen Jazz. Zur Zeit der Auswahl war dieser Status natürlich noch nicht gänzlich abzusehen, dennoch trägt die Auswahl keine prophetischen Züge, weil alle Musiker damals bereits hoch gehandelt wurden. Alle drei – Cannonball Adderley, Charles Mingus, Ornette Coleman – haben Ende der 50er Jahre enormen kritischen Zuspruch erfahren, alle drei genießen einen Hip-Status. Sie dienen im Zusammenhang des Films als deutlicher Indikator dafür, dass die Hinwendung zu Produkten der Massen- und Popkultur ebenfalls als Akt der Hipness eingestuft werden kann oder soll. Die Auswahl ist deshalb ein richtungsweisender Schritt, dem viele folgen werden: Die Kombination von Pop-Art und Modern Jazz kann im Nachhinein zweifelsfrei als äußerst erfolgreicher Schritt angesehen werden, nicht nur die Pop-Art-Bilder, sondern teilweise auch deren Vorbilder – Modebilder, Illustriertenfotos, Popstarimages, Werbedesigns – auf eine neue Weise zu legitimieren, die nicht auf ältere bildungsbürgerliche Maßstäbe vertraut, sondern auf die futuristische und dadaistische Avantgarde zurückweist und die neue, feuilletonistisch und museal teilweise unterstützte Tendenz hin zur Annäherung von Popkultur und Pop-Art prägt.

Abgeschwächt wird das im Film ein wenig durch die nahe liegende Semantisierung der Musikstücke. Das erste Stück – *This Here* vom Cannonball Adderley Quintet (von der LP *The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*; Komponist: Bobby Timmons; Aufnahme: 1959) – erklingt, während Phillips in einem amerikanischen Straßenkreuzer durch einen Londoner Vorort fährt. Adderleys Hard-Bop-Stück – damals gerne mit Begriffen wie „soul“ und „funky“ charakterisiert – passt dazu nach landläufigen Vorstellungen auch, weil am Steuer des Wagens ein Schwarzer sitzt. Das dritte Stück innerhalb der Phillips-Sequenz – der Standard *Embraceable You* vom Ornette Coleman Quartet (aufgenommen 1960, von der LP *This Is Our Music*) – ist eine traurige, nach konventionellen Maßstäben verzerrt gespielte Ballade, die man leicht mit den gezeigten Bildern von Phillips – überwiegend in düsteren Tönen gehaltene Tänzerinnen-Akte – in Einklang bringen könnte.

Gegen diese Auffassungsart steht jedoch der Einsatz des zweiten Stücks – *Folk Forms No. 1* von Charles Mingus (von der LP *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, aufgenommen 1960) –, das sich mit gewohnten Assoziationsmustern nicht verträgt. Es begleitet Bilder, auf denen Phillips zu sehen ist, wie er in seiner (?) Wohnung in einem Pulp-Fiction-Heft blättert und sich ein Frühstück macht. Weder rhythmisch noch vom Sound (und schon gar nicht von Mingus' Intention) her gibt es hier eine gemeinhin fassbare Verbindung von Bild und Musik. Summarisch kann man darum festhalten, dass der Hip-Status der ausgewählten Stücke schwerer wiegt als die allfällige Semantisierung der Musik, die durch einige der Bilder nahe gelegt wird.

Dafür spricht auch, dass das Ornette-Coleman-Stück eingerahmt wird von Flipper-Geräuschen (Phillips sieht in der Wohnung einer Frau beim Spielen zu), die nicht zu den Bildern des gefilmten Flipperspiels passen, die also aufgenommen und nachträglich bearbeitet – komponiert – worden sind. Flipper-Geräusche und Musik gehen eine reizvolle Kombination ein, die sich nicht mit der Les- bzw. Hörart der traurigen, ‚schrägen‘ Ballade und der tristen Erotik verträgt. Zugleich weist die Kombination von Geräusch und Musik über den Jazz hinaus auf die Popmusik, in der solche Geräusch-Einsätze viel häufiger vorkommen als im Modern Jazz (in der zweiten Hälfte der 50er Jahre vor allem in der Kombinationen von Motor- sowie Tiergeräuschen und Rock 'n' Roll). Solche Kombinationen besitzen im Pop bis heute durchgehend Hip-Status.

Ganz zeitgebunden kommt hingegen der letzte Einsatz von Pop-Musik im Film daher. Gezeigt wird in einem längeren Ausschnitt ein Künstler-/Atelierfest (man erkennt u.a. David Hockney). Die Maler und ihre Bekannten tanzen den Twist, ein Twist-Stück wird auch über die Bilder gelegt. Der Twist ist der letzte Modetanz, der von Jugendlichen wie Erwachsenen, von Bohemiens wie (Klein-)Bürgern gleichermaßen angenommen worden ist – deshalb führt der Film zuletzt zur interessanten Frage, ob es eine veritable Popkultur ohne Popmusik (also alles von den Beatles aufwärts) hätte geben können. Alle Elemente, die der Film 1962 versammelt – die Flippergeräusche, die ‚hippe‘, avancierte Jazzmusik, die gesungenen, zitierten

Namen, die Illustriertenbilder und ihre Pop-Art-Verwendung drängen einen zu einer überraschenden, bejahenden Antwort. Auch darum ist der Film von großem Wert.

Literatur

Alloway, Lawrence (1958) The Arts and the Mass Media. In: *Architectural Design*, Februar, S. 84-85.

Alloway, Lawrence (1962) Pop Art Since 1949. In: *The Listener*, 27.12.1962, S. 1085-1087.

Alloway, Lawrence (1967) The Development of British Pop. In: Lucy R. Lippard (Hg.), *Pop Art* [1. Aufl. 1966], 2. Aufl., New York: Thames & Hudson, S. 27-67.

Gomez, Joseph A. (1976) *Ken Russell. The Adaptor as Creator*, London: Fredrick Muller.

Mellor, David A. (1997) 'Tomorrow Starts Now'. Utopian Visual Culture in Britain. In: Ders./Laurent Gerrerreau (Hg.), *The Sixties. Britain and France, 1962-1973. The Utopian Years*, London: P. Wilson, S. 12-29.

Russell, Ken (1989) *A British Picture. An Autobiography*, London: Heinemann.

Empfohlene Zitierweise

Hecken, Thomas: Der Musikeinsatz in Pop Goes The Easel – ein früher Pop-Art-Film von Ken Russell. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 7 (2011), S. 28-33, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.7.p28-33>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.