

Sascha Seiler

Ästhetische Codierungen als Marketing-Instrument und ihre Brüche: Die Band Kiss und das Ende der 70er Jahre

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3759>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Seiler, Sascha: Ästhetische Codierungen als Marketing-Instrument und ihre Brüche: Die Band Kiss und das Ende der 70er Jahre. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 125–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3759>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

ÄSTHETISCHE CODIERUNGEN ALS MARKETING-INSTRUMENT UND IHRE BRÜCHE: DIE BAND KISS UND DAS ENDE DER 70ER JAHRE

Vielleicht besteht das Interessanteste an der Karriere von erfolgreichen, berühmten Rockmusikern in deren Brüchen. Untersucht man Popmusik vor allem aus einer kulturhistorischen Perspektive und nicht aus einer ästhetischen, so kann es sich als äußerst ertragreich herausstellen, eine Verbindung der fortlaufenden Karriere eines Musikers oder einer Band, mit ihren Höhen und Tiefen, und dem Fortgang der Popgeschichte im Besonderen sowie der Kulturgeschichte im Allgemeinen herzustellen. Dabei ist die bestimmte vom Interpreten verkörperte oder inszenierte Ästhetik zentral, sei sie musikalisch, imagetechisch oder kommerziell konnotiert, denn von ihr ausgehend kann aufgrund eines negativen Bruchs in dieser im Laufe der Jahre ihm eigen gewordenen Ästhetik ein tieferes Verständnis sowohl des Künstlers als auch der Kultur seiner Zeit erlangt werden. Und anders als ein positiv konnotierter Bruch – etwa ein plötzlich unerwartet künstlerisch hochwertiges oder besonders erfolgreiches Album, ein Singlehit oder ein Trends setzendes neues Image – sind es die negativ konnotierten Brüche, die (oft zurecht) recht bald wieder vergessenen Momente der Popgeschichte, die das Bild eines ästhetischen Programms erst komplettieren. ◀

Der amerikanische Musikjournalist Neil Strauss diskutiert in seiner Biographie der Hardrock-Gruppe Mötley Crüe, *The Dirt*, ein Denkmodell, in dem es in der Kulturindustrie drei verschiedene Stufen («cogs») des Erfolges eines Stars gibt. Durch überdimensionale Mühlräder wird derjenige vom Boden auf die erste Stufe erhoben, der den richtigen Moment des Aufsprungs erkennt. Dies ist dann die Stufe einer relativen Popularität. Auch der Weg zur nächsten Stufe – der erhöhten Popularität – führt über ein Mühlrad und ist abhängig vom richtigen Zeitpunkt des Aufsprungs, also einem Gefühl für das, was gerade «in» ist. Der Weg auf die dritte Stufe allerdings – der Stufe des Weltruhms – ist vollkommen den Mechanismen der Kulturindustrie untergeordnet und somit aufgrund der Wechselwirkung zwischen Konsument und Produzent auch größtenteils willkürlich. Ein Entkommen aus diesem System gibt es nicht, denn jeder, der einmal in dieses eingegliedert wurde, kämpft darin um sein Überleben. Somit sind auch die Ikonen der populären Kultur den Mechanismen einer Maschi-

ne ausgesetzt, die gnadenlos selektiert und zudem unkontrollierbar ist (vgl. Strauss 2001, 240-245).

Denkt man dieses Modell weiter, so scheint ein Verharren auf der obersten Stufe oft untrennbar mit den oben erwähnten Brüchen verbunden zu sein. Dies hat in den meisten Fällen nur bedingt mit Experimentierlust oder dem Streben nach Authentizität des Künstlers zu tun, sondern nicht selten vor allem mit Selbstgefälligkeit und einer vernebelten Selbstwahrnehmung. Das verändert jedoch für den Rezipienten den Blick auf das Gesamtwerk entscheidend, da das Megalomanische oder Zerstörerische oft die Kehrseite des Erfolgreichen, ästhetisch wertvollen darstellen.

