



**KIELER BEITRÄGE
ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG**

Ausgabe 5.1 // Juni 2010

Impressum

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2010.5

Verantwortliche Redakteure: Susan Levermann, Patrick Niemeier

Herausgeber:

Levermann, Susan (Kiel)

Niemeier, Patrick (Kiel)

Wulff, Prof. Dr. Hans Jürgen (Westerkappeln/Kiel)

Redaktion:

Kerstin Bittner (Kiel)

Janwillem Dubil (Kiel)

Julia Fendler (Kiel)

Frederike Kiesel (Kiel)

Patrick Kraft (Kiel)

Imke Schröder (Kiel)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)

Christoph Henzel (Würzburg)

Linda Maria Koldau (Frankfurt)

Georg Maas (Halle)

Siegfried Oechsle (Kiel)

Albrecht Riethmüller (Berlin)

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Bernd Sponheuer (Kiel)

Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

c/o Hans J. Wulff

Institut für NDL- und Medienwissenschaft

Leibnizstraße 8

D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....	4
-----------------------	----------

Vorwort.....	7
---------------------	----------

Artikel

(E)motion pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young.....	10
--	----

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel

(In: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender 2004, S. 50-65).

Überblicksartikel

Metal-Filme.....	25
------------------	----

Julia Fendler

Fiktive Musikerfiguren und Rock-Bands.....	33
--	----

James zu Hünigen / Frederike Kiesel

Filmanalysen

ONE PLUS ONE (1968).....	47
CREAM'S FAREWELL CONCERT (1969).....	54
ELVIS: THAT'S THE WAY IT IS (1970 / 2001).....	58
WOODSTOCK (1970).....	64
THE KIDS ARE ALRIGHT (1979).....	69
SOUL POWER (1974 / 2008).....	75
ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE (1983).....	79
DAVID BOWIE: SERIOUS MOONLIGHT (1984).....	84

STOP MAKING SENSE (1984).....	89
THIS IS SPINAL TAP (1984).....	95
BRING ON THE NIGHT (1985).....	100
ZOO TV: LIVE FROM SYDNEY (1994).....	105
PINK FLOYD - P.U.L.S.E (1995).....	110
THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS (1996 / 1968).....	115
LISTENING TO YOU: THE WHO LIVE AT THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL 1970 (1996).....	120
MEETING PEOPLE IS EASY (1998).....	124
THE FILTH AND THE FURY (2000).....	130
ONLY THE STRONG SURVIVE (2002).....	136
FEEL LIKE GOING HOME (2003).....	140
EELS WITH STRINGS: LIVE AT TOWN HALL (2006).....	144
LOUDQUIETLOUD (2006).....	148
CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU (2008).....	153

Bibliographie

Rockumentaries. Eine Arbeitsbibliographie (Komp.v. Hans J. Wulff).....	158
--	-----

Vorwort

Nahezu unbeachtet von Film- und Musikwissenschaft hat sich mit dem Rockmusik-Dokumentarfilm und seinen verschiedenen Untergattungen in den letzten vierzig Jahren eine neue Gattung des Musikfilms entwickelt. Nur wenige Jahre, nachdem die Rockmusik populär und zugleich ein wichtiger und ökonomisch einträglicher Zweig der Musikindustrie geworden war, als klar war, dass Rockmusiker nicht nur riesige Plattenumsätze erzielen, sondern auch große Hallen füllen konnten, und als es zudem gelang, mit den Open-Air-Konzerten nicht nur große Publika zu aktivieren, sondern damit eine ungemein hohe öffentliche Aufmerksamkeit zu gewinnen, wurden die Akteure der Rockmusik ebenso zu einem Gegenstand dokumentarischen Interesses wie die Tourneen, Konzerte und Festivals, die Fankulturen, manchmal sogar die Organisatoren der Veranstaltungen.

Die Bezeichnung *Rockumentary*, die heute oft als Gattungsname verwendet wird, ist ein Kunstwort aus *rock* und *documentary*. Es wurde wohl zum ersten Mal in Rob Reiners Mockumentary *THIS IS SPINAL TAP* (1984) erwähnt, lange nachdem die Filme in regelmäßiger Folge im Kino gelaufen waren und nicht nur das Interesse von Musikfans, sondern auch von Cineasten gefunden hatten. Die Bezeichnung weist zurück auf die Blütezeit des Direct Cinema, in der nicht nur einige Porträts von Dirigenten und Pianisten sowie Aufzeichnungen klassischer Konzerte entstanden, sondern in der vor allem in den USA Rock-Musiker und ihre Konzerte ein beliebtes dokumentarisches Sujet waren. Die Filme fanden ein hochstrukturiertes vorfilmisches Ereignis vor, in das sie sich nach Art der Programmatik des Direct Cinema einschmiegen konnten. Sie verbanden meist Bilder der Bühnenshows, Aufnahmen des Publikums, manchmal Interviews mit Beteiligten und atmosphärische Bilder der Geschehnisse am Rande des Konzerts. *LONELY BOY* (USA 1961, Roman Kroiter, Wolf Koenig) über Paul Anka ist der wohl erste Film in dieser Art. D.A. Pennebakers Bob-Dylan-Film *DON'T LOOK BACK* (USA 1966), sein Konzert-Film *MONTEREY POP* (USA 1967) und vor allem Michael Wadleighs mit großem Aufwand gedrehte Dokumentation *WOODSTOCK* (USA 1970) brachten einen enormen wirtschaftlichen Erfolg und stießen eine ganze Reihe weiterer Filme an. Dazu rechnet die Dokumentation des desaströsen Auftritts der Rolling Stones 1969 in Altamont, bei dem ein Ordner der Hell's Angels einen Besucher erstach (*GIMME SHELTER*, USA 1971, David Maysles, Albert Maysles, Charlotte Zwerling). Äußerst erfolgreich war auch Martin Scorseses Film *THE LAST WALTZ* (USA 1978) über das Abschiedskonzert von The Band. Obwohl Filme im Stil der Rockumentaries immer noch weiter produziert werden (man denke an Jonathan Demmes Talking-Heads-Film *STOP MAKING SENSE*, USA 1984), feierte Rob Reiner in der Pseudo-Dokumentation *THIS IS SPINAL TAP* (USA 1984) einen parodistischen Abgesang auf die erste Hochphase des Genres.

In den 1980er Jahren wurde die Rockkonzert-Dokumentation nicht nur zu einem Standardformat des Fernsehens (in Deutschland z.B. zu solchen seriellen Sendeplatz-Formaten wie dem seit 1974 produzierten

ROCKPALAST zusammengefasst). Eine große Anzahl von Konzertaufzeichnungen - vor allem in Form der (film-)ästhetisch meist anspruchslosen Livemitschnitte - haben einen eher protokollarischen Anspruch und sind oft nur minimal bearbeitet (darin manchen Theater- und Opernaufzeichnungen verwandt). Die Konzertaufzeichnung dieser Couleur ist eine Fernsehgattung, spielt im Kino keine Rolle; sie setzt das Radio-Konzert mit audiovisuellen Mitteln fort. Mediengeschichtlich ist der Übergang vom Rockumentary zur Konzert-Dokumentation interessant, weil er erst zu Zeiten des Übergangs zur Verbreitung des Home-Videos einsetzt: Erst nun entsteht der Video- und später DVD-Markt als Markt eines neuen Verbreitungsmediums der Musik. Nun wachsen Musik- und Film-/Fernsehindustrie endgültig zusammen. Ursprünglich vor allem zur Verbreitung des Publikums gedacht und live ausgestrahlt, ist die Konzertdokumentation inzwischen eine der Archivierungs- und Nutzungsformen des Musikmarktes. Es entstanden der *Tournee-Film* und der *Porträtfilm* als Varianten des Rockkonzertfilms. Es wurden eine ganze Reihe von Rock-Musikern in Aufnahmen porträtiert oder dokumentiert, die während einer oder mehrerer Tourneen gemacht wurden. Angefangen von ABBA: THE MOVIE (Schweden 1977, Lasse Hallström) über die Australien-Tournee der schwedischen Gruppe, Mitte 1977, über Paul McCartneys GET BACK (Großbritannien 1991, Richard Lester) bis zu UNTERWEGS - DIE HERBERT GRÖNEMEYER-TOUR 2007 (BRD 2007, Ulrich Stein) reichen die Beispiele. Die wenigsten dieser Filme werden im Kino gestartet, sondern sind heute als Video- oder DVD-Kopien einer der festen Vertriebswege der Rock- und Popmusik. Um so überraschender sind in jüngster Zeit Filme wie das Biopic CONTROL (Großbritannien 2007, Anton Corbijn) über den Sänger Ian Curtis der Band Joy Division oder Martin Scorseses SHINE A LIGHT (USA 2008) über die Rolling Stones, die mit großem Erfolg im Kino ausgewertet wurden.

Es ist das Anliegen des Rockumentary-Projektes, eine erste Sichtung der Menge und der Vielfalt der inzwischen sehr umfangreichen Videothek der Rockmusik-Filme vorzunehmen. Vor allem anhand von kurzen Porträts und Analysen einzelner Filme, aber auch von Übersichtsdarstellungen zu einzelnen Musikern und Musikrichtungen, den wichtigsten Regisseuren der Gattung und einzelnen dokumentarischen Formaten sowie von detaillierteren Analysen soll nicht nur der Bestand gesichert, sondern auch das Problem der Analyse von Rockfilmen angesprochen werden, die sich den meisten Verfahren der traditionellen Filmanalyse gegenüber eher als sperrig erweisen.

Das Projekt ist *in progress* - darum versteht sich dieses Vorwort auch als Einladung an unsere Leser, sich mit eigenen Beiträgen zu beteiligen, die wir regelmäßig in den *Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung* vorstellen werden. Die Artikel selbst werden auf der Homepage der Kieler Filmmusik-Gruppe (www.filmmusik.uni-kiel.de) langfristig zugänglich bleiben.

Wir bedanken uns bei allen Autoren, den Mitgliedern der Projektgruppe und bei den festen Mitgliedern der Redaktion Kerstin Bittner, Janwillem Dubil, Julia Fendler, Frederike Kiesel, Patrick Kraft und Imke Schröder.

Wir bedanken uns außerdem bei der Firma Aktiv Musik Marketing (AMM), die uns zahlreiche DVDs für unsere Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

Kiel, im März 2010

(Susan Levermann, Patrick Niemeier, Hans J. Wulff)

(E)motion Pictures: Zwischen Authentizität und Künstlichkeit:

Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young [*]

Bernd Kiefer und Daniel Schössler

Emotion Pictures

Schon im Jahr 1970 rechnet der noch junge und von Film und Rockmusik gleichermaßen begeisterte Wim Wenders mit einem Genre ab, „das es nicht gibt“: mit dem Musikfilm, vor allem mit den „Rock‘n‘Roll- und Popmusikfilmen“ (Wenders 1989, 82), die bis dato entstanden und denen er insgesamt vorwirft, gerade an der Darstellung der Musik zu scheitern. „Sie zeigen mehr ihr Desinteresse, ihr Missfallen oder ihre Verachtung als ihren Gegenstand. Das, was es zu sehen gibt, die Musiker, die Instrumente, die Bühne, die Arbeit, der Spaß oder die Anstrengung, Musik zu machen, erscheint ihnen nicht wert genug, so wie es ist, gezeigt zu werden“ (83). Wenders wirft den Musikfilmen vor, nicht dem authentischen Entstehen der Musik im Augenblick, also *live* auf der Bühne, und nicht dem Ausdruck der Musik gerecht werden, sondern die eigene Sprache der Rockmusik in eine andere, in die des Films zu übertragen. Das Psychedelischwerden der filmischen Mittel zur Repräsentation von Rockmusik: die schnelle Montage der Bilder, die Reißschwenks und Zooms und die ständigen Überblendungen, dies alles wird von Wenders als „Zerstörungsmethoden“ gesehen, die „zwar auf den ersten Blick der Musik selbst entnommen“ sind (85), mit denen das Medium Film die Musik jedoch durch den „Fleischwolf“ (85) dreht. Damit ist früh ein Dilemma formuliert, denn gerade Rockmusik gilt in den 1960er und den frühen 1970er Jahren noch als weitgehend unmittelbare physische und emotionale Expression von Befindlichkeit und Zeitgeist. So sieht Wenders nur in Jean-Luc Godards *ONE PLUS ONE* (1968), in dem man die Rolling Stones bei der Arbeit an ihrem Stück *Sympathy for the Devil* beobachten kann, noch in den Bildern eine „unglaubliche Kommunikation“ am Werk, die Utopie eines „mühelosen Verständnisses“ (26) zwischen den Musikern untereinander und dem Regisseur. Die meisten Rockfilme zerstören jedoch für Wenders durch Kamerabewegungen und vor allem durch die Montage genau diese intensive Eigendynamik eines sich entwickelnden Songs. Das Dilemma der Musikfilme besteht also darin, eine Balance zu finden zwischen dem Rhythmus eines Songs oder einer ganzen Performance und der Dynamik ihrer filmischen Darstellung.

