

Jimi Hendrix.

Zur Praxissoziologie eines Gesamtkunstwerks.

Frank Hillebrandt

Abstract.

Jimi Hendrix is one of the biggest pop stars of early pop music. He is not only an artist who had a decisive and lasting influence on pop music through his sound experiments with the electric guitar ensemble, but also a ›Gesamtkunstwerk‹ that is still reproduced in iconic form. The research question guiding the text is how this constitution of the Gesamtkunstwerk *Jimi Hendrix* takes place. To answer this question, the article first traces how *Jimi Hendrix* has been effective as a pop star since the mid-1960s – he is the undisputed star of the major pop festivals from *Monterey* to *Fehmarn*. In an examination of one of his early performances – on the eighth and ninth of November 1966 at the *Big Apple Club* in Munich – the serial lines of events are first traced which, through their interweaving, cause *Jimi Hendrix* to become a pop star. The text then illustrates how *Jimi Hendrix* became unmistakably more than just a short-term event by tracing his consolidation as a pop star using exemplary events – *Monterey*, *Woodstock*, *Fehmarn*. In a final step, the text then shows how *Jimi Hendrix* is solidified as Gesamtkunstwerk.

Zusammenfassung.

Jimi Hendrix ist einer der größten Pop-Stars der frühen Pop-Musik. Er ist nicht nur ein Künstler, der die Pop-Musik durch seine Klangexperimente mit dem E-Gitarren-Ensemble entscheidend und nachhaltig geprägt hat, sondern zudem ein Gesamtkunstwerk, das sich bis heute in ikonischer Form reproduziert. Die den Text leitende Forschungsfrage lautet, wie sich diese Konstitution des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* ereignet. In einer an der soziologischen Praxistheorie geschulten Sicht wird im Beitrag zur Beantwortung dieser Frage zunächst nachgezeichnet, wie *Jimi Hendrix* seit der Mitte der 1960er Jahre als Pop-Star wirkmächtig geschieht – er ist der unumstrittene Star der großen Pop-Festivals von *Monterey* bis *Fehmarn*. Dazu werden in einer Untersuchung einer seiner frühen Auftritte – am achten und neunten November 1966 im *Big Apple Club* in München – zunächst die seriellen Ereignislinien aufgespürt, die durch ihre Verflechtung

bewirken, dass *Jimi Hendrix* zu einem Pop-Star wird. Daran anschließend verdeutlicht der Text, wie *Jimi Hendrix* zu mehr avanciert als einem kurzfristigen Ereignis, indem seine Konsolidierung als Pop-Star an exemplarischen Ereignissen – *Monterey*, *Woodstock*, *Fehmarn* – nachgezeichnet wird. In einem letzten Schritt zeigt der Text dann auf, wie sich *Hendrix* als Gesamtkunstwerk verfestigt.

»Pop-Idol, Poster-Star, Abgott der Popmusik. Das war Jimi Hendrix. Außerdem: Voodoo-Chile, Pop-Gigant, Wilder der Pop-Szene, säkularisierter Mediziner, Kultfigur, Superfreak.«¹³⁸ Mit diesen Worten beginnt Raoul Hoffmann 1971 sein Kapitel zu *Jimi Hendrix* in seinem Buch über die ›neue‹ Pop-Musik. Bereits ein Jahr nach seinem Tod ist Hendrix offensichtlich zu einem Symbol der Pop-Musik avanciert, ohne welches eine solche Aussage kaum möglich wäre. Er ist demnach alles, was die Pop-Musik seiner Zeit ausmacht. Und ein wichtiger Aspekt dieser frühen Ikonisierung von *Jimi Hendrix* zum Gesamtkunstwerk ist, dass er die Zweideutigkeit der Pop-Musik zwischen schwarzer Gegenkultur und weißem Mainstreampop wie kaum ein anderer verkörpert:

»Hendrix had embodied the interracial possibilities of 1960s music as much as any other musician: a black man who'd trained on the rhythm and blues circuit, then moved to England to pioneer psychedelic rock alongside white musicians, then returned to America where he played with racially mixed bands. And yet in death he was still an outsider, an ›alien‹.«¹³⁹

Hendrix verkörpert aber eben nicht nur diese Ambivalenz, sondern steht auch für die Diversität der Pop-Musik, denn er fusioniert in seiner Person Beat und Blues und Soul.

Aber da ist noch etwas anderes, das Hendrix ausmacht:

»Wir waren wie verhext. Hendrix war Charisma pur. Er verkörperte den Gegenentwurf zum bürgerlichen Leben. In seinen bunten Rüschenhemden, der Kräuselhaarmähne und seinem entspannt-legendären Auftreten war er der Anti-Spießer schlechthin, was seine Attraktivität noch erhöhte.«¹⁴⁰

So erinnert ein deutscher Besucher seiner ersten Deutschlandtournee Anfang 1969 *Jimi Hendrix*. Solche und ähnliche Aussagen von Zeitzeug*innen, die sich massenhaft finden, zeigen: Er ist das Sinnbild für die Counter Culture der 1960er Jahre, obwohl er schon zu Lebzeiten der größte Popstar seiner Zeit ist. Er wird in der linksradikalen Szene genauso verehrt wie in den Kreisen, die ›lediglich‹ gute, anspruchsvolle und ›progressive‹ Musik konsumieren wollen.¹⁴¹ Und er fasziniert die damalige

¹³⁸ Hoffmann. *Galaxis & Underground*, S. 126.

¹³⁹ Hamilton. *Midnight*, S. 238.

¹⁴⁰ Wagner. *Klang und Revolte*, S. 64.

¹⁴¹ Vgl. dazu Siegfried. *Time is on my side*, S. 696.

Popwelt mit einer bis dahin unerhörten Musik, die sich nicht nur durch spezifische Komposition, sondern auch durch eine ganz neue Klangwelt auszeichnet, die laut und expressiv ist und sich deshalb vor allem in Live-Auftritten von Hendrix wirklich entfalten kann.

Vor allem aber ist sein musikalisches Werk – und das ist das zentrale Argument dieses Artikels – eng mit zahlreichen weiteren Partikeln der Praxis verbunden, ohne die seine Musik sich kaum in wirkmächtiger Weise in die Pop-Musik hätte einschreiben können. *Jimi Hendrix'* Werk ist nicht nur seine Musik. Da ist eben dieses Mehr, das ihn als Kunstwerk ausmacht:

»Wenn Hendrix von Wagner schwärmte, vom Aufrauschen seiner Musik und der Idee des ›Gesamtkunstwerkes‹, wie sie Wagner vorschwebte, kann für Hendrix' Musik gesagt werden, dass da kein isoliertes ›Werk mehr ist, nichts dem Musiker Äußerliches, es ist die unauflösliche Verschaltung der Musik, der Gitarre mit seinem eigenen entgrenzten Körper, seiner Kleidung, seinen Mitspielern, den Frauen, den Zuhörern, den Schwingungen des Alls, dem Rauschen und Singen der Geräte, ein neuer Song, eine neue Art Strom, eine neue Art Wirklichkeit, so machtvoll wie fragil, immer unter Druck, manchmal nur scheu und nächtens erscheinend, zuerst abgewehrt ›vom Publikum‹, dann für eine Weile dankbar angenommen, wild umarmt und ausgesaugt, dann angstvoll wieder eingezäunt, etwas zu Domestizierendes, Zerstörungen Ausgesetztes.«¹⁴²

Jimi Hendrix verkörpert die neue Pop-Musik. Er prägt ihre Formation wirkmächtig und nachhaltig, weil er sich in ganz spezifischer, im Folgenden nachzuzeichnender Weise als Star der Pop-Musik ereignet. Und er avanciert insofern zu einem Gesamtkunstwerk, als sich in ihm diverse Ereignislinien der frühen Pop-Musik vereinigen und bündeln, die dann von ihm ausgehend solche Ereignislinien und -ströme entfesseln, die für die gegenwärtige Pop-Musik wirksam bleiben. Er ist als »Mastermind des elektronischen Zeitalters«¹⁴³ so etwas wie ein Prophet der neuen Pop-Musik, wie sie Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre möglich wird und sich auf den großen Festivals wie *Monterey Pop*, *Woodstock* oder auch auf der deutschen Ostseeinsel *Fehmarn* ereignet. Dadurch steigt er zu einem »intermedialen«¹⁴⁴ Gesamtkunstwerk auf, das in vielen verschiedenen Bereichen der Kultur rezipiert wird, und das es in dieser spezifischen Form bis dahin nur sehr selten in der Pop-Musik gegeben hat. Hendrix hat, ähnlich wie Joseph Beuys oder Andy Warhol, die romantische, von Richard Wagner ausgehende Idee des Gesamtkunstwerkes Ende der 1960er Jahre für sein eigenes ganzheitliches Lebenskonzept adaptiert. Er erscheint eben nicht nur

¹⁴² Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 216f.

¹⁴³ Siegfried. *Time is on my side*, S. 695.

¹⁴⁴ Wolf Gerhard Schmidt. *Was ist ein Gesamtkunstwerk*, passim, definiert den aus der Romantik stammenden, zunächst von Richard Wagner geprägten Begriff für die Gegenwart neu, indem er das Gesamtkunstwerk als ein mediales Ereignis definiert, in dem sich verschiedene Ausdrucksformen der Gegenwartskultur versammeln. Hendrix kann in genau diesem Sinne als Gesamtkunstwerk gesehen werden, weil er eben nicht nur Gitarrist, Sänger oder Pop-Star ist, sondern eine Lebensstil-Ikone der Populärkultur.

als Pop-Star, sondern auch als ein Künstler des Lebens, der diesbezüglich neue Maßstäbe setzt.¹⁴⁵ *Jimi Hendrix*, so meine These, symbolisiert bis heute nicht nur einen mächtigen Ereignisstrom der Pop-Musik. Das Kunstwerk *Jimi Hendrix* ist eine wichtige Lebensstil-Ikone der Pop-Kultur insgesamt. Es ist anders gesagt ein paradigmatisches Beispiel für die Entstehung von Pop-Ikonen, die sich spätestens seit den 1970er Jahren nicht nur in der Pop-Musik, sondern auch in Bereichen wie Film, Fernsehen und Sport regelmäßig ereignen.

Ein wichtiges Ziel meiner nachfolgenden Überlegungen ist es, das Gesamtkunstwerk *Jimi Hendrix* in seiner ereignishaften Entstehung nachzuzeichnen und dessen Wirkungen zu umreißen. Es geht anders gesagt darum zu zeigen, wie sich die Ereignisse um *Jimi Hendrix* als symbolischen Popstar zu einem wirkmächtigen Ereignisstrom der Pop-Musik verdichten, der nicht nur eine besondere Bedeutung für die Formation der Praxis der Pop-Musik hat, weil er, wie ich kürzlich gezeigt habe,¹⁴⁶ eines ihrer wichtigen Plateaus bildet, sondern der auch ein paradigmatisches Beispiel für die Entstehung von Pop-Ikonen in der Popkultur der Gegenwart ist, die im hier vertretenen Sinne als Gesamtkunstwerke angesehen werden können.