Im Fall der seit den frühen 1970er Jahren äußerst erfolgreichen New Yorker Band Kiss kann man nun diese ›Ästhetik des Bruchs‹ und ihre Bedeutung für den Blick auf das Gesamtwerk eines Künstlers besonders anschaulich exemplifizieren. Bereits die Gründung der Band stand unter bestimmten, das spätere Konzept prägenden kulturgeschichtlichen Vorzeichen: Gene Simmons, gemeinsam mit Paul Stanley bis zum heutigen Tag Kopf von Kiss, wurde 1949 unter dem Namen Chaim Witz in Tel Aviv geboren und war mit seiner Mutter in den 1950er Jahren nach New York ausgewandert. Witz, der englischen Sprache nicht mächtig, war ein vereinsamer Außenseiter, der vor allem mit Hilfe von Superhelden-Comics sowohl die ihm fremde Sprache anfangs zu erlernen und sich gleichzeitig in eine Traumwelt flüchtete, welche die Basis für seine spätere Band werden sollte. Simmons und Stanley, der damals noch seinen bürgerlichen Namen Stanley Eisen trug, entschieden sich dafür, eine Hardrock-Band zu gründen und sich selbst als Comicfiguren zu vermarkten. Auf die – anfangs äußerst kleinen Bühnen – ging man in vollem Make-Up und eigens geschneiderten Fantasy-Kostümen. Wenn Simmons, Stanley und ihre beiden Mitstreiter Ace Frehley und Peter Criss in der Öffentlichkeit als Kiss auftraten, blieben sie ›in character‹, also in ihren Bühnenrollen. Simmons und Stanley hatten hierfür eigens vier Charaktere entworfen: Simmons war der furchteinflößende, feuer-speiende, Blut spuckende Demon, Stanley der sexy Bandit (er wurde recht bald zum Starchild), Frehley der silbern geschminkte, immer etwas apathisch wirkende Spaceman und Criss wurde zum Katzenmann, Cat.

Entscheidend sind hier, wie die spätere Karriere der Band sowie ihr Bruch Ende der 1970er Jahre zeigen wird, zwei Dinge. Zum einen ist die der Band Kiss zugrunde liegende Idee der untrennbaren Verbindung von Vermarktung und als authentisch apostrophierter Rockmusik von großer Bedeutung. Kiss spielen simplen, auf dem Bluesschema basierenden, etwas härter und lauter inszenierten Rock'n'Roll mit Texten voller sexueller Anspielungen. Diese Art Musik wird gemeinhin, anders als etwa der Bubblegum-Pop, eher mit Authentizität

tät in Verbindung gebracht. Die Band bedient das Grundinstrumentarium des Rock'n'Roll, verzichtet also beispielsweise auf Keyboards und zeigt sich inspiriert von den authentischen Größen des Rock'n'Roll, von Chuck Berry bis hin zu den Beatles. Trotzdem liegt dem ganzen Projekt, aufgrund der marketingtechnischen Innovation der Maskerade, ausschließlich die Vermarktung des Images zugrunde, wie Gene Simmons in seinen mittlerweile zwei Autobiographien bekennt. Zum anderen wird durch die Inszenierung der vier Mitglieder unter einem Bühnencharakter, als Comicfiguren gerade jene Authentizität, welche die Musik suggeriert, wieder negiert. Dieser scheinbare Widerspruch öffnet die Gruppe einem weitaus größerem Publikum als es nur die Musik oder nur das Image jemals vermocht hätten – wie auch die maskenlose Phase in den 1980er und 1990er Jahren zeigt, als Kiss recht schnell nur noch als eine unter vielen Hardrock-Bands galten.

Die ersten Alben verkauften sich nicht sonderlich gut, doch mit ihrer vierten Langspielplatte, dem Live-Doppelalbum *LIVE!*, hatte die Band 1975 plötzlich einen unerwartet großen Erfolg, was nicht zuletzt daran lag, dass die spektakulären Live-Konzerte das Publikum angezogen hatten, die sich nun, in Zeiten vor VHS und DVD, einen Teil des Erlebnisses konservieren wollte. Ihre folgenden Alben *DESTROYER* (1976), *ROCK'N'ROLL OVER* (1976) und *LOVE GUN* (1977) wurden zu Bestsellern und Kiss zu einer der erfolgreichsten Bands ihrer Zeit, wobei die meist schlechten Pressekritiken im Gegensatz zu ihren Platten- und Ticketverkäufen standen.

Der erste Bruch: Die Soloalben

Nach dem Erfolg von *LOVE GUN* (1977) plante man im Kiss-Lager einen bisher in der Rockgeschichte nicht dagewesenen Coup: Jedes der vier Mitglieder sollte ein Soloalbum veröffentlichen. Doch anders als die in den 1970er Jahren vor allem bei Sängern nicht unübliche Praxis, oft zum Ärger der Bandkollegen eine Platte im Alleingang aufzunehmen, war das Projekt, auf das sich Kiss einließ, von vorneherein als eine weitere in einer langen Reihe von Marketing-Strategien konzipiert. Die Idee hinter dem Soloalben-Projekt ist zwar auf den ersten Blick naheliegend, doch erscheint, gerade retrospektiv betrachtet, die Annahme, wenn eine Kiss-Platte im Schnitt drei Million Exemplare verkauft, so müssten doch vier Soloplatten eigentlich zwölf Millionen verkaufen, aus betriebswirtschaftlicher Sicht als blanker Unsinn. Zudem benötigte Casablanca, die Plattenfirma von Kiss, den Fachhandel, von jeder Soloplatte so viel Stück abzunehmen wie sie es in erster Instanz bei einem regulären Kiss-Album getan hät-

ten, was zur Folge hatte, dass von den insgesamt fünf Millionen ausgegebenen Platten ◀2 hunderttausende Alben zurückgeschickt wurden. Interessanterweise verkauften die vier Platten zusammen immerhin ca. 2,8 Millionen Einheiten, was jedoch letztlich die Zahl ist, die zuvor einzelne Kiss-Alben verbuchen konnten (Vgl. Klosterman 2006, 213).