In seiner Kritik an dem Film *MONTEREY POP* (1967) geht Wenders noch weiter. Hier dokumentieren Don A Pennebaker, Richard Leacock und Albert Maysles, die Hauptprotagonisten des amerikanischen *Direct Cinema*, das weitgehend ungestellt und authentisch arbeiten will, das erste große Pop-Festival in Monterey im Juni 1967, dem *Summer of Love*. Wenders, der seinen Text im August 1970 schrieb, moniert am Film, dass „ständig Bilder von Zuschauern eingeschnitten“ sind, Bilder der „Flower-Power-Bewegung“ und einer „Idylle, die man [...] auf den Tod nicht ausstehen kann“ (81). Unabhängig davon, dass Wenders offenbar die Hippies nicht mag und dass sein Text zu einem Zeitpunkt erschien, als die Idylle von Flower-Power bereits zerstört war, ist für das „unmögliche Genre“ Musikfilm wesentlich die Haltung, die Kamera und Montage zum Publikum eines Konzerts einnehmen. Konzentriert sich ein Film ganz auf die Arbeit der Musiker und ihre Interaktion auf der Bühne, oder gewährt er auch dem Publikum des Konzerts einen Raum: seinen Emotionen, seiner Begeisterung oder seinem Desinteresse? In der *Ästhetik der Repräsentation einer Performance* und in der *Ästhetik der Repräsentation des Publikums* lassen sich von D.A. Pennebakers *DON'T LOOK BACK* (1967) mit Bob Dylan bis zu Jim Jarmuschs *YEAR OF THE HORSE* (1997) mit Neil Young nicht nur die Entwicklungen des Konzertfilms ablesen, sondern die Entwicklungen der Popkultur dieser Zeit. Zumal die vermeintlich authentische Wiedergabe von Performances vollends zum Problem wird, seit Musiker wie David Bowie das Theatrale und Künstliche selbst zum wesentlichen Element ihrer Performance machen.

Just a plain picture

1965 kommt Bob Dylan, längst ein Superstar wie die Beatles, für eine Tour nach England. Er und sein Manager Albert Grossmann haben einen anderen Star, nämlich D.A. Pennebaker, den prominentesten Vertreter des *Direct Cinema*, beauftragt, die Tour zu dokumentieren. Das ästhetische Credo des *Direct Cinema* lautet: größt mögliche Authentizität, wobei dem Regisseur lediglich die Funktion eines Beobachters zukommt. Es entsteht *DON'T LOOK BACK* (1967), mit Handkameras gedreht in grobkörnigem Schwarz-Weiß. Die ersten Bilder dieses Films zeigen jedoch als Film im Film nicht die vertraute Ikone des Folksongs und der Protestbewegung, sondern einen Bob Dylan, der seinen Song *Subterranean Homesick Blues* nicht singt, sondern Blätter mit Schlagworten aus dem Text vollkommen unbeteiligt, aber weitestgehend synchron in die Kamera hält und achtlos fallen lässt. Am Bildrand unterhält sich der Dichter Allen Ginsberg mit einem für die Kamera Unsichtbaren, und dann gehen alle einfach ab. Diese Eröffnung, in ihrer Surrealität eine Vorwegnahme der späteren Musik-Clips, ist eine Antizipation dessen, was sich im Film dann offenbart: Dylan will nicht mehr Dylan sein: nicht mehr das Sprachrohr einer Generation. Zwar gibt es im Film noch eine Rückblende, in der sich der Sänger auf einem Feld vor schwarzen Landarbeitern als Protestsänger filmen ließ, doch jetzt, 1965, distanziert sich Dylan im Gespräch mit Fans und Journalisten nonchalant und oft auch arrogant von dem ihm zugewiesenen Image, das ihn jedoch erst zum Star werden ließ. Ansonsten ist das Publikum der Konzerte unsichtbar. Als wolle die Kamera ihrerseits nun herausfinden, wer Bob Dylan denn nun ist, bleibt sie nicht beobachtend, sondern sie sucht fast voyeuristisch die physische Nähe, scheint

fordernd, forschend das inszeniert Enigmatische Dylans ergründen zu wollen. Pennebaker zeigt Dylan vor allem *on the road*, im Hotelzimmer, etwa beim Schreiben eines neuen Songs mit Joan Baez, in der geheuchelt interessierten, aber völlig kalten Begegnung mit Donovan, der in England gerade im Stil Dylans erfolgreich ist, oder im Auto beim ironischen Kommentieren der Konzertkritiken, wo er jede politische Situierung lächerlich macht.

Seine Auftritte werden fast beiläufig in statischen Einstellungen verzeichnet, und die Songs, die Dylan solo darbietet, sind zudem durch Montage auch gerafft oder werden sogar abgebrochen. „It’s alright, Ma, it’s life, and life only.“ In der Musik sucht Pennebaker offenbar nicht mehr nach der „Wahrheit“ Dylans. Bemerkenswert hingegen ist, wie viel Zeit er den Verhandlungen des Managers Grossmann widmet, der mit einem *stone-face* die Gagen immer höher treibt. Dylan ist 1965 auch *big showbiz*. Seinen dramaturgischen Höhepunkt hat der Film, wenn Dylan einem Korrespondenten des *Time Magazine* vorhält, nicht in Worten könne man die Wahrheit ausdrücken, sondern die Wahrheit sei „just a plain picture“. Ein nicht nur mehr ironischer, ein böartiger Kommentar des Stars - auch zur Methode der Unmittelbarkeit Pennebakers, von dem er sich gerade ins Bild setzen lässt, dem er allerdings nur *images* seiner selbst bietet. Später, in seinem eigenen Film *RENALDO & CLARA* (1978), wird Dylan das Spiel mit Facetten seines Images zum fiktionalen Spiel mit Masken treiben: mit den *Personae* Bob Dylans.

Soul Sacrifice

Im August 1969 fand in der Nähe des Ortes Woodstock, einer Künstler-Kolonie, in der damals auch Bob Dylan lebte, im Staat New York die *Woodstock Music & Art Fair* statt. Drei Tage spielten Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, Jefferson Airplane, The Who, Santana, Ten Years After, Crosby, Stills, Nash & Young und viele andere Superstars des Rock und Folk vor einem Publikum von 300 000 Menschen. Zwei Jahre nach dem *Summer of Love* in San Francisco wollte nun auch die amerikanische Ostküste beweisen, dass man *Three Days of Love & Peace & Music* erleben kann: *Paradise Now*. Die Hippiekultur kam zum größten Ereignis der Popgeschichte zusammen.

Der Regisseur Michael Wadleigh dokumentierte das in *WOODSTOCK* (1970), nicht nur ein Festival, sondern ein Lebensgefühl: die Manifestation der amerikanischen Gegenkultur auf dem Höhepunkt des Krieges in Vietnam. Erst der Film – und die folgenden fünf LPs – machten das Woodstock-Festival zum letzten großen Kollektivmythos des Pop - und er machte Warner Brothers, die den Film übernahmen, reich. *Woodstock* wurde zum Zauberwort. Man sah den Film, hörte die Platten, hatte das Film-Poster an der Wand, kiffte und feierte noch auf jeder Kleingartenwiese Partys im Woodstock-Feeling. Das lag daran, dass der Film dem Publikum sehr viel Zeit widmet, Einblicke bietet, heute noch, in ein Lebensgefühl, das damals adaptierbar schien: Das Konzert-Feld, obwohl hochgradig technisiert durch die ungeheure Bühne mit ihren

Lautsprechertürmen, wurde vom Publikum in Natur zurückverwandelt: in einen *hortus amoenus*, einen idyllischen Garten der Unschuld. Ikonisch sind die Bilder von Nackten auf den Wiesen am und im Wasser, vom Spielen im Schlamm nach dem großen Regen, der das Konzert unterbricht und gegen den das Publikum mit seinen „No rain, no rain“-Rufen aufbegehrt.

Vor allem lag es an der *Ästhetik der Repräsentation der Live-Performances*. Wadleighs Kamerteams und die Cutter (einer von ihnen war Martin Scorsese) suchen bei den Auftritten eine multiperspektivische Annäherung an die Musik(er) durch das *Splitscreen*-Verfahren, die Aufteilung der Leinwand in bis zu drei Bildfelder. Manchmal erscheint ein Musiker aus unterschiedlichen Blickwinkeln, manchmal mehrere Musiker in der Interaktion. Beispielhaft dafür ist die Gestaltung des Auftritts von Santana mit dem Song *Soul Sacrifice*. Das ekstatische Instrumentalstück, von der Percussion und der Gitarre Carlos Santanas im Wechsel vorangetrieben, wird von Wadleigh interpretiert, variiert und bis zu einer rituellen Klimax getrieben. In den Bildfeldern sieht man die Gesichter von Santana und seinem Schlagzeuger alternieren: beide energetisch geladen, als würden sie gleich zerbersten, ihre Seele opfern, indem sie sich buchstäblich aus dem Leib spielen: ein Opfer vor und für 300.000 Menschen. Schließlich werden Bilder des Publikums mit denen der Musiker im Ton synchron parallel gesetzt. Die Zuhörer, die Wadleigh zeigt, scheinen sich tatsächlich durch den Song (und wohl auch durch Drogen) in einer Art Ekstase zu befinden. Die Montage erfolgt nun im sich immer noch steigenden Rhythmus des Stücks. Bilder sind nur sekundenlang sichtbar, bis ein halbnackter Mann, in völliger Trance tanzend, mit ausgebreiteten Armen in die Christus-Position am Kreuz gerät. In beiden Bildfeldern rechts und links rahmt er dann die Musiker im Zentrum der Leinwand und schafft so eine Art Tryptichon, ein Altar-Bild vollkommener Kommunikation, ja Kommunion von Körper und Klang: eine Ikone nicht allein für Woodstock, sondern auch für die Popkultur Ende der 1960er Jahre.

Der Film *WOODSTOCK* kennt aber auch das Gegenbild, die Gegen-Ikone. Wenn Jimi Hendrix, von den Kameras beim Spiel bis auf die schmutzigen Fingernägel genau beobachtet, seine kakophonische Interpretation der amerikanischen Nationalhymne spielt, in der er akustisch - und den Text der Hymne umsetzend - Bomben explodieren lässt, wird auf der Leinwand die Verbindung zwischen der friedvoll-ekstatischen Atmosphäre des Konzerts und der eskalierenden Gewalt in Vietnam und in den amerikanischen Großstädten hergestellt.

Under My Thumb

Vier Monate nach dem Woodstock-Festival, im Dezember 1969, wollten die Rolling Stones ihre immens erfolgreiche USA-Tour mit einem *Free Concert* beschließen. Wie Dylan kurz zuvor, engagierten auch sie Vertreter des *Direct Cinema* als Regisseure einer filmischen Dokumentation ihres Konzertes auf der Speedway-Rennbahn von Altamont in Kalifornien am 6. Dezember 1969: die Brüder David und Albert

Maysles und Charlotte Zwerin. GIMME SHELTER (1970), benannt nach dem gleichnamigen Song der Stones, dokumentiert ein Desaster. Schon bei der Vorbereitung des Konzerts, zu dem 300.000 Fans kamen, wurde fast alles falsch gemacht: der Ort war für ein Konzert dieses Ausmaßes denkbar ungeeignet, die Bühne zu flach und zu nah am Publikum. Vor allem machten die Stones die Hell's Angels zu ihren Ordnungskräften und zahlten angeblich das Honorar in Bier aus.

Wenn das *Direct Cinema* als *uncontrolled cinema* immer auch das Unerwartete, das Zufällige einfangen will, dann wurde dies die schreckliche Wahrheit von GIMME SHELTER. Die Band spielt *Sympathy for the Devil*. In dem Song stellt Jagger, der sich in PERFORMANCE (1970) als dekadenter Pop-Star selbstinszeniert, sich als namenloser dandyhafter Wanderer durch die Zeiten vor, als „man of wealth and taste“, der sich zynisch für alles Böse in der Geschichte verantwortlich erklärt, für die Kreuzigung Christi, die Ermordung des Zaren und den Tod der beiden Kennedys: „Hope you guess my name.“ Was der Song impliziert, ist die Wiederkehr des verdrängten Bösen in dem Augenblick, in dem der Name erraten wird: „after all it was you and me.“ Man kann nur spekulieren, wie dieses Spiel mit dem Bösen im aufgeheizten und von den alkoholisierten Hell's Angels drangsalierten Publikum gewirkt haben mag. Während des Songs kommt es im Publikum und direkt vor der Bühne zu Schlägereien. Die Stones spielen, von den Hell's Angels auf der Bühne abgesichert, den Song zu Ende. Jagger versucht, die Menschen zu beruhigen und droht mit Abbruch des Konzerts. Dann fahren die Stones verrückterweise im Programm fort und beginnen, *Under My Thumb* zu spielen. Die Kamera ist jetzt die ganze Zeit auf der Bühne bei Jagger und schwenkt hektisch ins Publikum, als erneut Prügeleien beginnen. Unmittelbar vor Jagger, der nicht mehr nur irritiert, sondern auch ängstlich wirkt, da Rufe laut werden, jemand habe einen Revolver, wird im Gewimmel in diesem Augenblick ein Afroamerikaner von einem Hell's Angel erstochen. Von den Bildern, die die Tat zunächst nur erahnen lassen, springt der Film vom Konzert in die Situation am Schneidetisch, wo sich Jagger die Szene vorführen lässt, jetzt in der Wiederholung, in Zeitlupe und im Standbild, in denen sich die Details des Mordes aus dem diffusen Geschehen langsam klären lassen. Für die Montage dieser Sequenz stand vermutlich Michelangelo Antonionis Film BLOW UP (1966) Pate, eine Geschichte über die moralische Indifferenz eines Fotografen im *Swinging London*, der glaubt, einen Mord fotografiert zu haben, und im manischen Vergrößern des Fotos nach den Spuren sucht. GIMME SHELTER, der Film über ein Konzert der Stones, ist tatsächlich zum Beweismittel in einem Mordfall geworden. Jagger, einen weißen Schal um die Schultern drapiert, sieht das, steht auf, sagt: „Alright. See you“ zu dem Cutter, der ihm das Material zeigte, und geht. In dem Augenblick friert der Film sein Gesicht in Großaufnahme ein. Darüber, was der Ausdruck in Jaggers Gesicht zeigt, lässt sich bis heute streiten: Ist es erstarrtes Erschrecken? Ist es Gleichgültigkeit beim definitiven filmischen Blick des Stars in sein Publikum?