Meine Argumentation entwickle ich aus der Perspektive einer soziologischen Praxistheorie, die sich am Ereignisbegriff orientiert. Dies erlaubt es, die Entstehung und Verfestigung von Pop-Ikonen als spezifische Praxis zu beschreiben, die sich immer wieder erneut ereignet und nur dadurch das ikonische Symbol eines Pop-Stars dauerhaft materialisiert. Um diese Perspektive in ihren Konsequenzen für die Soziologie der populären Kunst etwas genauer zu umreißen, werde ich in einem ersten Schritt deren Grundprämissen mit Bezug auf die Entstehung von Pop-Ikonen in der Kultur der Gegenwart kurz darlegen (1). Danach werde ich im Hauptteil des Textes wichtige Ereignisse um *Jimi Hendrix* – *München* 1966, *Monterey* 1967, *Woodstock* 1969 und *Fehmarn* 1970 – auswerten, um die ereignishaft Entstehung des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* nachzuzeichnen (2). Abschließend untersuche ich die serielle Verfestigung des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* nach seinem frühen Tod im September 1970 (3).

1. Soziologie der Praxis – Ereignisse, Ereignisströme und Plateaus

¹⁴⁵ Siehe zur Adaption des Konzepts Gesamtkunstwerk durch Joseph Beuys und Andy Warhol: Vinzenz. *Gesamtkunstwerk und Richard Wagner*, passim, Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*, passim.

¹⁴⁶ Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 280ff.

Um dem Ereignisstrom soziologisch auf die Spur zu kommen, der mit dem Namen *Jimi Hendrix* bezeichnet werden kann, muss zunächst festgehalten werden, dass die Entstehung von Pop-Stars eine zentrale Voraussetzung der ständigen Reproduktion der Pop-Musik ist: Pop-Musik ist ohne Pop-Stars nicht vorstellbar:

»Die Wahrnehmung der Stars ist primär nicht von einem Informationsinteresse geleitet, sondern sinnlich-affektiv orientiert, und die Stars in ihrer Werk-, Persönlichkeits- und insbesondere Performance-Kreativität erscheinen wiederum als expressive Individuen, die immer wieder ästhetisch Relevantes hervorbringen«.¹⁴⁷

Pop-Stars ereignen sich. Sie sind keine Schablonen der Pop-Musik, auch wenn sie uns im Nachhinein, wenn der Ruhm des Pop-Stars verklingt, oft so erscheinen. Sie können sich nur dann wirkmächtig ereignen, wenn sie das Publikum affizieren, wenn das Publikum sie als Kunstwerke wahrnimmt.

Diese Einsicht verbietet es strenggenommen, Pop-Stars in große Narrative der Geschichte der Pop-Musik einzuordnen, wie es in den entsprechenden Publikationen regelmäßig geschieht. Stattdessen muss, wie die Genealogie Michel Foucaults nahelegt, die Untersuchung von Pop Stars »die Beziehung zwischen dem Einbruch des Ereignisses und der kontinuierlichen Notwendigkeit, wie sie gewöhnlich gesehen wird«¹⁴⁸, umkehren. Nach Foucault muss die »ganze (theologische oder rationalistische) Tradition der Geschichtsschreibung [, die] das einzelne Ereignis in eine ideale Kontinuität verflüchtigen« möchte, zugunsten einer Perspektive aufgegeben werden, die »das Ereignis in seiner einschneidenden Einzigartigkeit hervortreten«¹⁴⁹ lässt. Das Ereignis ist dann »auf der Ebene der Materialität wirksam [...]: es hat seinen Ort und besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Streuung, der Überschneidung, der Anhäufung, der Selektion materieller Elemente«¹⁵⁰.

Ereignisse müssen als materielle Vorgänge beschreibbar gemacht werden. In praxissoziologischer Perspektive ist das Ereignis ein sich-Ereignen, das immer materiell zu verstehen ist. In Bezug auf Pop-Stars heißt das: Wir erleben Pop-Stars körperlich, so wie sie sich situativ als Körper ereignen. Und diese körperliche Ereignishaftigkeit von Pop-Musiker*innen und ihren Fans ist eng verflochten mit Artefakten, zu denen neben technischen Geräten und anderen Gegenständen auch physische Räume, Orte und Landschaften gehören. Diese ereignen sich wie die Körper situativ als Tat-Sachen. Nur so können sie wirksam werden für die Praxis. Zugleich sind kulturelle und diskursive Formen keine Gegensätze zur Materialität der Tat-Sachen der Praxis, sie bezeichnen vielmehr das Expressive der Praxis, das sich zu

¹⁴⁷ Reckwitz. *Kreativität*, S. 262.

¹⁴⁸ Foucault. *Nietzsche*, S. 80.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Foucault. *Diskurs*, S. 39.

Artikulationen formen kann. Pop-Stars erzeugen zum einen derartige Expressionen selbst, die sich durch regelmäßige Bezugnahmen zu wirkungsvollen Artikulationen formen können. Und zugleich werden Pop-Stars mit kulturellen Expressionen und Artikulationen umgeben, die sie als Pop-Stars definieren. Diese Expressionen müssen sich materiell ereignen und bilden im Fall der Formung zu Artikulationen regelmäßig Ereignisketten, die ihre Wirksamkeit garantieren. Hier geht es nicht nur um diskursive Formationen in Texten des Pop-Musik-Diskurses, sondern auch um Bilder und Videos, die sich durch ihre nicht seltene massenhafte Wahrnehmung in ganz spezifischer Weise materiell ereignen. Pop-Stars generieren in den digitalen Medien immens viele Klicks.

Bei all dem darf nicht ignoriert werden, dass Ereignisse nur im Zusammenspiel der hier angeführten Partikel der Praxis (Körper, Artefakte, Artikulationen) entstehen und in einer seriellen Verkettung von Ereignissen mit spezifischen Ereigniszeiten Praxisformationen ermöglichen, die übersituativ wirksam sind. Innerhalb solcher Formationen bilden sich Plateaus, aus denen immer wieder Ereignisserien entspringen, so dass »Intensitätszonen«¹⁵¹ der Praxis emergieren, die Ereignisströme umfassen. Nur so formiert sich Praxis übersituativ und dauerhaft wie etwa die Praxisformation der Pop-Musik, die sich allerdings immer wieder neu und nachhaltig ereignen muss, damit sie nicht versiegt. Auf der Basis einer derartigen »Ereignistheorie für eine Soziologie der Praxis«¹⁵², die ich hier nur sehr knapp darlegen kann, lassen sich Pop-Stars, die wichtige Ereignisströme und Plateaus der Praxisformation der Pop-Musik bilden, in ihrer ereignishaften Entstehung untersuchen. Dem wende ich mich im nächsten Abschnitt zu.

2. Wie sich Jimi Hendrix ereignet

Dass sich *Jimi Hendrix* als Popstar ereignet, ist alles andere als selbstverständlich. Bevor er zu einer der Symbolfiguren der großen Pop-Festivals am Ende der 1960er Jahre und im Jahr 1970 werden kann, geschehen einigermäßen zufällig Ereignisse um ihn und mit ihm, die zwar immer wieder unterschiedlich, aber dennoch mit ähnlichem narrativem Kern beschrieben und erzählt werden. Ein besonders bekanntes Beispiel für eine derartige Verdichtung von textlichen Artikulationen ist das Narrativ, das sich um die Geschichte seiner Rekrutierung für die professionelle Pop-Musik rankt,¹⁵³ und das ich hier gerne das ›Entdeckungsnarrativ‹ nennen möchte. Es wird im Kern wie folgt erzählt: Chas Chandler von den *Animals*

¹⁵¹ Deleuze und Guattari. *Plateaus*, S. 37.

¹⁵² Hillebrandt. *Ereignistheorie*.

¹⁵³ Vgl. knapp und exemplarisch Hofacker. 1967, S. 18off.

sieht demnach Jimi Hendrix im Spätsommer 1966 im New Yorker Club *Café Wah?* auf Empfehlung von Linda Keith, ein bekanntes Model und die damalige Freundin von Keith Richards. Er spielt *Hey Joe*. Chandler ist angeblich fasziniert. Hendrix interpretiert den wahrscheinlich 1961 vom kalifornischen Folksänger Billy Roberts komponierten Folksong neu, indem er ihn mit einem Blues-Schema umgibt. Umspielt wird der Blues mit diversen E-Gitarren-Riffs und -Tricks, die vorher nicht zu sehen und zu hören sind. Chandler, der gerade bestrebt ist, Musikproduzent zu werden, überredet Hendrix aufgrund dieser Performance dazu, mit zwei weiteren Musikern, Noel Redding (Bass) und Mitch Mitchell (Schlagzeug), in London eine Konzertreihe zu geben: Die *Jimi Hendrix Experience* ist als Band geboren.

Interessant an dem Entdeckungsnarrativ ist nun nicht nur, dass Hendrix von New York nach London reist, um dort bekannt zu werden, sondern auch, dass er mit Linda Keith nicht nur eine seiner vielen Bewunderinnen findet, die sich in New York fürsorglich um Hendrix kümmert. Das bekannte, gutverdienende Model ließ ihn bei sich wohnen, versorgte ihn mit guten Mahlzeiten und stattete ihn mit neuen Gitarren aus:

»Die Fürsorge, die Linda Keith ihm angedeihen ließ, führte ihm neue Energie zu, brachte seinen Zuckerspiegel auf Trab und verlieh ihm Hoffnung. Und durch sie bekam er in der MacDougal Street [an der das Café Wha? in New York liegt; F.H.] endlich Anerkennung. Wenn ihre Limousine ihn vor dem Ort, an dem er spielte, absetzte und der Chauffeur draußen parkte, dann drehte man sich um. Er wurde zum Menschen.«¹⁵⁴

Dieser kurzen Geschichte der Entdeckung von Hendrix, die in so gut wie keiner Publikation zu ihm fehlt, wird mit immer wieder neuen Details angereichert. So soll Chandler Hendrix zweimal im *Café Wha?* gesehen haben.¹⁵⁵ Beim ersten Besuch spricht er ihn nicht an, weil er noch mit den *Animals*, deren Bassist er zu der Zeit noch ist, seine US-Tournee zu Ende spielen muss. Zudem soll Chandler davon überzeugt gewesen sein, dass er als angehender Newcomer des Popmanagements überhaupt keine Chance haben würde, diesen, von ihm als herausragend empfundenen Gitarristen, unter Vertrag zu bekommen. Einige Wochen später, Chandler ist jetzt nicht mehr für die *Animals* verpflichtet, und will sich, wie viele andere auch zu dieser Zeit, als Musikmanager etablieren, geht er noch einmal in das *Café Wha?*, nur um zu sehen, wer Hendrix inzwischen unter Vertrag genommen hat. Als er erfährt, dass dies nicht geschehen ist, spricht er ihn an und überredet ihn, mit ihm nach London zu gehen. Hendrix ist zunächst sehr skeptisch, weil er ja wie alle anderen Musiker*innen dieser Zeit weiß, dass sich in London die Stars der Beatszene (*Beatles*, *Rolling Stones*, *The Who*, *Eric Clapton* und seine gerade formierte und von Hendrix sehr bewunderte

¹⁵⁴ Ebd.: 82f.