Chuck Klosterman kommentiert die Aktion in seinem Doku-Roman *Killing Yourself To Live* wie folgt:

»Their logic was as follows: If (a) a normal KISS record sold three million copies, then (b) making four solo records would allow them to sell 12 million copies, and this (c) would allow them to work independent from each other, since (d) they never really liked each other to begin with« (Klosterman 2006, 213).

Und auch aus qualitativer Sicht gelten die vier Alben per journalistischem Konsens als mehr oder weniger misslungen; am ehesten fand sowohl in zeitgenössischen wie retrospektiven Kritiken Ace Frehleys Werk Anerkennung – vielleicht auch, weil er mit der Single *New York Groove* (ACE FREHLEY 1978), einer Coverversion des von Russ Ballard geschriebenen Hello-Tracks ◀3 im Boogie-Format, einen kleineren Hit für sich verbuchen konnte. Was jedoch im Allgemeinen besonders hervorstach, war das marktgerechte Produkt-Design: Jedes der vier Alben zierte ein Portrait des Künstlers Eraldo Carugati, welches das jeweilige Kiss-Mitglied abbildete. Simmons, Stanley, Frehley und Criss bekamen jeweils eine Farbe zugeordnet, welche die Persönlichkeit des Musikers reflektieren sollte (deCurtis/Henke1992, 404). Beigelegt war jeweils ein Teil eines Posters, das, fügte man die vier Abschnitte zusammen, ein riesiges Kiss-Plakat ergab. Chuck Klosterman argumentiert in *Killing Yourself To Live*, die Soloalben seien, ebenso wie das Konzeptalbum *MUSIC FROM THE ELDER* (1981), Kiss-Platten, die nicht nach Kiss klingen und gerade aus diesem Grund gehörten sie zu den besten Alben der Band; die Kritiker sehen dies jedoch, vor allem aus heutiger Sicht, anders. In der neuesten Ausgabe des *Rolling Stone Record Guide* erhalten drei der Alben die Mindestbewertung von einem Stern, nur Frehley wird einer mehr gewährt, allerdings nur aufgrund der Single *New York Groove*. Man sieht in den Platten »four woefully and over-hyped solo albums; by the end of the decade, Kiss seemed like a marketing phenomenon that had outstayed its welcome« (ebd., 404). Die deutsche *Rough Guide: Rock* schreibt: »Dann drehte die Band durch, und 1978 erschienen vier Soloalben [...] für viele Beobachter war dieser Zeitpunkt der Anfang vom Ende« (Buckley 2004, 411). Ihr englisches Pendant ergänzt: »None had the energy and wild lack of restraint of their collective efforts.« (Buckley/Ellingham 2003, 479). Im britischen Magazin *Classic*

Rock wiederum ist die Aktion in einem Special-Ranking zu den *Greatest Rock Follies* weit oben vertreten.

Der Kiss-Fanclub Kiss Alive sah die Veröffentlichung naturgemäß selbst in der Rückschau unkritischer. In der September/Okttober/1988-Ausgabe ihres Fanzines schrieb man aus Anlass der ersten CD-Pressungen der Alben euphorisch von einem »landmark effort that only Kiss could achieve« Sie seien ein »must for all Kiss collectors« (Sharp 2009, 50), bevor jedes noch einmal einzeln unter die Lupe genommen wird. Selbst für das vielgeschmähte Werk des Schlagzeugers Peter Criss findet man ermunternde Worte, wenn man bemerkt: »Peter is extremely proud of his New York City origin and has incorporated the town's rhythm pulse into his album's foundation« (ebd., 51) – aus einem objektiven Standpunkt heraus eine äußerst wohlwollende Sichtweise.