Stardust

Nach Altamont stand jedes Großereignis des Pop in dessen Schatten, und Woodstock wurde umso stärker idealisiert und sein Mythos zunehmend kommerzialisiert. Und damit drang er ins Bewusstsein der Fans ein und wurde zur Anforderung an das, was ein Festival zu sein habe. 1970 kamen 600.000 Fans auf die Isle of Wight, um ein Jahr nach Woodstock schon dessen Revival zu feiern. Es traten fast alle Musiker auf, die auch in Woodstock waren: Jimi Hendrix, The Who, Joan Baez, aber auch Miles Davis, The Doors und die gerade neu zu propagandierende Supergroup Emerson, Lake and Palmer. Die jungen Veranstalter wollten natürlich auch einen Film, den Murray Lerner drehte. MESSAGE TO LOVE: THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL wurde allerdings erst 1997 aufgeführt, und vielleicht erklärt sich aus dieser zeitlichen Distanz, dass Leners Film vor allem die negativen Aspekte des Festival-Geschäftes dokumentiert: das Ende einer Ära. Der Film macht brutal klar, wie die Ansprüche der Musiker, der Promoter und die des Publikums divergieren. Die 600.000 kamen offenbar alle mit der festen Überzeugung, keinen Eintritt zu bezahlen. Sie verlangten ein *Free Concert*, und am Zaun, der das Festivalgelände umgrenzte, kam es permanent zu Kämpfen mit den Ordnern. Die Veranstalter mussten die Polizei rufen. Dennoch war schnell klar, dass alles außer Kontrolle geraten würde, vor allem die Finanzen, denn die Stars, die nach Woodstock um ihren faktischen Marktwert wussten, traten nur auf gegen *cash*. So wurde die Atmosphäre auf der Isle of Wight immer aggressiver. Ein Festival-Veteran stürmt in MESSAGE TO LOVE schließlich die Bühne und erklärt vor der Kamera: „Power to the people, motherfuckers! I’ve been to Woodstock and I’ve loved it very much. I’ve been to about ten fucking festivals and I love music. But this festival business is becoming a psychedelic concentration camp where people are being exploited. What is all this peace and love shit when you have police dogs out there?” Die Popkultur zeigt in MESSAGE TO LOVE, allerdings viel zu spät, ihre internen Widersprüche: Das Publikum will *Love, Peace and Music* umsonst, und die Musiker haben längst realisiert, dass Festivals, die gefilmt werden, nicht nur einen Promotion-Effekt vor Ort haben, sondern ein karriereförderndes und sehr einträgliches Geschäft sind. In der Tat zeigt Leners Film, wie aus der drohengeschwängerten psychedelischen Szene der Endsechziger Jahre schon im Jahr 1970 eine psychopathologische wird. Als Joni Mitchell auftritt und ihre Hymne auf die *Woodstock-Generation* singt: „We are stardust, we are golden and we got to get ourselves back to the garden“, stürmt ein Mann auf die Bühne, nach eigener Aussage „one of the most coherent minds around“, und beginnt, eine unzusammenhängende Rede zu halten. Mitchell ist - wie Jagger in GIMME SHELTER - nicht nur irritiert, sie hat offenbar tatsächlich Angst vor ihm. Das Verhältnis zwischen Musikern und Publikum, das WOODSTOCK in der Montage zur fast religiösen Kommunion aufbaute, ist in MESSAGE TO LOVE zerrissen, und das Festival ist nicht mehr zu retten.

Vielleicht erklärt sich das sehr späte Aufführungsdatum des Films auch damit, dass Lerner beim Festival kaum Material drehen konnte, das dem Woodstock-Mythos entsprach. Wer hätte sich 1970/71, als der Film WOODSTOCK gerade seinen Einfluss entfaltete, einen Musikfilm angesehen, in dem Jim Morrison aufgedunsen und apathisch am Mikrofon steht, in dem nur von Geld die Rede ist und in dem ein junger Hippie, sichtlich

von vielen Dingen sehr müde, in die Kamera erklärt, seinem etwa fünfjährigen Sohn, der neben ihm sitzt, gelegentlich auch LSD zu geben? Wenn die Veranstalter sich am Ende des Films verabschieden, bankrott und desillusioniert, können sie tatsächlich sagen, dass etwas für immer zu Ende ging: die Utopie, die Wadleighs WOODSTOCK erst geformt hat, einer kommunikativen Einheit von Musik(ern) und Publikum. Für Jimi Hendrix und Jim Morrison fiel nach den Auftritten auf der Insel der letzte Vorhang. Hendrix starb am 18. September 1970, Morrison am 3. Juli 1971; in beiden Fällen waren Drogen die Todesursache, wie bei Janis Joplin, die 1970 ihren letzten Auftritt hatte.

End of the Road

Als die Gruppe *The Band* sich im Jahr 1976 entschloss, ihr letztes Konzert zu geben und dann aufzuhören, war es auch die Einsicht, dass der exzessive *Rock-Life-Style*, der die Musiker schon gezeichnet hatte, nicht länger durchzuhalten war. Ihr Abschiedskonzert, zu dem The Band Freunde lud wie Bob Dylan, Van Morrison, Neil Young, Joni Mitchell, Eric Clapton, Ringo Starr, aber auch den Dichter Laurence Ferlinghetti, die Blueslegende Muddy Waters, den Mainstream-Barden Neil Diamond und viele andere, nannte die Gruppe: *The Last Waltz*. Martin Scorsese, ein Freund des Band-Gitarristen Robbie Robertson, drehte den gleichnamigen Film *THE LAST WALTZ* (1978). Er montiert die Auftritte der Musiker mit Gesprächsszenen, in denen The Band ihre Geschichte und die der amerikanischen populären Musik von den 1950er Jahren bis zum unvermeidlichen Ende erzählt: „I mean, 16 years on the road. The numbers start to scare you. I couldn't live with 20 years on the road. [...] The road has taken a lot of the great ones. Hank Williams, Buddy Holly, Otis Redding, Janis, Jimi Hendrix, Elvis. It's a goddam impossible way of life" (Robbie Robertson). Dabei ist Scorsese in den Gesprächs-Sequenzen stets physisch präsent, nicht als Interviewer und Chronist, sondern als einer, der mit Popmusik aufwuchs, mit ihr lebt und sie auch in seinen Filmen, z.B. in *MEAN STREETS* (1973), einsetzte als Ausdruck des Lebens auf den Straßen des Molochs New York. Der Regisseur ist *involviert*, als *Fan*, aber auch als *Künstler*, der gerade in seinem Film *NEW YORK, NEW YORK* (1977) den Ausverkauf des Jazz ans Showbiz zum melodramatischen Streitpunkt einer Künstlerehe macht und der selbst in dieser Zeit dem notorischen Lebensstil des *film director as superstar* folgt und fast daran zugrunde geht.

THE LAST WALTZ hingegen zelebriert in einer u.a. von Michael Chapman und Vilmos Zsigmond elegant-elegisch ausgeleuchteten Inszenierung die einzelnen Performances als Summe der Pop-Kultur in vielen Stilen, zu denen auch die Lyrik der Beat Generation selbstverständlich gehört. Das Publikum bleibt außen vor bei diesem *meeting*. Damit ist dem Film eine eigentümliche Dialektik zugekommen, die Dialektik einer jeden Nostalgie, die sich selbst nicht belügen will: So war es einmal, so sollte es sein, und so *wahr* ist es jetzt. Scorsese gibt durch die Kameraarbeit und die Montage jedem Auftritt, jedem Musiker die diesem im Moment gemäße Kontur, den eigenen Rhythmus. Fast mitfühlend und helfend zeigen Kamera und Montage den geistig abwesenden, sichtlich kaputten und deshalb langsamen Neil Young, der *Helpless* singt und spielt

und dafür auch die Hilfe seiner Freunde braucht, die zweite Stimme von Joni Mitchell, die im Schattenriss aus dem Bühnenhintergrund stimmlich beisteht. Wenn Van Morrison noch einmal seinen *Caravan* der *Rock'n'Roll Gypsies* sich aus dem Leib schreit, fängt der Film auch ein, dass die verzückten Bewegungen von Morrisons schwerer gewordenem Leib nicht mehr so kommen wie vor Jahren, aber immer noch *in tune* sind. Langsam fährt die Kamera später wie vom Himmel von oben auf den Kopf des distanzierten Bob Dylan, der *Forever Young* zu spielen beginnt: die Hymne, die hier nicht anachronistisch wirkt, nur trotzig. Sie alle wissen, dass etwas längst ans Ende kam, aber sie machen weiter. Am Ende des Konzerts versammeln sich alle Musiker, um Dylans *I Shall Be Released* anzustimmen. Dieser letzte Walzer, der kein Walzer ist, ist ganz für das Kinopublikum bestimmt: schon für die Nachwelt.

The Faker

Um 1970, als die Hippies zu den letzten großen Festivals ihrer Ära pilgerten, schuf David Bowie in London ein ganz anderes Image des Rockstars. Bowie gab nie vor, seine Musik und seine Performance seien authentischer Ausdruck seiner Person, seien Statements für oder gegen etwas. Schon ‚David Bowie‘ ist eine Kunstfigur, eine *Persona*, eine Maske, die sich immer neue und andere Masken auflegt; allenfalls war und ist Bowie das *trademark* für permanente Metamorphosen. Schon früh ist sein Gott Andy Warhol, dessen Satz „My mind is like a tape recorder with just one button: Erase“ Bowie in den 1970er Jahren zu seinem Pop-Prinzip machte: Er nahm auf, formte um – und löschte aus. Mit dem Album *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972) erfand Bowie sich die *Persona* Ziggy, den Rockstar als androgynen *Alien* und *Starman*: nicht von dieser Welt, oszillierend zwischen den Geschlechtern und sexuellen Orientierungen. Mit dieser Maske ging Bowie 1973 auf seine bisher erfolgreichste Tournee, die am 3. Juli 1973 im Hammersmith Odeon in London enden sollte. Das Konzert war zur Verfilmung angelegt, und der Regisseur war D.A. Pennebaker. Eine sehr selbstbewusste Wahl Bowies, denn Pennebaker hatte MONTEREY POP gemacht und Dylans DON'T LOOK BACK: Dokumente der Pop-Geschichte. Er drehte auch ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE, der allerdings wegen technischer und rechtlicher Probleme erst 1982 aufgeführt wurde. Wie nicht anders zu erwarten, erlaubt Bowie keinerlei Einblicke in die Person hinter der Maske, dafür zeigt Pennebaker, wie die *Bowie-look-a-likes*, männlich und weiblich, sich zum Konzert einfinden, während Bowie sich in der Garderobe in Ziggy verwandelt. Außen: die Effekte des *Images*, innen: seine *Konstruktion*. Das Konzert ist eine Folge von Rollen-Songs, zu denen Bowie sich immer wieder neu kostümiert und schminkt, sich immer wieder neu erfindet und auslöscht. Er gibt sich lasziv wie Marlene Dietrich - oder, genauer: so, wie Helmut Berger die Dietrich in Viscontis THE DAMNED / DIE VERDAMMTEN (1969) *in drag* performt. Er lässt sich auf der Bühne entblättern, aus Roben schälen wie eine Diva, nur um in neuer Kostümierung zu erscheinen: einer Mischung aus Gladiatoren-Schürze und Huren-Schäbigkeit, und er deutet mit seinem Gitarristen Mick Ronson einen gewaltsamen Sexualakt *a tergo* an.