¹⁵⁵ Vgl. Obrecht. *Sone Free*, S. 14-18.

Band *Cream*) versammeln, und er sich als Newcomer dort kaum Chancen für eine Karriere als professioneller Solomusiker ausrechnet.

Solche und andere Narrative, die eng mit dem Symbol *Jimi Hendrix* verknüpft sind, und sich auf die spektakulären, medienwirksamen Zusammenhänge und Stereotypen konzentrieren,¹⁵⁶ verdecken oftmals die Linien und Praxisartikel, die für die Nachzeichnung der Entstehung des Gesamtkunstwerks *Jimi Hendrix* wichtig sind. Gegenüber dieser Stereotypisierung von *Jimi Hendrix*¹⁵⁷ soll hier gezeigt werden, dass sich *Jimi Hendrix* als Gesamtkunstwerk ereignen muss, damit er zu einem der bedeutendsten Popstars überhaupt werden kann. Die Spuren hierfür finden sich in einem sehr frühen Auftritt der *Jimi Hendrix Experience* in München.

2.1. Die Versammlung von Praxisartikeln – Hendrix 1966 in München und 1970 auf Fehmarn

Am achten und neunten November 1966 tritt Jimi Hendrix mit seiner gerade formierten Band *The Jimi Hendrix Experience* im Münchener *Big Apple Club* auf.¹⁵⁸ Das Konzert vom achten November 1966 ist das erste eigenständige Konzert der neu formierten Band. Zwar hatte die Band in Frankreich für eine Tournee des zu der Zeit sehr populären ›französischen Elvis‹, Jonny Hallyday, das Opening gemacht – zwei Konzerte im Oktober 1966¹⁵⁹ –, die etwa 15 Minuten dauernden Show-Auftritte können jedoch nicht als eigene, selbstbestimmte Gigs der Band gewertet werden, denn es wurden lediglich drei vom Veranstalter ausgesuchte Cover-Songs gespielt (*Killing Floor*, *Hey Joe* und *Wild Thing*) und die Band ist restriktiv kostümiert. Die Show-Auftritte in *Paris* zeigen aber, dass es für Hendrix im Herbst 1966 eine sehr neue Erfahrung ist, vor so vielen Menschen zu spielen. Die Nervosität, die dies bei ihm erzeugt, lässt sich bei der Version von *Hey Joe* erahnen, die er am 18. Oktober 1966 in *Paris* vorträgt und die als Tondokument vorliegt. Hendrix spielt sehr konzentriert, ohne die vielen Fill-ins, die er diesem Song später immer wieder wie selbstverständlich hinzufügt. Er ist bemüht, sehr genau und verständlich zu singen, endet den Song bereits nach der zweiten Strophe und wirkt sehr unsicher, wie er jetzt mit dem nicht so brausenden Applaus der vielen Hallyday-Fans umgehen muss. Das Tondokument lässt erahnen, dass eine Performance vor so vielen

¹⁵⁶ Vgl. hierzu v.a. Norman. *Jimi*, hier steht das Sexualeben von *Hendrix* eindeutig im Mittelpunkt der Erzählung.

¹⁵⁷ Wer sich dafür interessiert, wird einige Bücher dazu finden, von denen ich vor allem das von Shapiro und Glebbeek, *Electric Gypsy* empfehle.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 142.

¹⁵⁹ Vgl. u.a. ebd., S. 136f.; Shadwick. *Jimi Hendrix*, S. 103; Cross. *Jimi Hendrix*, S.154f.

Menschen für Hendrix, der nur wenige Jahre später vor hunderttausenden Fans auftritt, im Jahr 1966 noch eine echte Herausforderung darstellt.

In München ist dies nur wenige Wochen später ganz anders. Zunächst einmal finden hier nur wenige Menschen Platz. Der *Big Apple Club* als Ort des Konzertes befindet sich in den 1960er Jahren in einem kleinen Kellerraum an der Leopoldstraße im Stadtteil Schwabing. Die Decken des Kellers sind gerade einmal so hoch, dass Hendrix sie nicht mit seinem Kopf berührt.¹⁶⁰ Hier treten seit der Mitte der 1960er Jahren ambitionierte, aber noch wenig bekannte Musiker*innen auf.¹⁶¹ Es wird berichtet, dass die einzelnen Mitglieder der Band hier erstmals das Gefühl entwickeln, etwas Besonderes zu tun, wenn sie zusammen musizieren.¹⁶² Auch sprechen sich die Konzerte des ersten Tages in der überschaubaren Beat-Szene Münchens als etwas Außergewöhnliches herum, so dass die beiden Konzerte am zweiten Tag deutlich besser besucht sind als die am ersten Tag und auch sehr viel mehr Zuspruch aus dem Publikum erfahren.¹⁶³ Hendrix springt beim ersten dieser Konzerte mit einem extra langen Gitarrenkabel von der Bühne ins Publikum, um seine Gitarre »zwischen den kreischenden Fans« zu spielen, was angeblich »besonders das weibliche Publikum in Ekstase«¹⁶⁴ bringt. Andere Berichte sehen das völlig anders: Die Leute stürmten bei Jimis Auftritt die Bühne nicht vor Begeisterung, sondern weil sie seine Musik für eine Zumutung hielten.¹⁶⁵ Der erste Auftritt der *Jimi Hendrix Experience* ist also von Kontroversen geprägt.

Dennoch genießt Hendrix seinen Bühnenaufenthalt sehr, wie einige Fotos des Auftritts zeigen.¹⁶⁶ Er lässt die Gitarre fliegen, spielt sie mit den Zähnen und auf dem Rücken und nutzt riesige Marshall-Verstärker und Klangboxen, die es ihm erlauben, enorme Klanggewitter zu entfesseln. *Jimi Hendrix* steht so bereits ganz am Anfang seiner Bühnenkarriere für einen neuen Klang, den er mit seiner Gitarre und seiner Verstärkertechnik in die Pop-Musik einführt. »Sein Klanginferno zertrümmerte die abendländischen Harmonieschemata und schuf neue Hörerfahrungen«.¹⁶⁷ Viel seines späteren Ruhms rührt gerade daher.

Die Fotos von den beiden Tagen im *Big Apple Club* zeigen ihn zudem in Kleidung, die für das Jahr 1966 einigermaßen ungewöhnlich ist: Er trägt bunte bzw. glitzernde Outfits, die ihn von den anderen Beatmusikern dieser

¹⁶⁰ Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 290.

¹⁶¹ Experteninterview vom 17. Juli 2021 mit Ulrich Handl.

¹⁶² Vgl. Cross. *Jimi Hendrix*, S. 156.

¹⁶³ Vgl. etwa Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 122f.

¹⁶⁴ Norman. *Jimi*, S. 136.

¹⁶⁵ Ingeborg Schober zit. n. Shapiro und Glebbeck. *Electric Gypsy*, S. 142.

¹⁶⁶ Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 292.

¹⁶⁷ Reichardt. *Authentizität*, S. 600.

Zeit deutlich unterscheiden. In einer Aussage aus dem Jahr 1966 äußert Hendrix zu seinem Outfit:

»I don't ever want to look at a tie again. I had enough of the shiny suits and patent leather shoes when I was with an R&B band. Clothes like that restrict your personality. You're just one of the other cats.«¹⁶⁸

Offensichtlich ist es für Hendrix also wichtig, bei eigenen Bühnenauftritten seine Outfits selbst zu wählen. Er möchte nicht mehr in Anzügen, Krawatten und Lackschuhen auftreten, wie dies für die afroamerikanisch besetzten Doo-Wop-Gruppen in den USA typisch war, an deren Outfit sich die Bands orientieren, denen Hendrix zuvor als Begleitmusiker angehört.

Was genau geschieht nun aber hier im *Big Apple Club* in München am achten und neunten November 1966? Zunächst einmal sehen wir einen US-amerikanischen Musiker, der auf einer kleinen Bühne die Möglichkeit hat, seine eigene Musik so zu performen, wie er es gerne möchte. Er ist nicht nur bezüglich seiner Kleidung keinen Restriktionen unterworfen, sein Auftritt ist ein Experiment, das testet, wie seine ganz spezifische und ungewöhnliche Art zu vorwiegend selbst komponierten Songs Gitarre zu spielen bei einem Publikum ankommt, das sich auf neue Musik, also nicht nur auf die Mainstream-Beatmusik dieser Zeit, einlassen kann. Insofern scheint der Ort des ersten Auftritts der *The Jimi Hendrix Experience* gut ausgewählt zu sein. Denn das Risiko des Scheiterns ist in der deutschen Pop-Provinz nicht so groß wie in London, wo Hendrix mit seinem ihn umgebenden Team an seinem Karriere-Start als professioneller Popmusiker arbeitet: Bereits 1966 werden Verbindungen zu Plattenfirmen aufgenommen, ein Plattenvertrag für die Aufnahme der ersten Single ist abgeschlossen, weitere Songs werden geschrieben, mit der Band eingeübt und arrangiert, Verbindungen zu Pop-Größen Londons werden hergestellt etc. Außerdem ist München als Ort auch deshalb geeignet, weil hier zumindest schon eine in Anfängen begriffene Szene der neuen Beat-Musik vorhanden ist, so dass der Auftritt nicht völlig ins Leere läuft.

Der erste Auftritt nimmt indes eine besondere Wendung, weil sich Hendrix zunächst einmal sehr darüber ärgert, dass die Band nicht als *Jimi Hendrix Experience*, sondern als *Jimmy Hendrix Experience* angekündigt ist. Hendrix ist nach Berichten wegen der fehlerhaften Verwendung seines Namens so verärgert, dass er seine Gitarre wütend auf den Boden geschmettert habe, was das Publikum als Teil der Bühnenshow missverstanden.¹⁶⁹ Die Bezeichnung der Band als *Jimi Hendrix Experience* geschieht erst kurz vor dem Auftritt in München. Mit der neuen Namensgebung soll auch die erfolglose Zeit des sich-selbst-Erprobens in

¹⁶⁸ Hendrix, zit. n. Obrecht. *Stone Free*, S. 95.