In ihrer eigenen retrospektiven Bewertung sind drei der Musiker ebenfalls nur wenig selbstkritisch. Ace Frehley würde seinem Album fünf von fünf Sternen geben (Vgl. Leaf/Sharp 2003, 317) **4**, und Paul Stanley kommentiert sein Werk mit den Worten: »If there was a sixth [star], it would get it. I think it's a really good album. I think the writing is really good« (ebd., 300). Gene Simmons allerdings gesteht einen Bruch im Schaffen der Band ein, wenn er schreibt:

»I was totally seduced by power, fame, and wealth, and women especially [...] you completely lose sight of who you are and where you're going or what real things are about. So, in a lot of ways my solo record was probably a reflection of a completely disjointed guy who was just doing everything. I'd give it one star« (ebd. 2003, 307).

Obwohl die Musik auf den Alben kaum wahrgenommen wurde, sind sie trotzdem ein wichtiger Teil der historischen Rock-Ikonographie geworden. Dies liegt vor allem an der Verbindung von prägnantem Design, groß angelegter Marketingstrategie und künstlerischem Offenbarungseid, die eine Bedingung für den Bruch in der Karriere der Band war. Der Versuch, sich dem vorgegebenen nächsten Karriereschritt zu entziehen, dies aber nicht aufgrund künstlerischer Überlegungen sondern kommerzieller Neuorientierung zu tun, welche die Karriere jedoch letztlich wieder zurückwirft, ist aus heutiger Sicht komplexer zu analysieren als es den Anschein hat. Denn möchte man die Ästhetik einer Band aus ihrem Gesamtwerk begreifen, muss der Ansatz bei einer Analyse der kommerziell wie künstlerisch misslungenen Versuche einer Umorientierung liegen. Wenn Bruce Springsteen – und dies ist das vielleicht prägnanteste Beispiel einer ästhetischen Neuorientierung ohne Bruch – nach dem Album *THE RIVER* (1980) den globalen Erfolg, der als logischer nächster Schritt gesehen wird, aufhält und mit dem zuhause auf einem Vierspurgerät aufgenommenen, akustischen Album *NEBRASKA* eine nachdenkliche, jedoch von den Kritikern gefei-

erte Platte veröffentlicht, so stellt dies eine kluge Strategie dar, die Authentizität des Künstlers zu untermauern, bevor das bereits geplante, kommerziell durchaus ansprechende *BORN IN THE USA*-Album (1984) erscheinen würde. Dies garantierte Springsteen die Erschließung eines neuen, globalen, Pop-Publikums, während die alten Fans seine Authentizität nicht in Frage stellen.

Bei Kiss lag der Fall anders: Die, vor allem auf dem Album von Simmons erprobte, Neuorientierung gerät zur Farce, da, wie der Musiker selbst zugibt, nicht das Klangerlebnis, sondern das Produkt im Mittelpunkt stand. Dass Klosterman in *Killing Yourself To Live* sich jedoch einen Herzenswunsch erfüllt und auf einer langen Autofahrt alle Kiss-Soloalben am Stück durchhört – »This is something I need to do« (Klosterman 2006, 212) – zeigt jedoch ebenso den ikonographischen Charakter, den das Projekt heute für sich beanspruchen kann, wie die zahlreichen Neuauflagen der Alben als Remastered CDs, Picture Vinyl und zuletzt einem Boxset sowie die zahlreichen T-Shirts, die von Carugatis Bildern geziert werden. Und im Jahr 1992 veröffentlichte das amerikanische Alternative-Trio The Melvins ebenfalls drei Soloalben (jedoch als kurz laufende EPs) im exakt gleichen Layout, bei denen allerdings nicht die Kiss-Gesichter, sondern die Melvins-Anlitze die Cover zierten. Kommerziell wie künstlerisch waren die Alben ein Flop und damit ein negativer Bruch sowohl für das Marketing-Projekt Kiss wie auch für die Band Kiss, doch kaum ein anderes ihrer Elaborate hat in der Popgeschichte einen ähnlichen ikonographischen Status erlangt.

Der zweite Bruch: KISS MEETS THE PHANTOM OF THE PARK

Parallel zur Veröffentlichung der Soloalbum drehte die Band auch einen abendfüllenden Spielfilm, der den Titel *KISS MEETS THE PHANTOM OF THE PARK* (Gordon Hessler, USA 1978) trug, aber teilweise auch unter dem Titel *KISS: ATTACK OF THE PHANTOMS* vermarktet wurde. Ursprünglich war er fürs amerikanische Fernsehen produziert worden, doch weltweit verkaufte man die Rechte als Kinorechte, so dass der Film außerhalb der USA meist in Lichtspielhäusern zu sehen war. Die Handlung dreht sich um den Wissenschaftler eines Vergnügungsparks, der eine Armee von menschenähnlichen Roboter-Puppen schaffen will, um die Weltherrschaft an sich zu reißen. Kiss sollen ein Konzert in jenem Park geben und der Wissenschaftler will dies für seine Zwecke nutzen: Er entführt die Band und ersetzt sie durch »Kiss-Roboter«, die dann die Millionen Kiss-Fans vor Ort und vor den Fernsehschirmen psychisch beeinflussen sollen, so dass auch sie, die *Kiss Army*, ein Teil der Armee des Wissenschaftlers werden. Selbstredend wissen Kiss, die im Film aus unerklärten Gründen übermenschliche

Kräfte besitzen, dies in letzter Sekunde zu verhindern. Und auch die Fans haben die ›falschen‹ Kiss auf der Bühne längst entlarvt.