Der Film ist fast gänzlich von der Licht- und Farbästhetik bestimmt, vom Blick in den dunklen Zuschauerraum, in dem stroboskopisch die Gesichter (vor allem die von jungen Frauen) in ihrer völligen Hingabe an den Musiker aufblitzen und verschwinden, und vom Blick auf den rot, aber auch blau und gelb ausgeleuchteten Körper Bowies. Schon die Lichtdramaturgie akzentuiert so für die Betrachter von Konzert und Film das Changierende der Figur(en), das ein Song wie *Changes* pointiert: Eine „strange fascination“ geht für Ziggy/Bowie aus von der Einsicht „So I turned myself to face me / but I’ve never caught a glimpse / of how the others must see the faker / I’m much too fast to take that test [...] Time may change me / but I can’t trace time.“ Das Konzertpublikum, dessen Euphorie zwischen Hysterie und Sehnsucht an die Bilder der frühen Beatles-Konzerte erinnert, sucht frenetisch die Nähe zu einer *Persona*, die sogar eingesteht, keinen Kern zu besitzen, ein *faker* zu sein und sich im Augenblick des Zugriffs immer zu entziehen: „Angel or devil, I don’t care“. Bowie beendet das Konzert mit dem Tod Ziggys und dem *Rock’n’Roll Suicide*. Er kündigt an, nie mehr ein Konzert geben zu wollen, er entrückt sich, entzieht sich und wendet sich dann mit einer pathetischen Geste, wie ein Prediger Trost und Kommunion stiften wollend, direkt an das konsternierte Publikum: „You’re not alone, gimme your hands / You’re wonderful, gimme your hands.“ Er berührt sogar flüchtig ein paar Hände, die sich ihm entgegenstrecken, aber als jemand ihn ergreifen will, reißt ihn ein Sicherheitsmann so brüsk zurück, als gälte es, ihm das Leben zu retten. Noch wenn alle Masken gefallen sind, nach dem letzten Vorhang, muss ‚David Bowie‘ unberührbar bleiben. – *ZIGGY STARDUST* zeigt Bowies Performance, die im *drag* und im *gender-switching* immer auch die Anführungszeichen mit setzt, sogar noch in der Verweigerung des Kontakts als eine Selbst-Inszenierung, die immer an ein Publikum adressiert ist, weil ihr melodramatisches Pathos sich nur gerechtfertigt zeigt, wenn im Film die Resonanz sichtbar ist: die *Fans*, die mitgehen wollen, die imitieren wollen, diejenigen, die im Moment unmittelbar und stark emotional auf das reagieren, was auf der Bühne *für sie* performt wird.

Die postmodernen Konzertfilme der 1980er Jahre sind dann keine Dokumentationen mehr eines (auch für ein Publikum) einmaligen Ereignisses, eines einmaligen Momentes, der unwiederholbar ist. Sie repräsentieren Performances, die hochgradig konstruiert und kalkuliert oder gar artifiziell und rein fiktionalen Charakters sind, und sie lassen keinen Zweifel daran, dass sie selbst konstruiert sind. Der Kunstanspruch der Performances von den Talking Heads oder von Laurie Anderson schließt Elemente des Inszenatorischen ein, die ein Publikum im Saal gar nicht registrieren könnte. Er verlangt somit filmische Repräsentationen, die ihrerseits den Anspruch erheben, eigenständige Kunstwerke zu sein, und die sind ausschließlich an ein Kino-Publikum gerichtet. Je artifizieller der Pop in den 1980er Jahren wird und je größer sein Kunstanspruch, umso geringer die Rolle des Konzert-Publikums in den Filmen.

Psycho Killer

STOP MAKING SENSE, der Talking-Heads-Film von Jonathan Demme aus dem Jahr 1984, beginnt damit, im Detail die Füße eines Mannes zu zeigen, der über einen Boden geht und bei einer Markierung auf dem Boden neben einem Mikrofonständer einen Kassettenrekorder abstellt. Er macht ihn an, und aus dem Rekorder kommen die Beats einer Rhythmusmaschine. Dann beginnt er, in weiteren Einstellungen, die erkennen lassen, dass er sich auf einer leeren Bühne befindet und vor einem offenen Bühnenhintergrund, mit einer akustischen Gitarre das Stück *Psycho Killer* zu spielen und zu singen. Publikum ist keines sichtbar, und es bleibt auch unsichtbar. David Byrne, der Kopf der Talking Heads, hat ein Konzert eröffnet.

Dieses Opening kodiert die klassischen Eröffnungen von Konzert-Filmen auf mehrfache Weise um. Das in ZIGGY STARDUST nach Bowies Verlassen der Garderobe schon zur Show gehörende *stage announcement*: „Ladies and gentlemen: DAVID BOWIE!!!“, das den *event* als *Epiphanie* markiert, wird in STOP MAKING SENSE gleich banalisiert und mit neuer Bedeutung vorgeführt. Der Kinozuschauer erkennt zunächst nicht, wer die Bühne betritt und zu welchem Zweck er das tut. Kein frenetischer Applaus signalisiert die Ankunft des Stars. Das Anhalten bei der Markierung macht klar, dass der Auftritt minutiös für die Kamera geplant und inszeniert ist, und nur der Kinozuschauer kann für einen Moment glauben, der Beat zum Song käme tatsächlich aus dem Recorder. STOP MAKING SENSE macht von Anfang an klar, dass hier nicht für ein Publikum im Saal agiert wird, sondern allein für ein Kinopublikum, dem das Konstruierte und Künstliche der Performance permanent vor Augen geführt wird. Wenn Byrne am Ende von *Psycho Killer* scheinbar aus dem Gleichgewicht und ins Stolpern und Trudeln gerät, folgt er, dem Kinozuschauer erkennbar, dabei den kreisförmigen Markierungen auf dem Boden, damit er nicht aus dem Blickfeld der Kameras gerät. Das wird aber nicht kaschiert, sondern ausgestellt, ebenso wie seine Bewegungen, die vorgeben, hier verliere einer die Kontrolle über sich, nur sichtbar und hörbar dem Rhythmus des aus dem Takt geratenen Stücks vom Band folgen, also einem *concept*. In WOODSTOCK kann man noch sehen, wie Joe Cocker bei seiner trunkenen, fast dionysischen Interpretation von *With a Little Help from My Friends* in spasmische Bewegungen fällt, die ihn aus dem Blick der Kamera geraten lassen, so dass die ihn erst wieder suchen und finden muss. Dieser Zufall und die Spontaneität, die zum Live-Konzert gehören, werden in STOP MAKING SENSE nur noch als integraler Teil der längst medial informierten und orientierten Performance der Talking Heads ironisch reflektiert und ausgestellt. STOP MAKING SENSE, der Titel des Films, meint also: Es muss ein Ende gemacht werden mit dem Fetisch des Authentischen im Pop, in der Pop-Kultur, weil unsere Bewegungen, unsere Emotionen längst markiert, codiert sind. Es gibt sie, die *Psycho Killer*, die Mörder unserer Pop-Seelen. Aber es sind nicht *wir*. Sie sind irgendwo da draußen.

That (Post)Modern Feeling

„Written, directed and visuals by Laurie Anderson“. So heißt es im Abspann von *HOME OF THE BRAVE* (1986). Anderson wollte ursprünglich Jonathan Demme und Martin Scorsese als Regisseure. Die schlugen ihr vor, es selbst zu machen. Der Film ist so keine Dokumentation eines Konzertes, sondern er ist ein Teil des sich multi-medial und intermedial entwickelnden Kunst-Projektes der Amerikanerin geworden. Anderson singt in unterschiedlichen, verfremdeten Stimmen, spielt eine elektronisch verfremdete Violine, erzählt absurde Geschichten, macht Pantomime, tanzt. Sie maskiert sich und ist kostümiert. Auch sie performt *Personae*, spielt Rollen, männliche und weibliche, verändert ihre Stimme mit einem Vocoder und macht sogar ihren Körper in einem Anzug, der mit Sensoren besetzt ist, zum computergenerierten Klang-Körper. Nichts ist mehr natürlich, alles ist artifiziell. Dabei agiert Anderson vor einer *Blue Screen* mit wechselnden Bildinhalten: vom Animationsfilm über Objekte, Buchstaben und Zahlen bis zu Wörtern und Sätzen wie „That modern feeling“. Alle Medien werden genutzt und ineinander überführt: Theater, Film, Fernsehen, Video, Computer, Musik, Sprache, Schrift bis hin zum einfachen Telefon. Jeder Song ist genau inszeniert auf Akte der Kommunikation hin, die sich überlagern und durchdringen, gegenseitig aufheben. Jeder Song reflektiert in seiner Inszenierung die Problematik der Kommunikation in einer wissenschaftlich-technischen Welt, in der Sprache zu einem Virus wurde: „Language is a virus“ (William Burroughs). Viren breiten sich aus, unkontrollierbar; sie folgen ihrer eigenen Logik. Einmal singt Anderson, und der Text ist nur teilweise in einer verständlichen Sprache, dann scheinen sich Sprachen zu mischen, oder sie singt Nonsense-Wörter, dann scheint die Sprache rein lautmalerisch zu sein. Im Film erscheinen zu diesem Song Untertitel, und der Kinobesucher, der daran gewöhnt ist, die Untertitel für die halbwegs getreue und vollständige Übersetzung einer ihm nicht geläufigen Sprache zu halten, folgt ihnen. Aber ist diese Schrift tatsächlich die sinngemäße Entsprechung des von der Stimme Artikulierten, des Gesungenen? Ist Sprache, ist Gesang überhaupt „übersetzbar“? Doch nicht nur Sprache hat ein Eigenleben in *HOME OF THE BRAVE*, auch die Bilder. Vor der *Blue Screen* löst sich plötzlich Andersons Schatten von ihr ab und wird zu einem Bild, das nach ihrem Abgang stehen bleibt: ein Schattenriss, der die Präsenz eines realen Körpers nur noch in der technischen Simulation nachhaltig konserviert.

Andersons Bühnen-Performance und die Inszenierung des Films führen vor Augen und Ohren, dass es nicht mehr ein originäres Körper-Bild gibt, nicht mehr die eine Stimme, die eine Identität stiften und sichern kann, sondern viele Bilder, viele Stimmen, die nicht mehr synthetisiert werden können. Der *Live-Charakter* eines Konzertes wird so im Konzert schon aufgehoben, aber die Aufhebung wird erst in der filmischen Repräsentation, die keine des *Live-Concerts* mehr ist, reflektiert. *That (post)modern feeling* entsteht in einer technisierten Welt, in der der digitale Code, mit dem Anderson spielt, auch in der Technik, die sie nutzt, vor allem zum Multiplikator von Erfahrungen und Identitäten zu führen scheint: bis hin zur *Virtualität von performer und performance*.

Innocent When You Dream

Das Multiple, die Vervielfachung und die damit einhergehende mögliche *Allgegenwart* einer *Persona* sind Themen in dem Film *BIG TIME* (1988), den Chris Blum für Tom Waits drehte. Inszeniert wird in Bühnenperformances und in Spielszenen, die die Auftritte von Waits rahmen, die Geschichte von Frank, die Waits auf den drei Konzept-Alben *Swordfishtrombones* (1983), *Rain Dogs* (1985) und *Franks Wild Years* (1987) in Rollen-Songs entwickelt hatte. Frank macht sich auf, um dem großen amerikanischen Traum zu folgen, nämlich es von ganz unten *straight to the top* im *showbiz* zu schaffen. „Un operachi romantico“ gibt der Film vor zu sein, eine kleine romantische Oper: also Handlung mit Musik und Gesang in einer bestimmten Stimmung, der des Wunderbaren, Mysteriösen. Das könnte nahelegen, dass Frank es tatsächlich schafft. Bei Waits und Blum wird das Wunderbare jedoch zum Surrealen getrieben: zum Spiel mit Metamorphosen in Permanenz. Waits tritt in zwei Rollen auf: als Frank I, der es als Performer zumindest auf eine kleine Bühne vor ein unsichtbares Publikum geschafft hat, das nur durch sein gelegentliches Lachen präsent ist – aber das könnte auch eine Konserve sein. Und er ist Frank II, dem der Erfolg versagt blieb, der aber in seinem Streben nach oben von Frank I auf der Bühne dargestellt wird. Zu Beginn fährt die Kamera auf einen flimmernden TV-Bildschirm zu und in ihn hinein. In welcher Realität sich die Geschichten der beiden Franks nun abspielen, bleibt unerfindlich, zumal immer wieder der Film von einer Sequenz zur nächsten im TV umschaltet. Ist alles nur ein Traum von Frank II, der sich zu Anfang des Films zum Schlafen ins Bett legt, und findet der Traum als TV-Programm statt, als *Zappen* zwischen mehreren Kanälen und Realitäten? Oder ist es anders: Ist der Traum, es ganz nach oben zu schaffen, nur eine medial vermittelte Illusion, ein *TV-dream*? Frank I auf der Bühne performt in den Songs Rollen, mehrere Charaktere mit Kostümwechseln: eine multiple Persönlichkeit. Allerdings wird dabei Material von vier verschiedenen Konzerten montiert, so dass Frank I zusätzlich multipliziert wird. Nicht einmal die *Bühnen-Persona*, die Rollen spielt, bleibt also konstant. Auch Frank II verwandelt sich: mal ist er der Beleuchter der Show, mal der sinnlos und sich langweilende in seiner Box sitzende Eintrittskarten-Verkäufer für ein Konzert, das fast zu Ende ist. Jeder Frank ist mehrere Franks; keiner verweist auf ihren Performer Tom Waits. Radikaler hat sich noch nie ein Musiker in einem Konzert-Film den Anforderungen des Authentischen entzogen. Tom Waits ist in *BIG TIME* eine völlig fiktive Figur: „I’ll tell you all my secrets / But I lie about my past / So send me off to bed forever more.“

Like a Hurricane

Für seinen Abgesang auf den Western *DEAD MAN* (1995) ließ Jim Jarmusch sich von seinem Idol Neil Young einen Gitarren-Soundtrack einspielen, dessen expressive Wucht die Bilder eines verfallenden Landes und dessen Zärtlichkeit die Reise eines Mannes in den Tod akzentuieren. Die Zusammenarbeit war für beide

wohl so intensiv und produktiv, dass Young Jarmusch bat, seine Tournee mit seiner alten Band Crazy Horse im Jahr 1996 zu filmen. Dabei folgten beide Youngs altem Arbeitsprinzip: „Just start in and see what happens.“ *YEAR OF THE HORSE* (1997) ist ein Konzertfilm: „Proudly presented in Super 8“ und auf 16mm und Hi-8 Video gedreht, und ein Porträt von Musikern, die sich seit dreißig Jahren kennen, nach oft langen Pausen immer einmal wieder zusammenkommen, Platten aufnehmen und touren.