¹⁶⁹ Shapiro und Glebbeek. *Electric Gypsy*, S. 116.

New York überwunden werden. Die große Verärgerung über den Fehler der Veranstalter in München zeigt: Hendrix ist es offenbar sehr wichtig, jetzt als jemand anderes aufzutreten, er will den Namen *Jimmy James*, den er sich in der kurzen New Yorker Zeit selbst gibt, hinter sich lassen, um etwas ganz Neues zu beginnen. Die Verwandlung von Jimmy aus New York zu Jimi aus London ist für den angehenden Pop-Star offensichtlich sehr wichtig.

Neben dieser situativ verbürgten Ereignisserie, die sich in München am achten November praktisch materialisiert, zeigt sich an der Gestaltung der Bühne noch eine weitere wichtige Verkettung von Ereignissen, die nicht unbedeutend ist für die Ikonisierung von *Jimi Hendrix* als Pop-Star: Die Bühne in München ist nicht nur mit dem zunächst fehlerhaften Schriftzug des Bandnamens, sondern auch mit sehr großen Fotos von *Jimi Hendrix* und seiner Band dekoriert. Dies weist darauf hin, dass in London bereits professionelle Promo-Fotos von ihm und seiner Band gemacht wurden, die nun Verwendung finden. Hier zeigt sich, dass *Jimi Hendrix* offensichtlich bereits mit einem Plan umgeben ist, der ihn als Pop-Star bekannt machen soll. Ohne diesen wären solche Fotos unmöglich, die sehr klar als professionelle Arbeiten erkennbar sind und aus einer Session mit dem Fotografen Gered Mankowitz stammen.¹⁷⁰ Sie werden später vielfach kopiert und verbreitet und tragen erheblich dazu bei, dass Hendrix als Popstar sichtbar und sein Konterfei weltweit bekannt wird. Sie sind wichtige Partikel der Praxis, mit denen *Jimi Hendrix* zu einer Ikone der Pop-Musik wird, indem die Fotos nachhaltig auf unzähligen Postern, T-Shirts, Covern von Musikmagazinen, dem Internet und anderer Publikationen fixiert sind.

Aufschlussreich ist zudem, dass Hendrix den Auftritt in München, der vor sehr kleinem Publikum stattfindet, sehr ernst nimmt. Er trinkt vor seinem Auftritt und in den Pausen wenig Bier und wirkt auch nicht stoned, sondern ausgesprochen konzentriert. Er scheint sehr darauf bedacht, ein gutes Konzert zu geben. Hendrix überlässt bei seinem Auftritt nur wenig dem Zufall, obwohl seine Performance sehr impulsiv und improvisiert wirkt. Die kleinen Tricks mit der Gitarre scheinen also bereits hier eintrainiert, die immensen Klangwelten, die den kleinen Raum im Schwabinger Kellergeschoss letztlich völlig überfordern, sind alles andere als ein Zufallsprodukt. Sie sind von Hendrix genauso vorgesehen, und es gelingt ihm, seine Musik in dieser bis zu diesem Zeitpunkt noch ungewöhnlichen Weise zu inszenieren. Dass das Publikum, unter dem sich auch Uschi Obermaier befindet, zunächst einmal irritiert ist, verwundert nicht. Diese Irritation mischt sich aber mit einer großen Faszination darüber, dass hier

¹⁷⁰ Vgl. Mankowitz. *Jimi Hendrix*, S. 7. Zwar erinnert sich Mankowitz 2004, dass die sogenannten *Mason Yard Photo Sessions*, aus denen die Fotos stammen, erst Anfang 1967 stattfinden. Ein Vergleich zwischen ihnen und denen auf der Aufnahme von Handl zu sehenden Fotos zeigen jedoch, dass sie identisch sind und bereit 1966 produziert worden sein müssen.

jemand völlig neue Wege der Beatmusik geht, die vorher noch niemand beschritten hatte.¹⁷¹

Hendrix realisiert also in München im November 1966 eine ungewöhnliche Bühnenshow, die viele Praktiken nach sich zieht, weil sie zu einem wichtigen Gesprächsthema in den Szenemagazinen und anderen Publikationen wird. Der frühe Auftritt von Hendrix in München ist also nicht nur ein Übungsfeld für die neue Musik, die dieser später überall auf der Welt aufführen wird. Er macht zudem einige wichtige Ereignislinien sichtbar, die den Popstar *Jimi Hendrix* erzeugen. Zum einen wird deutlich, dass Hendrix bereits zu diesem Zeitpunkt mit vielen Praxispartikeln umgeben ist, die ihn zu einem Popstar machen: Es gibt bereits Promo-Fotos, sein Name wird entsprechend umgeformt, seine Auftritte sind bereits choreografiert. Mit München beginnt somit das, was sich in den nächsten Jahren auf den Festival- und Popbühnen seriell ereignet und immense Folgen für die Formation des Pop-Stars *Jimi Hendrix* hat: Er erlangt in der Folge der Münchener Konzerte so etwas wie eine ›Intersituationalität‹: Um den Körper von Hendrix versammeln sich von nun an viele kleine Praxispartikel, die sich zu einem Plateau der Praxis verdichten, das als Pop-Star mit dem Namen *Jimi Hendrix* bezeichnet wird. Bis zum November 1966 sind bereits die Promo-Fotos, sein spezifisches Outfit, seine Gitarre, sein Management, seine sozialen Kontakte in der Londoner Beatszene, sein Plattenvertrag, seine Studiozeiten, sein Tontechniker und auch seine Freunde wie etwa Linda Keith und Uschi Obermaier als wichtige Praxispartikel sichtbar geworden, die es in einer ganz spezifischen situativen Versammlung ermöglichen, dass *Jimi Hendrix* sich als Popstar manifestiert.

Demgegenüber ist *Jimi Hendrix* 1970, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe,¹⁷² der Star des Festivals auf *Fehmarn*. Er kommt mit einem riesigen Tross angereist, kann bestimmte Forderungen stellen, hat einen Manager, der seinen Auftritt professionell überwacht, erhält für seinen Auftritt eine beachtliche Geldsumme als Gage, wird von der örtlichen Presse als Symbol der neuen Pop-Musik bezeichnet und vom Publikum als Star anerkannt. Viele Besucher sind nur wegen ihm nach *Fehmarn* gekommen. Bei der Betrachtung der hier entstehenden Fotos sehen wir einen sehr aufgeräumten, souverän wirkenden Pop-Star, der sich auf der Bühne sehr sicher fühlt.¹⁷³ Auch die anfänglichen Buh-Rufe aus dem Publikum, die wahrscheinlich wegen der wetterbedingten Verlegung seines Auftritts vom Abend des fünften auf den Mittag des sechsten September 1970 herrühren, pariert er mit einiger Gelassenheit, indem er aussagt, dass ihn die Buh-Rufe nur dann kümmern würden, wenn sie nicht in der richtigen Tonart

¹⁷¹ Vgl. Experteninterview am 17. Juli 2021 mit Ulrich Handl.

¹⁷² Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 250ff.

¹⁷³ Vgl. hierzu Bergemann. *Love and Peace*.

artikuliert werden. Hendrix ist in den knapp vier Jahre seit dem Auftritt in München zu einem Superstar des Pop geworden. Die diesbezüglichen Inkorporierungen werden im Vergleich sehr deutlich sichtbar. Er agiert auf *Fehmarn* sehr souverän als Popstar und wird als solcher wahrgenommen.

Zu einer zentralen Artikulation der frühen Pop-Musik gehört auch, dass die sich situativ vollziehenden Konzert-Ereignisse sich als so etwas wie Fluchtpunkte aus dem Routinierten ereignen: Sie sprengen den Raum der Gewohnheiten. Dies ist nur möglich, weil sich mit der neuen Pop-Musik, die Hendrix wie kaum ein anderer verkörpert, Räume ergeben, die sich als Inseln jenseits der Gesellschaft stilisieren. Und dieses Praxisprinzip ist, wie im Folgenden gezeigt wird, sehr wichtig für die Formung des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix*.

2.2. Manifestation und künstlerische Ausgestaltung im Festivalgeschehen

Die großen Pop-Festivals am Ende der 1960er Jahre und im Jahr 1970 sind sehr prägnante Beispiele für freie Räume, in denen sich etwas ereignet, das sich durch nachhaltige Artikulationen selbst außerhalb der Gesellschaft stellt. In diesen Räumen, die sich von der Mehrheitsgesellschaft abgrenzen und deren expressive Praxis auch kulturell außerhalb der herkömmlichen und traditionellen Artikulationen der Kultur verortet wird, können und sollen Praktiken erprobt werden, die in der Mehrheitsgesellschaft als unmöglich und moralisch verwerflich erscheinen. *Jimi Hendrix* nutzt diese Räume intensiv für sich, seine Musik und seine Stilisierung als Pop-Star. Sein Auftritt auf dem *Monterey Pop-Festival*, der gemeinhin als legendär beschrieben wird, ist dafür exemplarisch:

»Ein völlig unmusikalisches Frequenzsignal tönt aus den Lautsprechern, statische Basis unter einem Oberton, in Harmonie mit diesem Signal, und dann legt sich das Bassbrummen darüber, das tiefer nicht sein könnte, und bildet damit die Klangbasis. Die Trafos beginnen zu übersteuern, sammeln ihre Kräfte, um abzuheben. Er spielt mit dem Feedback, zieht es unendlich, knallt die Gitarre gegen seine Hüfte, schüttelt sie wie wild herum, kitzelt den Schrei eines Elektromonsters aus ihr heraus, gespenstisches Heulen in der Luft, das sich immer wieder selbst anstachelt. Rosa Rauschen wird bis zum Schrei gesteigert, während seine Finger das Griffbrett rauf- und runterrasen und damit einen Effekt erzielen, der an elektrische Entladungen erinnert. Winzige elektrische Explosionen. Er bearbeitet den Gitarrenhals von hinten, schlägt und hebt ihn in verschiedene Richtungen zum Verstärker, spielt mit dem Feedback. Dann lässt er den gesamten Klang verstummen und klimpert ein paar Töne, wie um die Stimmung des Instruments zu überprüfen. Er schickt ein winziges Signal an den Feedback-Point, lässt es jedoch im Raum hängen, dann folgt der erste dröhnende Akkordschlag – Wild Thing.«¹⁷⁴

¹⁷⁴ Henderson. *Kiss the Sky*, S. 160f.

War Hendrix im Mai des Jahres 1967 noch ein weitgehend unbekannter, allerdings von der Beatszene in London bereits bewunderter Gitarrist aus Seattle, erobert er mit und nach dem *Monterey Pop-Festival* seine Heimat USA und die gesamte Welt der Pop-Musik in einem atemberaubenden Tempo.¹⁷⁵ *Hendrix* erzeugt auch hier Klangwelten, die allen Standards der Musik trotzen, und die ihn sofort als jemanden erscheinen lassen, der nicht folgenlos bleibt, der sich also als Pop-Star seriell ereignen wird. Jetzt geschieht dies jedoch vor den Augen eines großen Publikums und diverser Musik-Journalist*innen, die über das Ereignis fast euphorisch berichten.