KISS MEETS THE PHANTOM OF THE PARK orientiert sich stark an der amerikanischen TV-Serien-Ästhetik der späten 1970er Jahre und erinnert so an Folgen von THE INCREDIBLE HULK (USA 1978-1982) oder THE SIX MILLION DOLLAR MAN (USA 1974-1978), die seinerzeit äußerst populär waren. Musikalisch untermalt wird der Film auch nicht von Kiss-Songs, sondern fast ausschließlich von wie nach dem Zufallsprinzip ausgewählten, weil nur selten zu den jeweiligen untermalten Szenen passenden Songs der jüngst erschienenen Solo-Alben.◀5

Auch schien man beim Schnitt nicht über genügend Filmmaterial zu verfügen, denn gegen Ende des Films werden mehrere bereits gesehene Sequenzen bzw. einzelne Einstellungen mehrfach in anderen Kontexten wiederholt, ohne dass dies einen dramaturgischen Sinn verfolgen würde.

Dass der Film sich in erster Linie an Kiss-Fans richtet, muss jedoch bezweifelt werden, denn die Band tritt erst nach der Hälfte des Films in Erscheinung und ist in der Folge hauptsächlich auf der Bühne zu sehen. So ist es kein Wunder, dass KISS MEETS THE PHANTOM OF THE PARK schnell verschwand und als Teil des offiziellen Kiss-Kanons von Seiten der Band ignoriert wurde; eine DVD-Veröffentlichung gab es erst 2009 und hier auch nur als Teil des zweiten *Kissology*-Boxsets, ohne den Umstand, dass hier ein lange vergriffener Film seine DVD-Premiere erlebt, überhaupt zu bewerben.

Wie Gene Simmons immer wieder betont, ist Kiss spätestens seit den frühen 1990er Jahren in erster Linie eine Marketing-Strategie, was beweist, dass zwischen dem letzten Album nach einer recht regelmäßigen Folge von Veröffentlichungen seit dem Debüt, dem 1998 erschienenen *PSYCHO CIRCUS* und dem Studio-Comeback *SONIC BOOM* (2009) ganze vierzehn Jahre liegen, in denen die Band nicht etwa pausiert hat, sondern zahlreiche äußerst lukrative Stadion-Tourneen durch die ganze Welt unternahm.

Der Grundstein dessen, was Kiss heute als Rockband bedeutet, wurde unbewusst bereits im Plot zu KISS MEETS THE PHANTOM OF THE PARK gelegt, was Simmons wiederholte Äußerungen in Interviews zu *SONIC BOOM* belegen, wenn er meint, Kiss könnten ewig weitermachen, da alle Mitglieder aufgrund der Charakterzentrierung der Band durchaus ersetzt werden könnten. Dies war indes nicht immer so: Als erst Peter Criss und dann Ace Frehley wegen Alkohol- und Drogenproblemen die Band in den späten 1970er, frühe 1980er Jahren verlassen mussten, wurden sie nicht nur durch Eric Carr respektive Vinnie Vincent ersetzt, sondern auch ihre Charaktere, Spaceman und Cat, mussten dem Fox (Carr) und dem Ankh (Vincent) weichen. Zwar entschied sich die Band 1983 ganz ohne Maskerade aufzutreten, revidierte dies jedoch nach zunehmender Erfolg-

losigkeit Mitte der 1990er Jahre wieder. Man nahm Frehley und Criss 1995 noch einmal in die Band auf, um sie nach mehreren Tournéen beide wieder zu entlassen – doch ihre Charaktere blieben; heute werden Spaceman und Cat von Tommy Thayer respektive Eric Singer verkörpert. Diese hier skizzierte Entwicklung ist im Kontext des Authentizitätsstrebens in der Rockmusik nicht ohne Bedeutung, zeigt es doch eine Entwicklung von der Identifikation von Charakter und realer Person hin zur zum Festhalten an Charakteren zugunsten einer Austauschbarkeit der Personen. Thayer und Singer schlüpfen, wie sie in Interviews wiederholt betonen, nicht in die Rollen von Frehley und Criss, sondern agieren als Spaceman und Cat, wobei sie die Bühnenästhetik ihrer Vorgänger als Eigenschaften der Charaktere auf Wunsch von Simmons und Stanley übernehmen müssen. Daraus entsteht eine schizophrene Situation zwischen Verkörperung von Authentizität und Negation derselben durch stets authentizistische Mimikry.