Zu Beginn des Films stellen sich die Bandmitglieder (gewiss unnötigerweise) in Statements direkt in die Kamera vor, auch Young, und er sagt: “My name is Neil Young, and I’m guitar player in the band Crazy Horse.“ Diese Bescheidenheit ist das Thema des Films, in dem nicht der Solist, nicht der Superstar Young im Vordergrund steht, sondern das *Kollektiv* der Band. Es geht in *YEAR OF THE HORSE* um die, wie es einmal heißt, „unity of expression“, eine im Lauf der Zeit gewachsene Einheit des Zusammenspiels, um jene unglaubliche Kommunikation, das „völlig unwahrscheinliche, mühelose Verständnis“, das Wim Wenders im Spiel der Stones einst als Utopie des Rock zu erkennen meinte. Und die führt Jarmusch nicht nur in den Auftritten des Jahres 1996 vor, sondern er benutzt auch Film-Material von Touren der Band aus den Jahren 1976 und 1986, Material, das er selbst nicht gedreht hat und das Young ihm zur Verfügung stellte. In einem dieser Rückblicke, die durch Inserts datiert werden, sieht man die Band nach einem Konzert *back stage* streiten. Young ist unzufrieden mit der Performance eines Songs und argumentiert heftig mit den Musikern darüber, wer es vermasselt habe. Es wird deutlich, dass die *unity of expression* sich nie selbstverständlich einstellt, sondern immer wieder auf der Bühne erarbeitet werden muss: Jedes Konzert und jeder Song sind ein *work in progress*; 1996 ist somit auch nur *ein* Jahr, ein Moment dieser Einheit, nicht *das* Jahr der Band. Besonders deutlich wird das in Jarmuschs Montage des Songs *Like a Hurricane*, in dem Bild- und Tonmaterial aus drei Jahrzehnten der Band Crazy Horse zu einer homogenen Einheit verschmolzen werden. Der Song beginnt auf der Bühne im Jahr 1996, springt dann in der Montage von Bild und Ton zurück in die Jahre 1976 und 1986 und endet auf der Bühne 1996. Dabei sind im Sound zwar merkliche Unterschiede zu vernehmen, die jedoch nicht als Brüche wahrgenommen werden. Jarmuschs Montage des Songs konstruiert so eine faktische Einheit von sich stetig weiterentwickelnder Musikalität und Produktivität als kontinuierlichem Prozess, der immer auch mit dem Scheitern rechnet: „It’s better to burn out than to fade away.“

21st Century Schizoid Perspectives

Zum Schluss ein Ausblick. Mit dem neuen Trägermedium DVD beginnt wohl auch eine neue Ära der Konzertfilme, vor allem ihrer visuellen und auditiven Wahrnehmung. Die DVD *DEJA VROOOM* (1999) der britischen Avantgarde-Rock-Band King Crimson bietet ein Konzert der Gruppe aus dem Jahr 1998, bei dem der Zuschauer selbst zwischen verschiedenen Kamerapositionen, also zwischen verschiedenen Perspektiven auf die einzelnen Musiker, wählen kann. Er *konstruiert* sich sein eigenes Konzert mit der Fernbedienung und wird zugleich durch den DTS-Ton (Digital Theatre Sound) im Zimmer ins Zentrum des Konzertes gesetzt, in

eine Hörer-Position, die so bei Livekonzerten nur bei extrem hohem technischen Aufwand sich realisieren lässt. Mit der DVD und ihren avancierten technischen Möglichkeiten wird der Konzertfilm, der für die Kinoauswertung produziert wurde, wohl obsolet. Allerdings gibt es derzeit auch eine gegenläufige Tendenz: die Live-Übertragung von Pop-Konzerten via Satellit in besonders ausgestattete Kinosäle, die den Event-Charakter bewahrt. Mag sein, dass diese Form des Konzertfilms aber auch nur eine Konsequenz der Tatsache ist, dass bei großen Konzerten in den Stadien die meisten Zuschauer nur einen optischen Eindruck von der Band oder dem Solisten erhalten durch die Videoleinwände, auf die das Konzertgeschehen übertragen wird – also visuell nur medial mit der Bühne in Kontakt sind: Das Publikum ist anwesend und abwesend zugleich. Eine vielleicht nur auf den ersten Blick neue spielerische Möglichkeit, einen Live-Song visuell und akustisch wahrzunehmen, bieten King Crimson auf *DEJA VROOOM*, wahrscheinlich inspiriert durch Jarmuschs Montage von *Like a Hurricane*. Der Song *21st Century Schizoid Man* kann konstruiert, kombiniert werden durch die Auswahl von unterschiedlichen Besetzungen der Band aus dreißig Jahren: der Rhythmus-Sektion, des Sängers und der jeweiligen Solisten: „What if you could have the rhythm section from 1969, the vocalist from 1974, and the instrumentalist from 1996?“ Wobei, je nach der Wahl, sich auch das präsentierte Foto-Material verändert. Am Ende der Entwicklung des ‚unmöglichen Genres‘ des Konzertfilms bietet die Technik ästhetische Möglichkeiten, die aus dem Publikum einen Mitproduzenten der Musik machen, ein virtuelles (aber natürlich limitiertes) *Mitglied der Band*: „You have just entered 21st Century Schizoid BAND. Explore the possibilities...“

Anmerkung

[*] Eine gedruckte Fassung des Artikels erschien in: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender 2004, S. 50-65.

Literatur

Wenders, Wim (1989) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. 2., unveränd. Aufl. Frankfurt: Vlg. der Autoren. [Zuerst 1986.]

Empfohlene Zitierweise

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel: (E)motion pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 10-24, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p10-24>

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Metal-Filme

Julia Fendler

Heavy Metal hat seinen Ursprung im Hard- und Bluesrock der 1960er und 1970er Jahre. Seine musikalischen Vorgänger sind Bands wie *Led Zeppelin*, *Deep Purple* und *Iron Butterfly*. Der Begriff taucht in der Musik erstmals 1968 auf, als *Iron Butterfly* ihrem Debütalbum den Titel *Heavy* gaben und *Steppenwolf* in ihrem Song *Born to be wild* über „heavy metal thunder“ sangen. Die Entstehung des Ausdrucks ist jedoch unklar, sie wird unter anderem Jimi Hendrix zugeordnet, aber auch als Ausdruck für eine neue Musik, die härter ist als Hardrock – „Metall“ (= *metal*) sei eben in der Realität härter als „Stein“ (= *rock*) – angesehen. Als „Geburtsstunde“ des Heavy Metal gilt allgemein der 13. Februar 1970. An diesem Tag erschien das selbst betitelte Debütalbum von *Black Sabbath*, die häufig als erste Metalband der Welt bezeichnet werden und deren Erfolg bis heute anhält.

Musikalisch ist Metal gitarrenlastig, härter als andere Musikrichtungen, darüber hinaus häufig von Takt- und Tempowechseln innerhalb der Songs geprägt. Songtexte beschäftigten sich anfangs meist mit Themen wie Okkultismus, Krieg und den Problemen des menschlichen Lebens. Hier findet sich eine deutliche Abgrenzung zur Ideologie und Thematik der zum Entstehungszeitpunkt des Heavy Metal im Niedergang befindlichen Hippie-Kultur mit ihrer Fokussierung auf Liebe und Frieden.

Ausgehend von den Themen der Musik entwickelten Metal-Bands auch eine eigene visuelle Ausprägung. *Black Sabbath* traten in den ersten Zeiten ihres Erfolgs, passend zu ihren Texten, schwarz gekleidet auf, Kleidung und Bühnen wurden mit Kreuzen geschmückt. Auch Plattencover wurden thematisch entsprechend gestaltet. Auf *Black Sabbath* folgten Bands wie *Judas Priest* und *Motörhead*, mit denen die bis heute als typisch wahrgenommene Optik des Heavy Metal begann: Jeans, Leder und Nieten, übernommen vom Aussehen der Arbeiterklasse, aus der die Bandmitglieder meistens stammen, dominierten. Aufgegriffen wurden diese Tendenzen von der sogenannten *New Wave of British Heavy Metal*, die sich in den 1980er Jahren als Gegenbewegung zum Punk formierte und bis heute bestehende Bands wie *Iron Maiden*, *Saxon* oder *Def Leppard* hervorbrachte.

In den vier Dekaden bis heute hat sich das musikalische Genre „Metal“ in unzählige Subgenres aufgespalten. Diese reichen von klassischem *Heavy Metal* über extremere Formen wie *Thrash* oder *Death Metal* bis hin

zur Kombination von Metal und Comedy, wie sie zum Beispiel die deutsche Band *J.B.O.* repräsentiert. Eine neue, vor allem bei Jugendlichen erfolgreiche, Form entstand Ende der 1990er Jahre mit dem so genannten *Nu Metal*.

Eine zentrale Rolle in der Heavy-Metal-Kultur spielen Konzerte. Für viele Bands sind Liveauftritte der Teil ihres Jobs, der ihnen am meisten bedeutet. Darüber hinaus sind die Liveauftritte eine wichtige finanzielle Einnahmequelle. Für den Großteil der Fans sind Konzerte zentrale Erlebnisse von großer Bedeutung, die mit bleibenden Erinnerungen verknüpft sind und eine emotionale Verbindung zu den Bands herstellen.

Die Konservierung dieses Erlebnisses als Konzertfilm erfreut sich in der Metal-Industrie großer Beliebtheit. Semi-professionelle Bands veröffentlichen genauso wie etablierte Genregrößen Konzert-Videos und –DVDs. Dies liegt womöglich auch darin begründet, dass Metal im Vergleich zu eher im Mainstream beheimateten Musikrichtungen zum Beispiel im Fernsehen relativ unterrepräsentiert ist und Konzertfilme deshalb verstärkt als DVD „konsumiert“ werden.

Zu den ersten Metal-Bands, die Konzertfilme veröffentlichten, gehören die bis heute erfolgreichen *AC/DC* (*LET THERE BE ROCK*, 1980) und *Iron Maiden* (*LIVE AT THE RAINBOW*, 1981). Beide Bands haben inzwischen eine Vielzahl an Filmen (12 bzw. 16) produziert, von reinen Konzertmitschnitten über Videoclip-Sammlungen bis hin zu Mischungen von Konzert- und Dokumentarmaterial. Darüber hinaus dokumentierten beide Bands Konzerte in der damaligen Sowjetunion (*Iron Maiden: BEHIND THE IRON CURTAIN*, 1984; *AC/DC* mit *Metallica*, *Pantera* und *The Black Crowes: FOR THOSE ABOUT TO ROCK – MONSTERS IN MOSCOW*, 1991). Dies ist insofern ungewöhnlich, dass westliche Bands, gerade aus dem Hardrock- und Metal-Bereich, in der ehemaligen Sowjetunion mit der Zensur zu kämpfen hatten und trotzdem überaus erfolgreich waren, was die Besuchermassen bei ihren Konzerten zeigen.

Die in dieser Zeit veröffentlichten Metal-Filme sind alle einer ähnlichen Ästhetik verpflichtet. Die britische Band *Saxon* zum Beispiel zeigt in ihrem 1983er Konzertfilm *LIVE IN NOTTINGHAM*, wie sie die von ihnen geschriebene Genrehymne *Denim and Leather* umsetzen. Lederhosen und -jacken, kombiniert mit Jeanswesten: Die Band um den Sänger Biff Byford prägte den Stil einer ganzen Fankultur. Parallel zu dieser eher einfach gehaltenen Aufmachung entwickelte sich aber auch eine weit bombastischere Ausprägung der Metal-Ästhetik. Aufwendige Bühnenaufbauten und pyrotechnische Effekte prägten zum Beispiel den 1985er *Iron Maiden*-Konzertfilm *LIVE AFTER DEATH*. Auf die Spitze treiben dies die selbst innerhalb der Szene stark polarisierenden *Manowar*, die sich bei ihren Auftritten in Fell-Tangas kleiden, Motorräder auf der Bühne fahren und sich entblößende weibliche Fans zu sich auf die Bühne holen (*SECRETS OF STEEL*, 1993).