All das – so mein Argument – ist nur möglich, weil sich das *Monterey Pop-Festival* programmatisch als ein Ereignis versteht, das erprobte Musik-Formate etwa von Folk- und Jazz-Festivals hinter sich lassen will. Es ist ein Festival der Subkultur und erlaubt dadurch solche Konzertereignisse wie das von *Jimi Hendrix*. Zugleich verkörpert *Jimi Hendrix* den Anspruch des Festivals in unvergleichlicher Weise. Auf dem *Monterey Pop-Festival* von 1967 zeichnen sich die beobachtbaren Praktiken der Pop-Musik noch sehr offensichtlich durch ihre Experimentierfreudigkeit aus, während diese situativ entstehenden Praxisformen im Folgenden etwa auf dem *Woodstock Festival* oder auf dem *Love and Peace Festival* auf *Fehmarn* zu wesentlichen Bestandteilen der sich dort vollziehenden Praxis werden. Sie sind hier bereits selbst wirkmächtige Praxispartikel der Pop-Musik. Das schillerndste Beispiel hierfür ist die E-Gitarre, die 1967 noch nicht als Leadinstrument erscheint, von Hendrix aber bereits hier in spektakulärer Weise als solche in Szene gesetzt wird. Auf dem *Woodstock-Festival* steht sie ganz selbstverständlich im Zentrum der dort performten Musik, selbst ein berühmtes Logo dieses Festivals von 1969, das sich ja nur gute zwei Jahre nach dem *Monterey Pop-Festival* ereignet, zeigt einen E-Gitarrenhals, auf dem eine Friedenstaube sitzt. Dabei zeichnet sich das *Woodstock-Festival* im Vergleich zum *Monterey Pop-Festival* nicht nur durch den Versuch aus, die neue Pop-Musik zu kommerzialisieren,¹⁷⁶ auch das Verhalten der Performer*innen und des Publikums lässt einen bereits vollzogenen Gewöhnungseffekt erkennen, der sich in die Körper eingeschrieben hat.

Allerdings gilt es hinsichtlich des experimentellen Charakters des *Monterey Pop-Festivals* zu bedenken, dass das demonstrative Vorführen der Klanggewalt des E-Gitarren-Ensembles von Hendrix selbst bereits eingeübt war. Sein »sozialisierter Körper«¹⁷⁷ kann sich bereits sicher sein, das für das Publikum experimentell wirkende Spielen der E-Gitarre mit Rückkoppelungen und anderen Klangeffekten bewältigen zu können. Auch die Praxisform, die E-Gitarre nicht nur als Begleit-, sondern auch als

¹⁷⁵ Vgl. Henderson. *Kiss the Sky*, S. 153ff.; Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 133ff.

¹⁷⁶ Siehe hierzu Hillebrandt. *Woodstock*.

¹⁷⁷ Bourdieu. *Der Tote*, S. 64.

Leitinstrument zu spielen, wirkt sicher und eingeübt. Mit dem *Monterey* Auftritt wird Hendrix der »neue Voodoo-Priester des Pop«¹⁷⁸. Er performt auf *Monterey* tatsächlich etwas völlig Neues und definiert die Pop-Musik so neu, indem er ihr den Rock als Ausgangspunkt für ihre weitere Vervielfältigung gibt:

»No single performance has been more deeply embedded into the firmament of rock than Hendrix at Monterey. He walked on stage a nobody and walked off a major star, ready to rewrite the language of guitar.«¹⁷⁹

Dies aber gelingt ihm eben nur deshalb, weil das *Monterey* als ein Festival angelegt ist, das sich gegen den Mainstream in der Musikindustrie wendet und neue Wege in der Produktion und Darbietung von Pop-Musik vorsieht. Diese Experimentierfreudigkeit des Festivals zeigt sich auch in seinem Lineup, das neben *Jimi Hendrix* Künstler*innen wie Otis Redding und Janis Joplin enthält, so dass eine Mischung entsteht, die noch nie so versucht worden ist. Damit erscheint das Festival eindeutig als eines der Counter Culture. Hendrix wird nur deshalb eingeladen, weil er von Brian Jones und anderen britischen Beatstars als außergewöhnlicher Gitarrist angepriesen wird, der alle Hörgewohnheiten sprengt. Dies ist Hendrix vollkommen bewusst, so dass er seine Klangexperimente, die er bereits mehrfach erprobt hat, relativ unbefangen vorführt.

Bemerkenswert ist nun, dass das Festival in den USA bei *ABC-TV* ausgestrahlt wird. Zudem wird mit D.A. Pennebaker ein Dokumentarfilmer engagiert, der das Ereignis im Sinne der Veranstalter*innen in einen Dokumentarfilm überführen soll.¹⁸⁰ Hier zeigt sich die Ambivalenz der neuen Pop-Musik: Zum einen ereignet sich diese Musik außerhalb des Mainstreams, sie wird durch das Festival aber zugleich in das Licht der Öffentlichkeit gezogen, wodurch die neue Pop-Musik und mit ihr *Jimi Hendrix* gemeinhin sichtbar werden. Gerade der Umstand, dass Hendrix durch sein *Monterey*-Konzert zu einem großen Popstar avanciert, weil er auf der Bühne in bis dahin ungekannter und für Viele in skandalöser Weise agiert, bezeugt diese Ambivalenz.

Im *Monterey Pop-Festival* manifestiert sich so die stilbildende Wirkung des radikalen Wandels der US-amerikanischen Musikindustrie zu Beginn der 1960er Jahre. Hatte sich diese seit den 1930er Jahren dadurch ausgezeichnet, dass fast alle Studios in der Tin Pan Alley in New York angesiedelt waren, wo eine einheitliche Form der Produktion von Studiomusik praktiziert wurde, so beginnt mit der Ausweitung der Studiopraxis in den 1960er Jahren das Ende des Tin Pan Alley-Zeitalters. Nun entstehen sehr viele Musikstudios, die es den Künstler*innen

¹⁷⁸ Hofacker. 1967, S. 77.

¹⁷⁹ Selvin zit. n. Obrecht. *Stone Free*, S. 198.

¹⁸⁰ Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 134; Hendersen. *Kiss the Sky*, S. 153.

ermöglichen, ihre Songs selbst aufzunehmen und abzumischen. Dies führt dazu, dass sie zunehmend unabhängig von den Plattenfirmen einen eigenen Sound aber auch einen eigenen Musikstil im Studio kreieren. Davon profitiert auch Hendrix, der bereits Mitte und Ende der 1960er Jahre nicht nur den auf den Festival- und Konzertbühnen entstehenden Freiraum für die Inszenierung ganz neuer Musik nutzt, sondern seine Musik auch in Studios produziert, die sich jenseits des Mainstreams verorten. Bedenkt man nun, dass die großen Festivals regelmäßig auch solche Musik zur Aufführung bringen, die sich bereits über Studio-Schallplatten verbreitet hat, so wird deutlich, dass und wie sich hier eine Do-it-Yourself Kultur ausbildet, die sich mit Plattenlabels als ›independent‹ beschreibt und sich jenseits der kapitalistischen Ausbeutungsmaschinerie positioniert. Dass sich die Musik der Subkultur so weit verbreitet, dass sie Menschen zu Konzerten führt, die sich am Ende der 1960er Jahre massenhaft ereignen, ist das Ergebnis dieser seriellen Verkettung von Ereignissen. Dass hier eine Praxis entsteht, die als etwas ganz Neues verstanden und rezipiert wird, das sich außerhalb der Gesellschaft verortet, erklärt die große Überraschung vieler *Woodstock*-Besucher*innen, als sich auf der Farm von Max Yasgur in den Catskill Mountains Mitte August 1969 so viele Menschen mit einem ähnlichen Musikgeschmack und Lebensstil versammeln. Die neue Pop-Musik, die sich zu dieser Zeit selbst noch außerhalb der Gesellschaft sieht, wird letztlich mit den großen Festivals in das Zentrum derselben gerückt.

Die »heroischen«¹⁸¹ bzw. »wunderbaren Jahre«¹⁸², in denen sich die Pop-Musik als Counter-Culture ausbreitet und vielfältige Artikulationen auf Bühnen und in Studios erfährt, erscheinen heute als eine Zeit, in der sich Konsum und Politik über die Pop-Musik verflechten. Die sich gegenkulturell positionierende, politisch eingefärbte Pop-Musik erfährt in diesen Jahren eine massenhafte Verbreitung durch Vinyl-Platten, Plattenspieler und Stereoanlagen und wirkt so massiv ins Private hinein.¹⁸³ Dass diese Partikel der Praxis wirkmächtig zusammenspielen, lässt die großen Pop-Festivals entstehen, die der Gegenkultur den physischen Raum geben, sich durch Performances wirkmächtig zu ereignen und sich dadurch ihrer selbst gewiss zu werden. Sich auf Bühnen ereignende Pop-Musik schafft so kulturelle Identitäten und wird zugleich zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor. Es entsteht so etwas wie eine »massenhafte Subkultur«¹⁸⁴, die sich nach den großen Festivals nur noch schwerlich als Randerscheinung deuten lässt. Die Gegenkultur wird zu einer kulturellen Expression, die mit vielen unterschiedlichen Artikulationen wirkmächtig in das Zentrum der Gesellschaft rückt. Die sich ständig ereignende Formation der Pop-Musik

¹⁸¹ Diederichsen. *Über Popmusik*, S. 373ff.

¹⁸² Siegfried. *Time is on my side*, S. 429.

¹⁸³ Vgl. ebd.: S. 433ff.

¹⁸⁴ Ebd.: S. 571.

wird so zu einem Lebensstil für Viele und eben nicht nur zu einem einer kleinen Minderheit.

2.3. Pop-Star und Gesamtkunstwerk – das Plateau Jimi Hendrix

Diese wirkmächtige, Praxis formierende Entfaltung der Ereignisse der Pop-Musik ist am Ende der 1960er Jahre sehr eng mit *Jimi Hendrix* verbunden. Er verkörpert diese neue Pop-Musik in unvergleichlicher Weise, nicht nur weil er ihr die neue Musik liefert, sondern auch, weil er das Lebensprinzip der Pop-Musik in der Ambivalenz zwischen Counter-Culture und Kommerz in so einzigartiger Weise symbolisiert. Wichtig hierfür sind Artikulationen, die sich auf Festivals, Livekonzerten sowie im Studio nachhaltig ereignen. Das Praxisprinzip der frühen Pop-Musik, Musik für eine kleine Gruppe von Menschen aus der Gegenkultur zu machen und ihnen dadurch Artikulationen zu ermöglichen, die ohne diese Musik nicht möglich geworden wären, zwingt nun gleichzeitig dazu, die Musik vielfältig zu artikulieren. Und *Jimi Hendrix* ist der Musiker, der in der Zeit zwischen 1967 und 1970, die als entscheidende Sattelzeit der neuen Pop-Musik angesehen werden muss, unzählige Konzerte gibt, die alle als spektakuläre Ereignisse wahrgenommen werden und immense Wirkung erzeugen.