Wenn man nun von *KISS MEETS THE PHANTOM OF THE PARK* als Bruch spricht, so zeigt sich im Plot des Films eindeutig auch dieses Spiel mit Identitäten und die Affirmation einer Authentizität, die lediglich nur auf Mimikry basiert. Wenn die ›falschen‹ Kiss, die Roboter, auf der Bühne stehen und die Menge verführen sollen, merken die Fans aufgrund der Bewegungen oder der Musik oder der Texte (so klar wird dies nicht ausgespielt) trotz identischer Maskerade sofort, dass es sich um die falschen Kiss handelt. Als die echten Kiss die Bühne stürmen und mit den falschen Kiss einen Kampf anfangen, weiß das Publikum (anders als der Filmzuschauer) immer, wann ein echtes Kiss-Mitglied ein falsches im Faustkampf besiegt hat. Als dann die echten Kiss das Konzert fertig spielen, wird das Publikum mit einer Authentizität suggerierenden Mimikry konfrontiert, bei der es aber aufgrund des symbiotischen Verhältnisses von Fans und Band von vorne herein mitspielen kann. Bleibt jedoch die Frage, die der Film, wohl aufgrund der mangelnden schauspielerischen Qualitäten der Kiss-Mitglieder nicht zu beantworten im Stande ist: Woran würde man das Nicht-Authentische denn erkennen?

Der dritte Bruch: MUSIC FROM THE ELDER

Es bleibt, als dritte Möglichkeit, also noch die Kunst, und so entschieden sich Kiss 1981 gemeinsam mit Bob Ezrin, der einige Jahre zuvor für die Band das überaus erfolgreiche Album *DESTROYER* (1976) produziert hatte, dazu, erstmals ein Konzeptalbum bzw. eine Rockoper aufzunehmen. Ezrin brachte seinen ehemaligen Schützling Lou Reed mit ins Boot, **16** um die Qualität der Texte zu verbes-

sern. Hatten sich die Themen von Kiss-Songs bislang auf den Topos des schon fast bewusst klischiert wirkenden, machohaften Lovesongs beschränkt, so versuchte man auf *MUSIC FROM THE ELDER* 47 in neun Liedern eine unheimliche Fantasy-Geschichte zu erzählen. Bereits das Cover wird nicht wie gewohnt von den maskierten Gesichtern der Gruppe geziert, sondern von einer Hand, die einen schweren Türknauf an einer massiven Holztür berührt. Auch im Innenteil des (erstmalig eine Kiss-Einzel-LP begleitenden) Gatefold-Cover sieht man einen großen Holztisch mit mehreren leeren Stühlen; der Konferenzraum der titelgebenden ›Elder‹, wie sich bei näherer Betrachtung des Plot herausstellt. Dieser wiederum steht einerseits in der Tradition des Fantasy-Konzeptalbums, andererseits erinnert die musikalische Umsetzung eher an die Rock-Opern *TOMMY* (1969) und *QUADROPHENIA* (1973), die The Who Ende der 1960er Jahre/Anfang der 1970er Jahre aufnahmen (Simmons 2003, 181).

MUSIC FROM THE ELDER erschien zwei Jahre nachdem Kiss mit *I was made for lovin' you* (DYNASTY 1979) den größten Hit ihrer Karriere hatten, auch wenn Fans sich ob des starken Disco-Einflusses des Songs verwundert gezeigt hatten. 48 Die Band hatte den ersten Abgang der Urbesetzung verkraften müssen und wollte sich zu diesem Zweck ein weiteres Mal neu positionieren 49; ein Umstand, der kommerziell dank des jüngsten Pop-Erfolgs nicht nötig gewesen wäre. Paul Stanley erinnert sich: »I can't remember any of that music. It was real foreign to us. It was us pushing ourselves to do something different, but it was so foreign...« (Leaf/Sharp 2003, 338). Und Gene Simmons fügt sarkastisch hinzu:

»As a Kiss record I'd give it a zero. As a bad Genesis record, I'd give it a two [...] I get a sense that the band was thinking, ›Okay, here's our epic‹. But epics are determined by the people who listen to it, not the band who says, ›Here's our epic‹ [...] It was completely out of character for the band« (ebd., 338).