Mit der Zeit entwickelte sich der Metal-Film weg vom reinen Konzertmitschnitt, er wurde stärker dokumentarisch geprägt. In die Konzertfilme wurden immer häufiger Interviews mit Musikern und anderen Beteiligten integriert. Beispiele hierfür sind Beiträge über Metalbands in der Fernseh- und DVD-Reihe *Classic Albums*, die sich mit prägenden Alben der modernen Musikgeschichte befasst (*Metallica: METALLICA*, 2001; *Iron Maiden: THE NUMBER OF THE BEAST*, 2001; *Deep Purple: MACHINE HEAD*, 2002; *Motörhead: ACE OF SPADES*, 2005; *AC/DC: BACK IN BLACK*, 2006).

Der Trend geht zunehmend dazu, Konzerte zu bestimmten Anlässen zu filmen und zu veröffentlichen. Solche Anlässe sind zum Beispiel die geplante Auflösung der Band oder der Ausstieg eines Bandmitgliedes, Jubiläumstouren oder Wiedervereinigungen. So nahmen *Black Sabbath* bei der Wiedervereinigung der Originalbesetzung im Jahr 1998 den Konzertfilm *THE LAST SUPPER* auf. Es wurden verschiedene Auftritte einer Tournee gefilmt und zusammengeschnitten. Beeindruckend ist die Begeisterung der Konzertbesucher, bei der Wiedervereinigung einer legendären Band dabei zu sein sowie die ungewöhnliche Spielfreude und Harmonie der Musiker, die zum Zeitpunkt der Aufnahme immerhin schon fast dreißig Jahre im Musikgeschäft hinter sich hatten. Angereichert werden die Konzertaufnahmen durch Interviews mit den Bandmitgliedern, die mit viel Humor auf die Geschichte ihrer Band zurückblicken und sich als enge Freunde darstellen. Die deutsche Band *Rage* veröffentlichte 2004 anlässlich ihres 20jährigen Bestehens *FROM THE CRADLE TO THE STAGE*, eine Zusammenstellung von Live-Material und den Videoclips aus der Bandgeschichte.

Wie stark event-orientiert heute Filme aus der Metal-Szene sind, mögen die finnischen Bands *Nightwish* und *Sentenced* belegen, die entscheidende Momente ihrer Karriere filmisch ehrten: *Nightwish* trennten sich 2005 wegen persönlicher und musikalischer Probleme von ihrer Sängerin Tarja Turunen und veröffentlichten anlässlich des Abschieds den Mitschnitt des letzten gemeinsamen Konzertes unter dem Titel *END OF AN ERA* (2006). Begleitet wird die Konzertaufnahme von einer Dokumentation der Konzertvorbereitung. Die Band spielt ihre großen Hits inklusive beliebter Coverversionen und wird teilweise von einem indianischen Gastmusiker, John Two-Hawks, begleitet. Pikant ist, dass Sängerin Tarja im Moment der Aufnahme noch nichts von ihrer bevorstehenden Entlassung wusste. Diese wurde ihr unmittelbar nach dem Konzert in einem Brief mitgeteilt und sorgte für großes Aufsehen bei Fans und Fachpresse. Ebenfalls 2005 trennten sich *Sentenced*, nach genauer Planung und Vorbereitung, mit der Begründung, mit *The Funeral Album* (2005) ihr musikalisches Werk perfektioniert zu haben, weshalb es keinen Sinn mache, die Band weiterzuführen, da sie sich nicht mehr verbessern könne. Der Abschied wurde durch eine ausgiebige Tournee eingeleitet, die im Oktober 2005 in Oulu, der Heimatstadt der Gruppe, endete. Hier wurde auch der Konzertfilm *BURIED ALIVE* aufgenommen, der das Ende der Band dokumentiert. Begeisterte Fans, die Familie und Freunde der Musiker sind zugegen - und gerade sie sind während des Auftritts sichtbar emotional berührt. Auch ein ehemaliger Sänger der Band steuert fünf Songs aus seiner Zeit mit *Sentenced* bei. Darüber hinaus enthält der Film

Interviews mit den Musikern, die rückblickend ihre Karriere betrachten und sich zur bewussten Beendigung eben dieser äußern - *BURIED ALIVE* ist eine durchaus selbstironisch-humoristische Dokumentation, in der die Band sich selbst zu Grabe trägt.

Mitunter dringen die Dokumentationen auch tief ins Innenleben der Bands vor. Das bekannteste Beispiel hierfür ist wohl *Metallicas SOME KIND OF MONSTER* (Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, 2004). Der Film dokumentiert die Entstehung des neunten *Metallica*-Albums *St. Anger*, die von großen Konflikten innerhalb der Band gestört wird. Interne Machtkämpfe und Drogenprobleme stellen die Band auf eine Zerreißprobe, die sie mit Hilfe eines Psychologen bewältigt. Ein solcher Film, der die Probleme einer Band offenbart, kann durchaus dazu führen, dass der Erfolg der Band sich vergrößert, so geschehen zum Beispiel im Falle der kanadischen Band *Anvil*. Nach großen Erfolgen Anfang der 1980er Jahre verschwand die Band in der Versenkung, ohne jedoch den Traum an die große Karriere aufzugeben. Immer wieder produzierte sie Alben, die jedoch ausnahmslos Misserfolge waren. Die Musiker mussten sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser halten. Die Wende kam mit dem Film *ANVIL! THE STORY OF ANVIL* (USA 2009, Sacha Gervasi). Die Dokumentation zeigt den Kampf der Band, die doch immer wieder scheitert. Zwar gehen sie auf Tour, werden jedoch nicht bezahlt, nehmen ein neues Album mit dem Produzenten ihres größten Erfolges *Metal on Metal* (1982) auf, finden aber keine Plattenfirma. Die Band droht, an diesen Problemen zu zerbrechen, aber die enge Verbindung der Musiker, vor allem von Sänger Steve „Lips“ Kudlow und Schlagzeuger Robb Reiner, die sich seit Kindertagen kennen, ist unzerstörbar. Mit der Veröffentlichung des Films und vor allem durch dessen unerwartet großen Erfolg und die Resonanz, die er in der Fachpresse hervorrief, erlangte die Karriere von *Anvil* neuen Aufschwung.

Neben Filmen einzelner Bands erfreuen sich vor allem Festival-Filme bei Fans großer Beliebtheit. Das weltweit bekannte *Wacken Open Air*, das als größtes Metal-Festival der Welt gilt, wird in der seit 2003 erscheinenden Reihe *ARMAGEDDON OVER WACKEN* (beziehungsweise seit 2006 *LIVE AT WACKEN OPEN AIR*) filmisch festgehalten. Hierbei werden einzelne Songs aus den Liveauftritten der Festivalbands zusammengestellt. Vom allgemeinen Festivalbetrieb und den Musikfans ist dabei allerdings nur wenig zu sehen. Diese Lücke füllte in den letzten Jahren zunehmend die Berichterstattung sowohl öffentlich-rechtlicher als auch privater deutscher Fernsehsender, die Berichte sind allerdings von stark unterschiedlicher Qualität. Der reine Dokumentarfilm *FULL METAL VILLAGE* (Deutschland 2005/2006, Sung Hyung-Cho), der verschiedene Preise gewann [1], porträtiert dagegen die Bewohner des 1850-Einwohner-Dorfes und ihren Umgang mit dem durch das Festival ausgelösten Ausnahmezustand des Dorflebens. Auch andere große Festivals, beispielsweise das ebenfalls in Deutschland stattfindende *Bang Your Head Festival* in Balingen (im Zollernalbkreis in Baden-Württemberg) oder das amerikanische *Ozzfest* (*OZZFEST – 10TH ANNIVERSARY*, 2005), wurden schon filmisch dokumentiert, genau wie kleine, eher spezialisierte Festivals wie etwa das deutsche *Headbangers Open Air* mit nur ca. 2000 Besuchern (*HEADBANGERS OPEN AIR* 2008, 2008).

All diesen Formen des Live-Konzertmitschnitts im Metalbereich sind einige Stilmerkmale gemeinsam. Im Zentrum steht die Musik, was auch durch die Kamera eingefangen wird. Die im Metal charakteristischen Instrumentalsoli werden meist dadurch in den Mittelpunkt gerückt und gewürdigt, dass der gerade tätige Musiker in Nahaufnahme gezeigt wird, häufig sogar beinahe auf sein Instrument reduziert. Für den Auftritt wie für die filmische Darstellung wichtig sind neben dem Zusammenspiel der Musiker der dargestellten Bands und der Kommunikation zwischen ihnen vor allem die Beziehung zum Publikum. Es spielt in diesen Filmen eine eigene Rolle (darin adaptieren die Filme ein Verhältnis, das auch die Konzerte bzw. Festivals auszeichnet), ist aber auch für die Dramaturgie der Filme wichtig - das Klatschen, Mitsingen und die Bewegung der Fans transportiert die Konzertstimmung auf die Kinoleinwand oder ins heimische Wohnzimmer.

Über diese Dokumentationen hinaus wurden zunehmend Dokumentarfilme über die gesamte Metalszene oder einzelne Subgenres produziert. Eine besondere Stellung nimmt in diesem Bereich der Film *THE DECLINE OF WESTERN CIVILIZATION PART II: THE METAL YEARS* (Penelope Spheeris, 1988) ein. Dieser beschäftigt sich mit der Metalszene im Los Angeles der 1980er Jahre und besonders mit dem sogenannten *Glam-Metal*, einer mainstreamkompatiblen, dem Glamrock verwandten Unterform des Metal. Mitglieder verschiedener Bands werden interviewt, darunter Mitglieder von *Aerosmith* und *Poison*, der *Motörhead*-Sänger Lemmy Kilmister, Alice Cooper, Paul Stanley von *Kiss* und der ehemalige *Black Sabbath*-Sänger Ozzy Osbourne. Die Regisseurin Penelope Spheeris, die bereits 1981 eine Dokumentation über die Punk-Szene von Los Angeles gedreht hatte, zeigt vor allem das exzessive Party- und Drogenverhalten der Musiker, wodurch die Musik in den Hintergrund tritt. *THE DECLINE OF WESTERN CIVILIZATION PART II* entstand in einer Zeit, in der in Amerika das „Parents Music Resource Center“ (PMRC), eine Vereinigung, die Eltern die Gefahren anstößiger Musik aufzeigen wollte [2], aktiv war. Die öffentliche Meinung gegenüber Metal war eher negativ, was auch dieser Film besonders zum Ausdruck bringt. Allerdings räumte die Regisseurin später ein, dass zum Beispiel eine Szene, in der Ozzy Osbourne angeblich unter Drogeneinfluss unkontrollierbar zittert, gestellt gewesen sei. Deutlich genrefreundlicher gehen die Filmemacher Dick Carruthers und Jim Parsons mit *HEAVY METAL – LOUDER THAN LIFE* (2006) an das Thema heran. Sie beleuchten die gesamte Geschichte des Heavy Metal, angereichert mit Videoclips und Ausschnitten von Konzertausschnitten. Dabei stehen ihnen anerkannte Musiker wie Geezer Butler (*Black Sabbath*), Jonathan Davies (*Korn*), Rob Halford (*Judas Priest*), Ronnie James Dio (*Black Sabbath, Dio*), Scott Ian (*Anthrax*), Dee Snider (*Twisted Sister*) und Ian Paice (*Deep Purple*) als Interviewpartner Rede und Antwort. Der Film geht nicht nur auf die Geschichte der Musikrichtung ein, sondern beleuchtet auch die Aufgliederung in Subgenres, die Fankultur und die Kontroversen, die Metalbands bisweilen auslösen.

Ein Klassiker in Fan-Kreisen ist die Kurzdokumentation *HEAVY METAL PARKING LOT* (John Heyn, Jeff Krulik, 1986). Der nur 17 Minuten lange Film zeigt Fans, die in Landover, Maryland, auf den Beginn eines *Judas-Priest*-Konzertes warten. Lange Zeit zirkulierte der kleine Film nur als VHS-Bootleg-Kopie, was

möglicherweise zu seiner Bekanntheit beitrug; 2006 wurde er zum 20jährigen Jubiläum auf DVD veröffentlicht [3].