Jimi Hendrix ist damit *die* Kunstfigur der seriellen Verkettung von Ereignissen, die die Praxisformation der Pop-Musik bilden. Das, was Hendrix mit seiner Band in München 1966 experimentell erprobt, ist im Frühjahr des Jahres 1967 bereits in Serie gegangen. Das sich bei diesen frühen Auftritten ereignende, bis dahin ungekannte Gitarrenspiel von Hendrix formt sich zu wirkmächtigen Artikulationen der Pop-Musik aus. *Jimi Hendrix* revolutioniert zwischen 1967 und 1970 neben anderen, größtenteils von ihm inspirierten Rock-Gitarristen in vielerlei Hinsicht das Gitarrenspiel und liefert dadurch den Soundtrack der Revolte am Ende der 1960er Jahre. Er schlägt die mit Strom vollgepumpte Gitarre immer wieder so stark an, dass sie oft noch Minuten später dröhnt. Ein Effekt, den er nur im Zusammenspiel mit den immensen Verstärkungstechniken (Verstärker-Geräte und Lautsprecher) erzeugen kann. Dieser völlig neue Sound, der bis heute in der Pop-Musik als ›Fender-Sound‹ bezeichnet wird, ist selbst zu einem wichtigen Partikel der Pop-Musik geworden. Ohne die Solid-Body E-Gitarren vor allem der Marke *Fender* und *Gibson*, die heute als legendäre Instrumente der Pop-Musik bezeichnet werden, hätte Hendrix diese verstörenden Klangwelten nicht erzeugen können, die ihn unsterblich gemacht haben. Vor allem die *Fender Stratocaster* gilt als die Hendrix-Gitarre schlechthin. Sie benötigt als E-Gitarre keinen Hohlraum als Klangkörper, ist aus massivem Holz gefertigt und wird in der Regel mit drei oder vier elektrischen Klangabnehmern ausgestattet, die mit Hilfe eines am Rumpf der Gitarre angebrachten Hebels während des Spiels zu- und

abgeschaltet werden können. Zudem verfügt sie über einen Justierhebel (Tremolo), der ursprünglich zur Nachjustierung verstimmter Saiten während des Spiels gedacht ist, von E-Gitarristen und -Gitarristinnen allerdings zum Verzerren von Tönen verwendet wird. Ebenfalls typisch für die *Stratocaster* sind die drei Einstellungsknöpfe an ihrem Rumpf, mit denen Klang- und Lautstärken sowie Tonfrequenzen während des Spiels reguliert werden können. Diese Gitarre ermöglicht ganz neue Spielweisen, weil sie nicht nur das für die Gitarren vorher typische rhythmische Akkord-Spiel, sondern eine Koppelung dieses Akkord-Spiels mit einem verzerrenden Einzeltonspiel erlaubt, so dass die besondere Spieltechnik der Rockgitarre unter anderem mit bombastisch klingenden ›powercords‹ entstehen kann, die sich nach dem Ende der 1960er Jahre in diverse Stilrichtungen ausdifferenziert, für welches die *Fender Stratocaster* immer noch das Symbol schlechthin ist.

Die E-Gitarre wird als symbolträchtiges Instrument aber nicht ohne eine ganze Versammlung anderer technischer Geräte und Elektroneinheiten möglich. Es bedarf immenser Verstärkungstechnik, um die Soundeffekte zu erzeugen, für die das Gitarrenspiel von Hendrix so berühmt geworden ist. Hier wirken situativ diverse Praxispartikel in ganz spezifischer Weise zusammen. Erst die großen *Marshall*-Verstärker-Türme, die Fußpedale zur Gitarreninstallation, die Kabel und Stecker, die Mikros und Lautsprecher sowie diverse andere Artefakte müssen so zusammenwirken, dass der sozialisierte Körper des Rock-Gitarristen Hendrix überhaupt den Mut finden kann, die Klangexperimente mit der E-Gitarre situativ und eben auch seriell zu initiieren, die unter anderem den Zuschauer*innen des *Monterey Pop-Festivals* das Staunen ins Gesicht schreiben. Hierfür bilden die Vergrößerung des Publikums für Blues-Musik und eine gestiegene Komplexität der Musikbands im Mississippi-Delta der 1930er Jahre wichtige Ausgangspunkte: Die Gitarre muss elektronisch verstärkt werden, damit sie für alle Menschen im Publikum noch hörbar bleibt. Dies führt dazu, dass die damaligen Bluesmusiker*innen, unter ihnen im Übrigen auch *Sister Rosetta Tharpe*, elektrische Gitarren Basteln, die mit bereits für Mikrophone etablierter Verstärkungstechnik lauter klingen können. Und genau diese Innovation schafft am Ende die Möglichkeit, neue Sounds zu kreieren. Die verschiedenen Ausformungen des durch Afroamerikaner*innen bestimmten Blues bilden so einige der Voraussetzungen dafür, dass weiße Briten*innen im London der 1960er Jahre den Blues-Rock bei einer weißen Mittelschicht populär machen können, so dass am Ende auch afroamerikanische Popmusiker*innen zu Weltstars werden können – auch *Jimi Hendrix* wird ja als Afroamerikaner mit einer Cherokee-Mutter zuerst in London bekannt.

Damit ist es das durch E-Gitarren erzeugte »Electric Soundland«¹⁸⁵, das am Ende der 1960er Jahre entsteht, das es Hendrix erlaubt, eigene Bühnenshows aufzuführen, in denen eine »zuständige Leiberfahrung«¹⁸⁶ des Protagonisten für die Zusehenden und -hörenden unmittelbar und dadurch in faszinierender Weise spürbar wird. Hier wird die Verflechtung des Körpers von Hendrix mit dem E-Gitarren-Ensemble präsentiert. Und diese Leiberfahrung ermöglicht erst die enge Assoziation zwischen dem Körper von Hendrix und seiner E-Gitarre auf dem *Monterey Pop-Festival*. Das Gesamtkunstwerk *Jimi Hendrix* ist nicht ohne diese E-Gitarren-Ensemble vorstellbar. Es ist ein nicht wegzudenkender Bestandteil dessen, was als *Jimi Hendrix* in der Popkultur erinnert wird.

Mit *Jimi Hendrix* wird die E-Gitarre im regelmäßigen situativen Zusammenspiel mit verschiedenen technischen, expressiven, textuellen und artikulierten Partikeln der Praxis als wichtiger Bestandteil der Formung von Praxis der Pop-Musik für viele erfahrbar. In den Hendrix-Konzerten wird sichtbar, dass erst die Verflechtung zwischen Hendrix als Gitarristen und der *Fender Stratocaster* als technische Installation die verstörenden Klangwelten hervorbringt, die bis heute symbolisch für den Klang der Revolte stehen. Hinzu kommen hier selbstredend noch weitere Praxispartikel: Die bereits genannten »powercords«, die besonderen Riffs, die sich nur in Verbindung von technischen Artefakten des E-Gitarren-Ensembles mit körperlichen Fertigkeiten realisieren lassen, müssen hier ebenso gesehen werden, wie die vielen Zuschauer*innen von Popkonzerten und die bedeutenden Symbole dieser Ereignisse, die überhaupt erst die Einschreibung der Praxisformation der Pop-Musik in die Körper des Publikums bewirken. Genau deshalb, weil diese Dinge, Symbole, Körper und Fertigkeiten in der Praxisform des E-Gitarrenspiels zusammenwirken, um die Praxis der Pop-Musik in Konzerten zu formieren, ereignet sich *Jimi Hendrix* als Gesamtkunstwerk.

Die E-Gitarre ist dabei ein wirkmächtiges Praxispartikel, das sich in einer ganz bestimmten Weise mit Körpern und anderen Partikeln verflechtet und dadurch spezifische Situationen der Praxis schafft, die wiederum als wichtige Partikel der Formation der Praxis der Pop-Musik erscheinen. Am Ende dieser seriellen Verkettung von Ereignissen der Pop-Musik steht die E-Gitarre als ein Instrument der Pop-Musik, das riesige Mengen an wirksamen Artikulationen hervorbringt und eben mehr ist als nur ein Musikinstrument. Und der Pop-Star, der diese Materialisierung von spezifischen Artikulationen der Pop-Musik mit der E-Gitarre in einzigartiger Weise verkörpert, ist und bleibt Hendrix. Dies ist der entscheidende Aspekt des Gesamtkunstwerkes, das mit seinem Namen bezeichnet wird. *Jimi Hendrix* ist immer mehr als ein E-Gitarrist und Sänger. Er ist der entscheidende Pop-

¹⁸⁵ Vgl. Hillebrandt. *Electric Soundland*.

¹⁸⁶ Merleau-Ponty. *Phänomenologie*, S. 239ff.; Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 31ff.

Star der neuen Pop-Musik, die unser aller Alltag heute in beträchtlichem Maße mitbestimmt.

3. Zeitübergreifende Symbolisierung als Verfestigung des Gesamtkunstwerks Jimi Hendrix

Die am Ende der 1960er und am Anfang der 1970er Jahre immense Bedeutung der Musik von *Jimi Hendrix* für die Formation der neu aufkommenden Formen populärer Musik wird im folgenden Zitat sichtbar:

»Daher soll hier eine andere Definition [der Popmusik] vorgeschlagen werden, die dem Sprachgebrauch der jugendlichen Konsumentenschaft näher ist: Sie versteht darunter eine überwiegend stark motorisch stimulierende Musik – am reinsten wohl in den Kreationen des Jimi Hendrix verwirklicht –, bei der sich der Akzent der schöpferischen Kräfte von den musikalischen Primärkomponenten wie Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form hinweg zu den Sekundärkomponenten der klanglichen Aufarbeitung und Wiedergabe verlagert hat.«¹⁸⁷

Der Mythos der Popstars *Jimi Hendrix* lebt nach seinem frühen Tod in vielfältiger Weise weiter, weil sich *Jimi Hendrix* immer wieder neu ereignet, ohne dass er selbst noch aktiv Musik produzieren oder aufführen kann. Gerade das, was Hartwich-Wiechell als »klangliche Aufarbeitung und Wiedergabe« bezeichnet, wird zu einem wichtigen Ausgangspunkt der Pop-Musik, die sich jetzt immer mehr am Sound orientiert und neue Klangwelten erzeugt. Die Vielfalt der möglichen Klänge der Pop-Musik wird unüberschaubar, weil es nach *Jimi Hendrix* möglich ist, Pop-Musik mit technischen Mitteln neu zu gestalten. Dies wird in vielfältiger Weise genutzt. Dass vor allem *Jimi Hendrix* ein wirkmächtiges Plateau der Pop-Musik ist, von dem aus sich serielle Verkettungen bilden, gründet in der Ambivalenz der Pop-Musik am Ende der 1960er Jahre, die *Jimi Hendrix* wie kein anderer Pop-Star verkörpert. Er steht als Symbol der Pop-Musik zwischen den Praxisformen des Pop. Zum einen ist er so etwas wie die Verkörperung des Rock 'n' Roll, weil er als Afroamerikaner den Blues repräsentiert und alle Facetten dieser Musik der Counter Culture in einer Weise beherrscht, die bis dahin kaum gekannt ist. Zum anderen verkörpert er aber auch den Pop-Star der neuen Pop-Musik, was sich eben nicht nur in seinen Outfits und seinen Bühnenauftritten, sondern auch in der Transformation der Blues-Musik zeigt, die Hendrix eben nicht nur in den Rock 'n' Roll überführt, sondern auch in Popsongs, die aus ganz neuen Klangwelten bestehen – *3rd Stone from the Sun*, *Voodoo Child (slight return)*, *Foxy Lady*, *Purple Haze*, *Fire* etc.