Laut Produzent Bob Ezrin sei die Idee hinter dem Album gewesen, eine Geschichte von Gene Simmons in Songs zu erzählen, daraus ein Album zu machen und aus dem Album dann eine Bühnenshow, eine Art Musical, zu schaffen. 10 Den aus den Songs heraus kaum nachzuvollziehenden Plot fassen die Kiss-Biographen David Leaf und Ken Sharp wie folgt zusammen: »[It] centered upon a young boy's rite of passage, a heroic life's journey through personal discovery, doubt, and ultimate self-realization.« (Leaf/Sharp 2003, 102). Simmons selbst resümiert:

»I conceived a race of immortal beings, energy-based beings, a take-off of Marvel's Watcher. These beings were more observers than participants. They didn't interfere with human choice,

and as a result people were ultimately responsible for their own deeds, good and bad« (Simmons 2003, 181).

Die Fantasy-Story reflektiert jedoch vor allem Simmons' Bild des amerikanischen Kapitalismus, das er seit Jahren in Interviews referiert: Der Mensch, also auch der Künstler, ist für sein eigenes Leid und Wohl verantwortlich, und wer hart genug arbeitet, wird auch den verdienten Erfolg erlangen. Auch wollte er aus dem Stoff eigentlich einen Hollywood-Film machen, doch Ezrin überredete ihn, das Material zu einem Konzeptalbum umzuarbeiten. Der Produzent stellte eine Tafel ins Studio, erarbeitete einen Storyplan und erklärte den Musikern fortan, zu welchem Teil der Kurzgeschichte nun ein Song entstehen müsste. Als dies nicht so recht funktionierte, überzeugte er Simmons davon, zumindest einen selbstexplikativen Song namens *I* zu schreiben, der das Album beschließen sollte.

Dazu muss angemerkt werden, dass das Konzeptalbum seit den frühen 1970er Jahren gerade im so genannten Progressive-Rock eine große Rolle spielte, jedoch im Zuge der Punk-Bewegung derart verteufelt wurde, dass Anfang der 1980er Jahren kaum eine Band, nicht mal aus dem Progressive-Bereich, freiwillig ein Konzeptalbum aufnehmen wollte.

Die pompöse musikalische Inszenierung sowie der Versuch, erstmals in der Band (und nicht zuletzt auch mit Hilfe von Lou Reed) ein anspruchsvolles lyrisches Element in die Songs zu bringen, scheiterten nicht nur in ästhetischer Hinsicht, sondern vor allem auch kommerziell. Laut Simmons ist *MUSIC FROM THE ELDER* das am schlechtesten verkaufte Kiss-Album überhaupt. Einen Grund für diese gescheiterte Neuerung zu finden, erweist sich indes als relativ schwer. Fast scheint es, die Band habe sich von ihrem Produzenten zu diesem Schritt überreden lassen und Simmons habe in Ezrins Vorhaben die Möglichkeit gesehen, sich als Autor zu profilieren, um seinem erklärten Ziel Hollywood etwas näher zu kommen.◀11

Und anders als im Fall der Soloalben ist *MUSIC FROM THE ELDER* auch nicht in die Pop-Ikonographie eingegangen, sondern bleibt eine vergessene Fußnote in der Geschichte der Band, die sich in der Folge wieder aufmachte, klassische Alben aufzunehmen.◀12

Zusammenfassung

Eine ausufernde Marketing-Aktion, die den vor allem in den 1970er Jahren pophistorisch codierten Begriff des Soloalbums ad absurdum führt, ein drittklas-

siger TV-Film, der die Musiker als unfähige Schauspieler vorführt, sowie ein missratener Ausflug in das seinerzeit eh schon darbenende Genre des Konzeptalbums: Es ist schwer, diesen drei Jahre anhaltenden Bruch in der Geschichte dieser überaus erfolgreichen Band zu begründen. Sicherlich liegt den Werken eher die Suche nach neuen Vermarktungsoptionen denn der Wille zur ästhetischen Neuerung zugrunde, und dennoch ist das Ergebnis ein veränderter Blick auf das künstlerische Schaffen von Kiss. Erst der Bruch erklärt die im Rockbereich wohl einzigartige Vision von absoluter Vermarktung eines ästhetischen Konzepts, das sich von Anfang an von allem gewohnten radikal abhob und das deswegen mit viel Risiko behaftet war. Vielleicht liegt es demnach gerade einem solchen Konzept zugrunde, dass man es ausspielen, es immer weiterdenken muss, denn ein Stillstand würde die Leere hinter der Show offenbaren. Mittlerweile befindet sich die Band seit fast 20 Jahren in diesem Stillstand und entwickelt lediglich die Vermarktung ihres Konzepts weiter, ohne die ästhetischen Inhalte zu berühren. Vielleicht entschied sie sich deswegen auch dafür, 14 Jahre lang kein Album zu veröffentlichen. Und als sie es dann doch tat, klang es auch, als wäre keine Zeit vergangen.