Seit dem Jahr 2005 macht der studierte Anthropologe und erklärte Metalfan Sam Dunn als Regisseur von Metal-Dokumentationen von sich reden. Seine Filme *METAL – A HEADBANGER’S JOURNEY* (2005), *GLOBAL METAL* (2008) und *IRON MAIDEN: FLIGHT 666* (2009) wurden sowohl von der Fachpresse als auch vom Publikum äußerst positiv aufgenommen. *A HEADBANGER’S JOURNEY* beleuchtet, ähnlich wie *HEAVY METAL – LOUDER THAN LIFE*, die Geschichte des Musikgenres, orientiert an Dunns eigener Entwicklung als Metal-Fan. Dabei wird unter anderem besonderes Gewicht auf eine vom bereits erwähnten PCMR initiierte Anhörung vor dem US-Senat im Jahr 1985 gelegt. Hier verblüffte Dee Snider, Sänger der vom PCMR als gewaltverherrlichend und obszön eingestuften Band *Twisted Sister*, den Ausschuss durch seine eloquente und sachkundige Verteidigung. Snider wird von Sam Dunn ausführlich zu diesem Thema interviewt. Ein weiterer Schwerpunkt des Films ist der in der 1990er Jahren wegen Kirchenbrandstiftungen in die Schlagzeilen gekommene norwegische *Black Metal*. Außerdem besucht Dunn im Rahmen des Films das *Wacken Open Air*, die Brücke zum Sequel *GLOBAL METAL* schlagend, das eben dort beginnt. Ziel dieses Films ist es, die Metal-Kultur in anderen Regionen als Europa und Nordamerika zu erkunden. Es werden Bands und Fans aus Brasilien, Indien, Japan, Indonesien, China und dem Nahen Osten vorgestellt. Die Darstellung bleibt jedoch recht oberflächlich und wird dem von Sam Dunn an sich selbst gestellten Anspruch, das Thema anthropologisch-wissenschaftlich zu behandeln, wenig gerecht. Dunns letzter Film, *FLIGHT 666*, ist thematisch anders orientiert als seine beiden Vorgänger. Hier begleitet der Regisseur im Jahr 2008 seine Lieblingsband, *Iron Maiden*, auf großer Welttournee. Neben Livemitschnitten von Konzerten aus verschiedenen Ländern beinhaltet der Film Interviews mit der Band, ihrer Crew und Fans. Ursprünglich nur fürs Kino gedreht, wurde *FLIGHT 666* auf Grund der großen Nachfrage doch auf DVD veröffentlicht.

Heavy Metal ist aber nicht nur in Dokumentationen und Konzertfilmen präsent. Auch Spielfilme beschäftigen sich mit dem Genre, so zum Beispiel die Pseudo-Dokumentation *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, 1984), *WAYNE’S WORLD* (Penelope Spheeris, 1992), mit Gastauftritten von Alice Cooper und seiner Band, und *DETROIT ROCK CITY* (Adam Rifkin, 1999), in dem die gesamte Band *Kiss* auftritt.

Eine Besonderheit bildet die amerikanische Band *GWAR*, die eine Reihe von spielfilmartigen, mit Auftrittsszenen angereicherten, überlangen Videoclips produziert hat, beginnend mit *PHALLUS IN WONDERLAND* (Distortion Wells, Judas Bullhorn, 1992; 1993 für den Grammy als „Best Long Form Music Video“ nominiert). Die Musiker von *GWAR* treten stets in von Horror- und Science-Fiction-Filmen inspirierten Kostümen auf und verkörpern auf der Bühne Charaktere, die sie auch in den Filmen der Band darstellen.

Anmerkungen:

[1] Schleswig-Holstein Filmpreis 2006, Hessischer Filmpreis 2006, Max Ophüls Preis 2007, Gilde-Filmpreis 2007.

[2] Das PCMR wurde 1985 von einigen Politiker-Ehefrauen, darunter Tipper Gore, Ehefrau des damaligen Senators und späteren US-Vizepräsidenten Al Gore, gegründet. Unter anderem entstanden aus dieser Kampagne die Parental Advisory-Aufkleber auf CD-Hüllen (früher auch „Tipper-Sticker“ genannt). Sie stellten eine Liste mit den fünfzehn anstößigsten Songs der Zeit auf, darunter neun Metal- und Hardrock-Songs, aber zum Beispiel auch Songs von Prince und Madonna.

[3] Die PL-Filme bilden inzwischen ein eigenes kleines Genre, in denen das Publikum dokumentiert wird. Das Kürzel „PL“ (= *Parking Lot*) ist seit dem HEAVY METAL PARKING LOT mehreren anderen (Kurz-)Filmen über Fans vor einem öffentlichen Ereignis beigegeben worden, manchmal vor einer Musikveranstaltung (NEIL DIAMOND PARKING LOT, 1996), aber auch vor anderen öffentlichen Veranstaltungen (OAKLAND RAIDER PARKING LOT, 2005, über Fans vor einem Football-Spiel).

Literatur: Überblicke

Christe, Ian (2003) *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. New York: HarperCollins.

Ingham, Chris / Lane, Daniel (2002) *The book of metal*. [London]: Carlton.

Roccor, Bettina (1998) *Heavy Metal. Die Bands. Die Fans. Die Gegner*. München: Beck (=Beck'sche Reihe. 1273).

Roccor, Bettina (1996) *Heavy metal - Kunst. Kommerz. Ketzerei*. 3. Aufl. Berlin: IP-Vlg. Jeske, Mader 2002. - Zuerst als Diss., Universität Regensburg.

Schäfer, Frank (2001) *Heavy Metal. Geschichten, Bands und Platten*. Leipzig: Reclam (Reclam-Bibliothek. 1737).

Weinstein, Deena (2000) *Heavy Metal. The Music and Its Culture*. Rev. Ed. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.

Literatur: Einzelne Aspekte

- Calmbach, Marc (2007) *More than music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*. Bielefeld: Transcript 2007 (Cultural Studies. 28.). - Zuerst als Diss., Ludwigsburg.
- Klypchak, Brad (2007) *Performed identity. Heavy metal musicians between 1984 and 1991*. Saarbrücken: VDM, Müller.
- Miller, Dale Susan (1988) *Youth, popular music, and cultural controversy. The case of heavy metal*. Ph.D. Thesis, Austin, University of Texas. - Ala Microfiche-Ausg.: Ann Arbor, Mich: UMI 1088.
- Moberg, Marcus (2009) *Faster for the Master! Exploring issues of religious expression and alternative Christian identity within the Finnish Christian metal music scene*. Åbo: Åbo Akademisk Förlag.
- Pillsbury, Glenn T. (2006) *Damage incorporated. Metallica and the production of musical identity*. New York [...]: Routledge.
- Signorelli, Luca (1997) *L'estetica del metallaro. Là fuori ci sono solo mostri*. Roma [...]: Theoria.
- Speit, Andreas (2002) *Ästhetische Mobilmachung. Dark-Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*. Hamburg [...]: Unrast-Vlg. 2002 (Reihe antifaschistischer Texte. 8).
- Waksman, Steve (2009) *This ain't the summer of love. Conflict and crossover in heavy metal and punk*. Berkeley: University of California Press.
- Wehrli, Reto (2005) *Verteufelter Heavy Metal. Skandale und Zensur in der neueren Musikgeschichte*. Münster: Telos.

Empfohlene Zitierweise

Fendler, Julia: Metal-Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 25-32, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p25-32>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Fiktive Musikerfiguren und Rock-Bands - Rockkonzerte in fiktiven Filmen [0]

James zu Hünigen / Frederike Kiesel

Stereotypen und Motive des (Rock-)Musikers im Film

Dass die Figur des Musikers eine so große Affinität zur Dramatisierung hat, hat sicherlich mehrere Gründe. Ein Blick in das Korpus macht schnell deutlich, dass es einige stereotyp wiederkehrende Motive sind, die ausgespielt werden:

(1) Die Tatsache der *musikalischen Kreativität* selbst als Fähigkeit des Musikers, in Tiefenschichten menschlicher Erfahrung einzutauchen und sie in musikalischer Form auszudrücken. Es ist die Frage der *Authentizität* des Ausdrucks innerer Befindlichkeiten selbst, der *Ehrlichkeit*, die einer Musik abzulesen ist. Dass dabei auch Erfahrungen der Verzweiflung, der Einsamkeit und der Angst angesprochen werden, die ihrerseits in manchmal kakophonischer musikalischer Form artikuliert werden, gehört zum thematischen Programm, in dem Musikerfiguren agieren.

(2) Die Affinität des Musikers zu *Drogen* und *Rausch* als Indikatoren einer gewissen psychischen Labilität, aber auch einer übergroßen Bereitschaft, sich in Zustände der Kreativität hineinzusteigern (ein Motiv, das seit der Romantik die Darstellung vieler Künstlerfiguren betroffen hat und zudem mit der Auffassung, Drogen als Mittel der Bewusstseinsweiterung nutzen zu können).

(3) Eine intime Koppelung von Musik und *Sex* - weil Musik tiefe sexuelle Energien ansprechen und freisetzen kann und der Musiker nach diesem Bild selbst aus sexueller Erfahrung kreative Impulse gewinnt und zugleich die Musik als Medium der erotischen Kommunikation einsetzt. Zugleich bildet vor allem die Handlungssphäre des Hard-Rock eine Welt sehr ausgeprägter Geschlechterrollen [1].

(4) Die Vorstellung des Konzertbetriebs als einer tendenziell *libertinären Sphäre*, in der die Beziehung zwischen Musikern und Fans auch erotisch ausgelebt wird (bis zur Extremfigur der *groupies*, die diese Beziehung pervertieren und das Machtverhältnis des Fan-Seins umdrehen).

(5) Vorstellungen der Brutalität und Skrupellosigkeit, mit der Musikstars als öffentliche Figuren in einem permanenten Feld der *Publicity* lokalisiert und dabei vor allem dazu instruiert werden, sich zu verhalten, wie es das *Image* des Rockmusikers im allgemeinen und der jeweiligen Band im besonderen es vorsieht - es geht gar nicht um die authentische und selbst gewählte Erscheinung des Musikers in der Öffentlichkeit, sondern um *Inszenierungen* des oder der Stars, die eine Rolle performieren anstatt das auch zu sein, was sie vorgeben zu sein.

Anderes tritt hinzu - Vorstellungen der Ungebundenheit (vor allem wenn Musiker oder Bands auf Tour sind), Phantasien des Erfolgreich-Seins, der Intensität von Zusammenspiel und -leben mit anderen Musikern u.a.m.

Noch in *CRAZY HEART* (USA 2009, Scott Cooper) spielt Jeff Bridges den Country- und Western-Sänger Bad Blake, der mit 57 zum alten Eisen zählt und Kleinstauftritte in der amerikanischen Provinz in schäbigen Bowlinghallen und Bars hat. Er war einmal ein Star, inzwischen aber alkoholabhängig; manchmal kann er seine Songs nur noch volltrunken vor seinen gleichaltrigen Fans vortragen. Gleichwohl gelingt es ihm im Film mehrfach, *one night stands* mit weiblichen Fans zu vereinbaren. Erst als er sich in eine junge Frau verliebt und die Beziehung - durch den Alkoholismus bedingt - zusammenbricht, kann er wieder einen Song schreiben, der zum Hit wird - weil er das Gefühl des Verlustes authentisch wiedergibt. Seine Songs kämen „direkt aus dem Leben“, heißt es in dem Film einmal. Exzessivität des Lebens, die Affinität des Musikers zu Drogen, die gleichzeitige Erschließung von Ausdruckspotenzialen, die weit über das hinausgehen, was normalen Bürgern zugänglich ist - derartige Stereotypen regieren den Film, der weniger auf Grund der Geschichte als vielmehr durch Bridges' sensibles Spiel eine Plausibilität bekommt, die die Geltung der Annahmen über den Musiker unterstreicht. Mehrfach zeigt *CRAZY HEART* Gespräche mit Blakes Agenten, der es schließlich ermöglicht, dass Blake als Vorband des mittlerweile zum Superstar aufgestiegenen Tommy Sweet (Colin Farrell) auftreten kann, den Blake selbst in das Musikgeschäft eingeführt hat und der vor allem mit Songs, die Blake geschrieben hat, Erfolge einheimst. Neben der privaten Geschichte geht es so auch um die Härte der Konkurrenz, um die Bedeutung des Ökonomischen, um die Abhängigkeit der Musiker von der Musik- und Plattenindustrie.

Musiker-Figuren sind so der Kern eines letztlich moralischen Diskurses über Wertsetzungen des Lebens, um die Rolle der Emotionalität, um die Frage der Authentizität des Ausdrucks - in Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen des Musikgeschäfts, der fragilen Abhängigkeit der Musiker von ihren Agenten, den Managern der Plattenfirmen und nicht zuletzt ihren Fans. Gerade Filme, die nicht von einzelnen Musikern erzählen, sondern von Bands, behandeln zudem die manchmal tödlichen Routinen des Zusammenspiels, die oft kaum verdeckten sozialen Prozesse in der Gruppe, die Konkurrenz, in der sich die Beteiligten befinden, die Bindungs- und Heimatlosigkeit des Lebens in Hotelzimmern und auf ständig wechselnden Bühnen.