Das paradigmatische Musik-Stück für dieses Argument ist *Voodoo Child*: Auf der viel gelobten und als Meisterwerk eingestuften Langspielplatte *Electric*

¹⁸⁷ Hartwich-Wiechell. *Pop-Musik*, S. 2f.

Ladyland aus dem Jahr 1968, die Hendrix als drittes Album seiner Band nicht nur mit seinen Musikern, sondern auch mit seinen Tontechnikern akribisch in langwieriger Studioarbeit zusammentüftelt, findet sich auf der ersten Abspielseite als zweites Stück eine traditionelle Bluesnummer unter diesem Titel. Darüber hinaus ist auf der vierten Seite der Doppel-LP als letztes Stück die allseits bekannte Version unter dem Titel *Voodoo Child (slight return)* platziert. Der Blues lässt sich hier nur noch erahnen, die Gitarrenriffs sind vielschichtig und werden mit verschiedenen Klanginstrumenten ausgeschmückt (*Wha-Wha-Pedal* etc.). Die Wurzeln des Songs sind selbstredend der klassische Blues, er wird hier jedoch in neue Dimensionen des Klangs überführt, die spätere Songs der Popgeschichte maßgeblich prägen.

Das Plateau *Jimi Hendrix* entsteht also zunächst einmal deshalb, weil dieser Pop-Star tatsächlich neue Musik erzeugt, weil die bei dieser Musikproduktion entstehenden Musikstücke, Klänge und Produktionsweisen der Musik zu wichtigen Partikeln der Formation der Praxis der Pop-Musik werden. Denn sie bewirken serielle Verkettungen, die sich bis heute in vielfältigen Verästelungen ereignen. Dass der Gitarrist Hendrix dazu mit verschiedenen Praxispartikeln umgeben sein muss, damit ihm diese musikalischen Neuerungen zugeschrieben werden können, habe ich im vorstehenden Abschnitt deutlich gemacht. Nur die situative Verflechtung all dieser Partikel macht *Jimi Hendrix* als Popstar überhaupt wahrscheinlich. Und er kann sich in dieser Weise nur zu einer ganz bestimmten Zeit ereignen, die diese situativen Verflechtungen seriell zulässt, weil die Partikel der Praxis in spezifischer Weise zusammenwirken. Ähnlich wie die Studie von Norbert Elias zu *Mozart*¹⁸⁸ sehr genau herausarbeitet, dass *Mozart* nur deshalb zu dem unvergleichlichen Musiker der klassischen Musik werden konnte, weil sich die Verflechtungen der Praxis – Elias nennt sie Figurationen – zu seiner Zeit in spezifischer Weise ändern – unter anderem werden Hofmusiker im Rokoko durch Musiker ersetzt, die sich an verschiedenen Höfen präsentieren müssen, zu denen auch *Mozart* gehört –, ist auch *Jimi Hendrix* ein Produkt einer Zeit, in der Pop-Musik in ganz neuer Form zur Aufführung gebracht wird. Er wird innerhalb dieses Ereignisstroms zu einem wichtigen Plateau der sich so formierenden Popmusik, weil er mit seiner Musik und mit seiner Selbstkreation als Gesamtkunstwerk verschiedene Ereignisseries verstärkt oder nach sich zieht, so dass sich ein popmusikalisches Plateau bildet, das durch den Namen *Jimi Hendrix* repräsentiert ist.

Viele Spuren von *Jimi Hendrix*, die sich nach seinem Tod in vielfältiger Form finden, beziehen sich dann auch auf seine Musik, seine Musikalität¹⁸⁹ oder

¹⁸⁸ Vgl. Elias. *Mozart*.

¹⁸⁹ Davis, *Autobiographie*. S. 350.

sein Musikverständnis. So berichtet Patti Smith¹⁹⁰ von der Eröffnungsparty der *Electric Lady Studios* in New York City am 28. August 1970, das Hendrix nach seinen Wünschen einrichten lässt, um seine Musik völlig ohne Druck und Konventionen in Selbstregie produzieren zu können, das Folgende:

»Ich freute mich auf den Abend. Ich setzte meinen Strohhut auf und ging zu Fuß nach Downtown, aber als ich ankam, konnte ich mich nicht überwinden reinzugehen. Zufällig kam *Jimi Hendrix* die Treppe rauf und sah mich da wie ein Provinzmauerblümchen rumsitzen. Er musste einen Flieger nach London erwischen, weil er beim Isle-of-Wight-Festival auftrat. Als ich ihm erklärte, ich sei zu feige reinzugehen, lachte er leise und meinte, dass er, anders als die Leute eventuell dachten, ziemlich schüchtern sei und Partys ihn nervös machten. Er blieb für einen Moment bei mir auf der Treppe und erzählte mir, was er mit dem Studio alles vorhatte. Er träumte davon, Musiker aus der ganzen Welt zu versammeln. Dann würden sie alle ihre Instrumente mit nach Woodstock nehmen, sich auf einem Feld im Kreis hinsetzen und spielen und spielen. Tonart, Tempo, Melodie, alles egal – sie würden einfach dissonant weiterspeilen, bis sie schließlich zu einer gemeinsamen Sprache fänden. Und diese neue universale Sprache würden sie dann in seinem neuen Studio aufnehmen.«¹⁹¹

Zu diesen Situationen, die Hendrix nach den Erinnerungen von Smith Ende August 1970 ausgemalt hat, kommt es nicht mehr. Symbolisch haben sie sich jedoch sehr wohl ereignet: Seine Musik schafft Ausgangspunkte der neuen Pop-Musik, die alle möglichen Stilrichtungen in sich vereint und dadurch eine wirkmächtige Vielfalt generiert, die sich in erwartbarer Regelmäßigkeit ereignet. Die musikbezogenen Spuren von *Jimi Hendrix* setzen sich in den kulturellen Expressionen vielfältig fort. Auch Musiker*innen, die nicht in der Lage sind, Hendrix noch persönlich und physisch zu begegnen, haben starke Assoziationen zu diesem Pop-Star. Die Wirkmacht des popmusikalischen Plateaus mit dem Namen *Jimi Hendrix* entsteht nachhaltig erst mit darauf bezogenen Artikulationen. Hier ist zu berücksichtigen, dass sich *Jimi Hendrix* nach seinem Tod analog zur Formation der Pop-Musik in Wellenbewegungen ereignet. Ende der 1980er Jahre ist er in der Pop-Musik fast zu einer Karikatur verkommen. Er ist zu dieser Zeit weder Punk noch Pop-Musik, er erscheint als Überbleibsel der Hippie-Ära, das sich selbst überlebt hat. In dieser Zeit werden völlig unkontrolliert Studio- und Konzertaufnahmen von ihm auf den Markt gebracht. Sein Erbe wird hemmungslos ausgebeutet, so dass sein Image massiv leidet. Dies ändert sich 1993 mit dem Ankauf der Rechte an seiner Musik durch Paul Allen, einem Milliardär aus Seattle, der diese an die Hendrix-Familie zurückgibt und durch die Gründung einer eigenen Familienorganisation mit dem Namen *Experience Hendrix* im Jahr 1995 mit dafür sorgt, dass nur noch ausgewählte Aufnahmen von *Jimi Hendrix* in kommerzieller Weise veröffentlicht werden.

¹⁹⁰ Vgl. Smith. *Just Kids*, S. 200.

¹⁹¹ Smith. *Just Kids*, S. 200f.

Sie sind mit einem offiziellen Symbol versehen, das sie von anderen Publikationen um Hendrix herum unterscheidbar macht. Die Erinnerungskultur um *Jimi Hendrix* wird so systematisiert und professionalisiert. Inzwischen ist *Jimi Hendrix* ganz ohne Zweifel eines der Symbole der Popmusik, das in vielen Zusammenhängen praktisch wirksam ist:

»More than forty years after his death Hendrix remains the black hero in the ›classic rock‹ pantheon, his image endlessly memorialized on t-shirts, posters, tattoos, and other accoutrements of fandom, the single exception that confirms the essential whiteness of the genre's self-understanding.«¹⁹²

Die sich ereignende Ikonisierung von *Jimi Hendrix* ist also nicht frei von Ambivalenzen. Durch populär gemachte Bilder¹⁹³ findet seit den 1970er Jahren eine vermehrte ›Ikonisierung‹ kultureller Expressionen in der Populärkultur statt, die vor allem mit der Popularisierung und massenhaften Verbreitung des Fernsehens, aber auch mit der inflationären Zunahme der Publikation von Magazinen und Illustrierten zusammenhängt. Mit dem seriellen Publizieren von Bildern und Filmen von Popstars entsteht ab den 1970er Jahren zunehmend so etwas wie ein »Pop-Körper«¹⁹⁴. *Jimi Hendrix* ist der Prototypen dieser Entwicklung. Sein Bildnis wird immer wieder reproduziert und bis heute in vielfältiger Weise ikonisch projiziert. Die weiter oben angesprochenen Fotos der *Mason Yard Photo Sessions*¹⁹⁵, die bereits 1966/1967 entstehen, sind dafür besonders prägnante Beispiele. Auch das ikonische Plakat der ersten großen Deutschland-Tournee von Hendrix Anfang 1969, das sogenannte *Lippmann und Rau* Plakat von Günter Kieser, das den Gitarren-Gott überlebensgroß und mit diversen Kabeln verflochten zeigt, inszeniert den Pop-Star als einen einzigartigen Musiker der neuen Pop-Musik.¹⁹⁶

Diese Körperbildnisse von *Jimi Hendrix* werden von vereinzelt Expressionen zu wichtigen Artikulationen, weil sie sich durch Zitation und Reproduktion immer wieder neu ereignen. Dies schafft die Bildartikulationen der Pop-Musik, die zu wichtigen Partikeln dieser Praxisformation werden, weil sie regelmäßig situativ mit anderen Partikeln zusammenwirken und so Ereignisseries miterzeugen. Diese Verflechtung der Bildartikulationen lässt sich gut an den vielen Erzählungen und Narrativen um *Jimi Hendrix* verdeutlichen, die bereits sehr früh nach seinem Tod entstehen. Sie verwenden zur Illustration immer wieder Bildnisse von Hendrix. Erste Biographien erscheinen bereits kurz nach

¹⁹² Hamilton. *Midnight*, S. 238f.