Anmerkungen

- 01► Erste Ausführungen zu dieser These habe ich in meinem Vortrag »Ich kann nicht mehr mit Juden schlafen!« – Punk und Judentum bei Lou Reed« (gehalten bei der Tagung »Punk und Judentum« der Universität Halle, April 2010) getätigt, in dem ich die von 1976-1980 auf dem Arista-Label erschienenen Alben Lou Reeds als radikalen Bruch in seinem Schaffen deute, da gerade sie in ihrer Unbeholfenheit und ihrer musikalischen Richtungslosigkeit ein klares Bild über den Geisteszustand des Musikers zu jener Zeit abgeben. Ein anderes, noch radikaleres Beispiel wären etwa die Geffen-Alben von Neil Young aus den 1980er Jahren (hier vor allem EVERYBODY'S ROCKIN' (1983) und TRANS (1982)) oder die drei »religiösen« Platten, die Bob Dylan von 1978-1981 (SLOW TRAIN COMING (1979), SAVED (1980), SHOT OF LOVE (1981)) als Wiedergeborener Christ ablieferte (INFIDELS von 1983 sei jedoch ausgenommen).
- 02► Nach Klosterman ein Trick der Plattenfirma, um die Auszeichnung Fünffach-Platin zu bekommen, bevor man auch nur eine einzige Platte verkauft hatte. (vgl. Klosterman 2006, 213).
- 03► Eine vergessene Glam-Band der 1970er Jahre, die 1975 *New York Groove* veröffentlicht hatte.
- 04► Auf insgesamt 23 Seiten analysiert die Band in ihrer Autobiographie *Behind The Mask* die vier Alben, und man kommt allgemein zu sehr positiven Schlüssen, was insofern überrascht,

als dass man bei späteren Album durchaus selbstkritisch ist.

- 05► So werden beispielsweise Actionsequenzen mit Balladen untermalt.
- 06► Ezrin hatte mit Reed 1973 das Konzeptalbum *Berlin* aufgenommen.
- 07► Am Titel erkennt man schon den größeren Plan, der dem Album zugrunde lag: Nach Musical-Tradition werden die Songs als Auswahl aus dem eigentlichen Hauptprojekt *The Elder* angepriesen, das Album steht als ästhetisches Objekt nicht mehr im Zentrum der Vermarktung, sondern repräsentiert nur noch einen Ableger einer größeren Idee. Weiß man um das Scheitern dieser Idee, wirkt *MUSIC FROM THE ELDER* umso signifikanter, was den ästhetischen und kommerziellen Bruch in der Karriere der Band angeht.
- 08► In diesem Zusammenhang sollte man jedoch nicht von einem weiteren Bruch in der Karriere der Band sprechen, da erstens viele Rockbands der Zeit ähnliche Songs aufnahmen (vor allem die Rolling Stones mit *Miss You (SOME GIRLS 1978)*) und das dazugehörige Album *DYNASTY (1979)*, wie auch der ein Jahr später erschienene Nachfolger *UNMASKED (1980)* bis auf den Hit ein recht konventionelles Kiss-Album war.
- 09► Eric Carr ersetzte Peter Criss am Schlagzeug, jedoch war Carrs Einstand nicht besonders gelungen. Die Drumparts für I wurden auf Ezrins Geheiß von einem Session-Musiker eingespielt, der bereits auf Simmons Soloalbum mitgewirkt hatte.
- 10► Simmons allerdings sah es seinerzeit nicht ein, mit einem Album auf Tournee zu gehen, das sich nicht verkaufte, so dass der ganze Plan ad acta gelegt werden musste. Der Fokus wurde auf das Fernsehen und das gerade aufkommende Musikfernsehen gelegt, die Band produzierte einen Videoclip zur Single *A World Without Heroes* und erschien in zahlreichen TV Shows in der ganzen Welt. (vgl. Simmons 2003, 182.)
- 11► Simmons versuchte sich in der Folge in den 1980er Jahren verstärkt als Schauspieler, allerdings ohne nennenswerten Erfolg.
- 12► Der einzige weitere signifikante Bruch in der Geschichte der Band fand nur inoffiziell statt. 1992 versuchte man unter dem Eindruck des von Gene Simmons eigentlich gehassten Grunge und neuem Alternativ-Rock, den eigenen Sound ungeschliffener und roher zu gestalten und diesen mit düsteren, dem Zeitgeist entsprechenden Texten zu verbinden. Das Album *CARNIVAL OF SOULS (1997)* wurde allerdings nicht offiziell als neue Kiss-Album veröffentlicht, sondern erst zwei Jahre später als ›ausgegrabene Archiv-Aufnahmen‹ in einem lieblos gestalteten Cover und laut Band ohne Anspruch, ein vollständiger Teil der Kiss-Diskographie zu sein.