¹⁹³ Sarasin. 1977, S. 395ff.

¹⁹⁴ Ebd. S. 396.

¹⁹⁵ Vgl. Mankowitz. *Jimi Hendrix*.

¹⁹⁶ Vgl. zum Plakat Siegfried. *Time is on my side*, S. 695; Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 128.

seinem Tod.¹⁹⁷ Die frühe Publikation zu Hendrix von Chis Welch besteht zu großen Teilen aus großformatigen Abbildungen von Hendrix auf der Bühne und in anderen Zusammenhängen, während Curtis Knight sehr persönliche Berichte zu seinen Begegnungen mit Hendrix in eine eigene Erzählform überführt und mit ikonischen Bildern von Hendrix illustriert. Und bereits zehn Jahre nach seinem Tod wird Hendrix in der ersten deutschsprachigen Biografie von Achim Sonderhoff¹⁹⁸, die mit vielen Fotos vom Pop-Star *Jimi Hendrix* ausgestattet ist, zur Legende erklärt. Diese Form der erzählerischen Legendenbildung und die reichhaltige Bebilderung der Hendrix-Bücher setzt sich seriell fort.¹⁹⁹ Von ›Legende‹ ist im Titel der deutschen Neuausgabe des 1994 erstmals erschienen Buches von Charles Shaar Marray über *Jimi Hendrix* im Jahr 2003 bemerkenswerterweise nicht mehr die Rede,²⁰⁰ jetzt geht es sehr viel selbstverständlicher um »sein Leben, seine Musik, sein Vermächtnis«²⁰¹. Dass Hendrix eine Legende ist, wie der Titel der Erstausgabe behauptet, bedarf keiner Erwähnung mehr.

Die einzelnen Narrative um *Jimi Hendrix*, von denen ich hier das von mir sogenannte ›Entdeckungsnarrativ‹ diskutiert habe, sind Partikel des Plateaus, das mit *Jimi Hendrix* bezeichnet werden kann. Ähnliches gilt für die vielen filmischen Dokumentationen über sein Leben, deren erste bereits 1973, also wenige Jahre nach seinem Tod erscheint. Viele Erzählstrukturen dieser Doku finden sich in den Publikationen über Hendrix wieder. Sie werden auch zu Bestandteilen späterer Filme über den Pop-Star. Mit diesen Narrativen entsteht ein ganzes Ensemble von Partikeln. Diese kleinen Teile fügen sich situativ zusammen und gestalten das Plateau *Jimi Hendrix* immer wieder neu. Hinzu kommen die Konzertmitschnitte, die als Videos herausgebracht werden, sowie die Studioaufnahmen, die nach dem Tod von Hendrix veröffentlicht werden. Außerdem werden die Songs von Hendrix vielfach zitiert und gecovert. Er ist ein wichtiger Bezugspunkt der Formation der Praxis der Pop-Musik. Hierin unterscheidet er sich nur wenig von anderen Megastars des Pop. Eine Besonderheit von *Jimi Hendrix* ist es nun aber, dass er als Pop-Star eigentlich ein Anachronismus seiner Zeit ist. Er lebt, wie er in einem seiner Songtitel selbst sagt, nicht heute (*I don't live today*), also Mitte/Ende der 1960er Jahre. Er fällt mit seinen außergewöhnlichen Bühnenauftritten, seinen neuen Sounds, seiner spezifischen Lebenseinstellung, seiner gesamten Persönlichkeit buchstäblich aus dem Rahmen seiner Zeit. Und genau dies macht ihn in

¹⁹⁷ Siehe etwa Welch, *Hendrix*; Knight, *Jimi*.

¹⁹⁸ Sonderhoff, *Jimi Hendrix*.

¹⁹⁹ Vgl. etwa Shapiro und Glebbeek, *Electric Gypsy*; Marray, *Legende*; Henderson, *Kiss the Sky*; Theveleit und Höltschel, *Jimi Hendrix*; Moskowitz, *The Words and Music*; Shadwick, *Jimi Hendrix*; Cross, *Jimi Hendrix*; Gaar, *Hendrix*; Norman, *Jimi*.

²⁰⁰ Vgl. Marray, *Vermächtnis*.

²⁰¹ Ebd.

einem einzigartigen Moment in der Zeit als Pop-Star und Gesamtkunstwerk möglich, weil sich die Pop-Musik im Anschluss an die 1960er Jahre in hier nachgezeichneter Weise neuformiert. Im genannten Song lässt Hendrix offen, ob er überhaupt einmal wirklich lebt (May I live tomorrow, I just can't say)²⁰², ob sein Gesamtkunstwerk, um diesen Gedanken metaphorisch zu übertragen, überhaupt einmal den Mainstream der Pop-Musik bilden kann. Eine heutige Analyse der Pop-Musik zeigt nun eines ganz deutlich: *Jimi Hendrix* nimmt in all seiner Ambivalenz die Diversität der Pop-Musik in gewisser Weise vorweg, ist ein Ausgangspunkt der dauerhaften Praxisformation der Pop-Musik und lebt insofern gerade heute, also im Morgen seiner Zeit als Gesamtkunstwerk weiter.

Literatur.

- Bergemann, Frauke. 2015. *Jimi Hendrix und das Love-and-Peace-Festival Fehmarn 1970*, Fotodokumentation. Berlin: Frauberg Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik und Kultur 2*. Hamburg: VSA.
- Cross, Charles R. 2018. *Jimi Hendrix. Hinter den Spiegeln*. Höfen (A): Hannibal-Verlag.
- Davis, Miles. 1990. *Die Autobiographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Popmusik*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1992. *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- Elias, Norbert. 1993. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Eymold, Ursula/Christoph Gürich (Hg.). 2021. *Nachts. Clubkultur in München*. Buch zur Ausstellung im Münchener Stadtmuseum 2021. München: Story Press.
- Foucault, Michel. 1987. *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in: ders. *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 69-90
- Foucault, Michel. 1991. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Gaar, Gillian G. 2019. *Hendrix. Die illustrierte Biografie*. Höfen (A): Hannibal Verlag.
- Hamilton, Jack. 2016: *Just around Midnight. Rock and Roll and the Racial Imagination*. Cambridge (Ma.) and London (Engl.): Harvard University Press.
- Hartwich-Wiechell, Dörte. 1974: *Pop-Musik. Analysen und Interpretationen*, Köln. Arno Volk Verlag.
- Henderson, David. 2006. *'Scuse Me While I Kiss The Sky. Das Leben von Jimi Hendrix*. Berlin: Bothworth.
- Hillebrandt, Frank. 2016. *Electric Soundland. Die E-Gitarre in der Revolte*, in: Julia Reuter/Oliver Berli (Hg.). *Dinge befremden. Essays zu materieller Kultur*. Wiesbaden: Springer VS, S. 95-105.
- Hillebrandt, Frank. 2019. *Woodstock – ein Schlüsselereignis der Erinnerungskultur der Popmusik im praxissoziologischen Blick*, in: Anna Daniel/ Frank Hillebrandt (Hg.). *Die Praxis der Popmusik – soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 73-106.
- Hillebrandt, Frank. 2023. *Ereignistheorie für eine Soziologie der Praxis. Das Love and Peace Festival auf Fehmarn und die Formation der Pop-Musik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hofacker, Ernst. 2016. *1967. Als Pop unsere Welt für immer veränderte*. Stuttgart: Reclam.

²⁰² Hendrix bezieht diesen Titel, dies muss hier angemerkt werden, auf die indigene Bevölkerung der USA, zu der er selbst in gewisser Weise auch gehört, weil seine Mutter eine Cherokee ist.

- Hoffmann, Raoul. 1971. *Zwischen Galaxis & Underground. Die neue Popmusik*. München: DTV.
- Knight, Curtis. 1974. *Jimi. An intimate biography of Jimi Hendrix*. London and New York: W.H. Allen.
- Mankowitz, Gered. 2004. *Jimi Hendrix. The Complete Mason Yard Photo Sessions*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.
- Moskowitz, David. 2010. *The Words and Music of Jimi Hendrix*. Santa Barbara et al.: Praeger.
- Murray, Charles Shaar. 1994. *Jimi Hendrix. Die Legende der Rockmusik*. München: Heyne.
- Murray, Charles Shaar. 2003. *Jimi Hendrix. Sein Leben, seine Musik, sein Vermächtnis*. Aktualisierte Ausgabe. Höfen (A): Koch Hanibal.
- Norman, Phillip. 2020. *Jimi. Die Hendrix Biographie*. München: Pieper.
- Obrecht, Jas. 2018. *Stone Free. Jimi Hendrix in London. September 1966 – June 1967*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichardt, Sven. 2014. *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.
- Sarasin, Philipp. 2021. *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Schmidt, Wolf Gerhard. 2011. *Was ist ein ›Gesamtkunstwerk‹. Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs*, in: Archiv für Musikwissenschaft 68, S. 157-179.
- Shadwick, Keith. 2012. *Jimi Hendrix. Musician*. Milwaukee: Backbeat Books.
- Shapiro, Harry/Glebbeck, Caesar. 1993. *Electric Gypsy. Jimi Hendrix. Die Biographie*. Köln: VGS.
- Siegfried, Detlef. 2022. *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen: Wallstein.
- Smith, Patti. 2012. *Just Kids. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Sonderhoff, Achim. 1981. *Jimi Hendrix. Voodoo Chile. Biographie einer Rocklegende*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.
- Theweleit, Klaus/Rainer Höltschl 2008: *Jimi Hendrix. Eine Biographie*, Berlin: Rowohlt.
- Vinzenz, Alexandra. 2021. *Gesamtkunstwerk und Richard Wagner*, in: Timo Skrandies und Bettina Paus (Hg.) *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg: Metzler, S. 375-380.
- Wagner, Christoph. 2013. *Der Klang der Revolte. Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground*. Mainz: Schott.
- Welch, Chris. 1972. *Hendrix*. London: Ocean books.
- Zahner, Nina Tessa. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main: Campus.