Berühmt wurde die Fiktionalisierung des Rockumentary durch die Pseudo-Dokumentation *THIS IS SPINAL TAP* (USA 1984, Rob Reiner). Die Band *Spinal Tap* entstand 1978 für eine Episode der ABC-Komödie *THE TV SHOW*. Reiners Films siedelt die Gründung der Band in den 1960ern an; die fiktive Bandbiographie ist der Blick auf eine chamäleonartige Anpassung der britischen Band an die jeweils dominanten Rockmusik-Stile - zunächst hat sie Beatmusik gespielt, sich dann auf die Musik der Hippie-Bewegung umgestellt, ist heute bei Heavy-Metal angelangt. Der Film erzählt aus der Perspektive des fiktiven Dokumentarfilmers Marti DiBergi (Rob Reiner spielt die Rolle selbst) eine Gastspielreise der Band durch die USA. Das meiste misslingt, was die Bandmitglieder ausprobieren, um Erfolg zu haben, und eigentlich ist die Trennung schon vollzogen, als sich die Gruppe am Ende neu zusammenfindet, weil die Popularität der Band aus unerfindlichen Gründen in Japan stark angestiegen ist. Reiners Satire bildet bis heute eine extreme Amalgamierung von Fiktion und Dokumentation, die allerdings immer deutlich macht, dass es sich um eine Fälschung handelt, die dokumentarische Authentizität nur vorgetäuscht ist. Die meisten anderen Filme, die Rockmusik-Figuren fiktionalisieren, sind sehr viel deutlicher Spielfilme (mit allerdings manchmal höchst interessanten Hybridisierungs-Verfahren, in denen die Realität vor allem des Rock-Konzerts und die Fiktionalität der Handlung in enge Konjunktion geraten).

Erzählmuster

Es mag mit der Konventionalität der Darstellungsformen der Rockumentaries zusammenhängen, dass eine ganze Reihe von Filmen Geschichten über fiktionale Bands auf fiktionalen Tourneen erzählen. Ein frühes Beispiel ist Michael Apteds Film *STAR DUST* (*STARDUST*, Großbritannien 1974), der die Geschichte des Aufstiegs des Rocksängers Jim Maclaine erzählt, der Mitte der 1960er mit seiner fiktiven Gruppe *The Stray Cats* zum Superstar wurde [2] und in der Folge zwar zum reichen Mann wurde, in einer ganzen Reihe zufälliger sexueller Kontakte und intensiver Drogenerfahrungen dabei aber zusehends vereinsamte.

Wie breit gespannt das Spektrum ist, in dem sich die verschiedenen Beispiele aus dem Stoffkreis bewegen, mögen zwei frühe deutsche Beispiele illustrieren. Das vielleicht älteste deutsche Beispiel für Filme, die Elemente des Rock-Dokumentarismus in einem dramatisch-fiktionalen Kontext adaptieren, ist Wolfgang Bülds [3] *BRENNENDE LANGEWEILE* (BRD 1978): Die *Adverts*, eine englische Punkband [4], sind in dem Film, der als einer der frühesten deutschen Punk-Filme wahrgenommen wurde, auf Deutschlandtournee; zu ihnen gehört die attraktive Bassistin Gaye, in die der 18jährige Peter aus der sauerländischen Provinz verliebt ist, der darum der Band auf ihrer Tour folgt; seine Freundin Karin liebt ihn und reist ihm deshalb nach. Schon beim ersten Aufeinandertreffen mit der Band muss Peter jedoch schnell registrieren, dass sein Idol überhaupt kein Interesse an ihm hat und mit dem Sänger T.V. Smith zusammen ist; dieweil bandelt Karin mit einem Roadie an. Als Karin, die eine Friseurlehre macht, kurzfristig auch noch als Ersatz-Bassistin der Band angelernt wird - einer ihrer geheimen Wünsche war eine Karriere als Musikerin -, ist für Peter alles

zusammengebrochen, was ihm einmal alltägliche Sicherheit gegeben hatte. Eine sexuelle Komponente in der Beziehung von Musikerin und Fan, die sexuelle Libertinage einer Band-on-Tour, verborgene biographische Wünsche: *BRENNENDE LANGEWEILE* bündelt eine ganze Reihe von Stereotypen, die mit der Punk- und allgemeiner der Rockmusik verbunden sind. Ganz anders gelagert ist Roland Klicks bereits 1981 gedrehter Film *WHITE STAR* (BRD 1983), der ebenfalls im Punk-Milieu angesiedelt ist. Dennis Hopper spielt Ken Barlow, dessen Glanzzeit als Rock'n'Roll Tour-Manager vorüber ist, der aber versucht, den Punk-Musiker Moody (gespielt von Terrance Robay) in die Schlagzeilen zu bringen. Es gelingt, ein Auftritt in einem verruchten Berliner Punk-Club wird zum Debakel, das in einer Straßenschlacht endet. In Klicks Film geht es um die ebenso zynischen wie paradoxen Effekte der *publicity*, um Kräfte, die das öffentliche Ansehen und den ästhetischen und ökonomischen Erfolg eines Musikers unabhängig von seiner Musik beeinflussen.

Eine ganze Reihe von Filmen fußt auf der Dramatisierung biographischer Stereotypen. War schon *STARDUST* die Geschichte eines ökonomischen Erfolges, der durch hohe Verluste im Sozialen erkaufte werden musste, zeigt auch ein Film wie *RICHY GUITAR* (BRD 1985, Michael Laux) über einen jungen Gitarristen, der vergeblich versucht, eine Band zu gründen und der sich schließlich als Roadie für ein Konzert der Sängerin Nena verdingt, um wenigstens seine Ausrüstung retten zu können. Der Film war bekannt dafür, dass eine ganze Reihe von Musikern Rollen in dem Spielfilm hatten - darunter Farin Urlaub, Bela B. und Sahnie von *Die Ärzte* (weshalb der Film seinerzeit in deren Fankreisen sehr bekannt war).

Ganz anderen Verlauf nimmt die Geschichte in dem englischen Spielfilm *BREAKING GLASS* (1980, Brian Gibson [5]) mit der englische Sängerin und Schauspielerin Hazel O'Connor, die darin eine *angry young woman* spielt, der es durch eine Reihe von Zufällen gelingt, ein großer Popstar zu werden. Sie übersteht einen Nervenzusammenbruch, die Drogenabhängigkeit des Saxophonisten der Band und sogar das Ende ihrer Beziehung zu dem Mann, der sie auf dem Weg zum Ruhm begleitet hatte. Noch schärfer ausgeprägt ist das Muster der Erfolgsgeschichte in dem TV-Film *MACHEN WIR'S AUF FINNISCH* (Deutschland 2008, Marco Petry), in dem eine Praktikantin die finnische Band *Rypeli* (phonetisch an „Rüpel“ erinnernd und wohl durch das Vorbild der *Leningrad Cowboys* angeregt) nach Deutschland einlädt, dann aber feststellen muss, dass es sich um eine drittklassige finnische Death-Metal-Band handelt, die es aber unter Anleitung der jungen Frau versteht, eingängigen Hardrock zu spielen. Am Ende gewinnt *Rypeli* gar einen Musikwettbewerb und bekommt einen Plattenvertrag. Zusammen mit der Praktikantin geht die Band auf Tour. Einen ähnlichen Lernprozess erzählt auch *THE SCHOOL OF ROCK* (USA 2003, Richard Linklater) mit Jack Black in der Rolle eines Lehrers, der seinen Schülern Rockmusik beibringt und sie dazu bewegt, auf einem Wettbewerb der Rockmusik-Kapellen mitzuwirken, den die Kinder zwar nicht gewinnen, bei dessen Vorbereitung sie aber mit der Geschichte des Rock'n'Roll und den fundamentalen Wertvorstellungen dieser Musik vertraut wurden. *Success stories*, wie sie im Buche stehen. Hier ist von einer Kritik des *showbiz* oder von einer Skepsis gegenüber der so mystifizierten exzessiven und freien Lebensweise von Rockmusikern ebenso wenig die Rede wie von den Möglichkeiten, im Musikalischen Ausdrucksregister zu erlangen, die sich dem

Sprachlichen verweigern. Gleichwohl wird auch hier in den Konzert- und Probenzenen zu den Darstellungsmitteln des Rockumentary gegriffen.

Einen wiederum anderen thematischen Akzent verfolgen Filme wie Alan Parkers *THE COMMITMENTS* (Irland/Großbritannien/USA 1991), wenn sie Bands in den Kontext der sozialen Milieus hinein auszuleuchten suchen, aus denen sie stammen und deren Kenntnis vor allem zum Verständnis der Wunsch-Energien, die hinter dem Musikmachen und einer möglichen Karriere stehen, wichtig sind. Der Film erzählt die Geschichte des jungen Arbeitslosen Jimmy Rabbitte (gespielt von Robert Arkins), der eine Vision hat - er will den Soul nach Irland bringen und „die härteste Arbeiterband der Welt“ gründen. Obwohl er selbst weder singen noch ein Instrument spielen kann, gelingt es ihm, eine Band zu gründen - die *Commitments* (dt. etwa: die Verpflichteten, auch: die Glaubenden). Nach einer langen Probenzeit kommt es zu ersten öffentlichen Auftritten. Die Band wird immer mehr zu einer lokalen Attraktion. Auf dem Gipfel des Erfolges, als die Band einen Auftritt im „Gallagher’s“ spielt, bekommt der Junge einen Plattenvertrag angeboten - aber die Band ist hoffnungslos zerstritten. Das Faszinosum des Films ist die Tatsache, dass die Helden nicht eigene Musik erfinden, um sich authentisch ausdrücken zu können, sondern dass sie sich eines vorliegenden Stils bedienen, in den sie wie in eine Maske hineinschlüpfen. Die Ausbruchsphantasie, die auch mit dem Musikmachen verbunden ist, ist begrenzt, sie will nicht das Eigene finden, sondern sich in einer Art symbolischer Mimikry in Vorgefundenem eine Versöhnung von Realität und Traum zu betreiben. Dass am Ende des Films der Sänger Wilson Pickett bei den *Commitments* einen Gastauftritt versprochen hat, zu dem er allerdings viel zu spät kommt, die Band hat sich derweil aufgelöst, und dass Pickett wie eine Figur aus einer anderen Welt umschwärmt wird, zeigt noch einmal, dass eine solche Art der Star-Verehrung tiefe Quellen im Katholizismus des Milieus hat, aus dem sich die Band rekrutierte.

ALMOST FAMOUS (ALMOST FAMOUS - FAST BERÜHMT, USA 2000, Cameron Crowe)

In dem US-amerikanischen Film *ALMOST FAMOUS* setzt der Regisseur und Drehbuchautor Cameron Crowe nicht nur auf eine unterhaltsame und interessante, stark autobiographisch geprägte Geschichte - die seine Mutter im Audiokommentar exklusiv als „Genau so ist es passiert!“ bestätigt -, sondern auch auf eine ebenfalls allein für den Film zusammengestellte Band: *Stillwater*. Sie steht stellvertretend für die *Allman Brothers*, die Crowe als 15jähriger auf ihrer Tour begleitete und darüber seine erste Titelstory für die Musikzeitschrift *Rolling Stone* schrieb. Die Erlebnisse dieser Reise bilden auch den inhaltlichen Grundstock des Filmes, in dem der überbegabte 15jährige William Miller (gespielt von Patrick Fugit) als Journalist die Band auf ihrer Tour begleitet, ihre Höhen und Tiefen - was Streitereien, Drogenexzesse, Liebesdramen und Beinahe-Flugzeugabstürze beinhaltet - miterlebt und anschließend zu einer Reportage kondensiert.

Die Musik in diesem Film ist nicht allein Stimmungs- oder Inhaltsverstärker, sondern selbst Thema. Der Film ist eine Hommage an die Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre, an das Lebensgefühl der Zeit, das Gefühl umfassender Freiheit und Selbstverwirklichung und an die wirklich wichtigen Dinge im Leben der einzelnen. Immer wieder wird der Frage nachgegangen, wieso einer der Musiker Musik macht, weswegen sie so wichtig ist und was sie tatsächlich für die Welt bedeutet - Fragen, die jeder Charakter anders beantwortet (manchmal nur nonverbal), was aber den Wichtigkeitsgrad und die Vielfältigkeit der Antworten nur verstärkt. Musik ist für Williams ältere Schwester Poesie und Rebellion gegen ihre Mutter, für die Mutter dagegen zu verurteilendes Teufelszeug, das zu Drogenkonsum aufruft; für den Stillwater-Gitarristen Russel ist sie schlichtweg alles und für den Manager der Band die Möglichkeit, viel Geld zu verdienen. Seine Figur ist wichtig, weil sie den bis heute aktuellen Widerspruch zwischen kommerziellem Erfolg und Machen der Musik um ihrer selbst willen permanent mit in den Raum stellt und zu einem wiederkehrenden Motiv formt. Gerade dieses öffnet eine wichtige historische Ansicht der in vielen heutigen Beschreibungen so naiv erscheinenden Rockmusik-Szene der 1960er Jahre, die sich gleichwohl bereits unter der Regie der Musikindustrie befand. Obwohl auch der Drogenkonsum und die Unverbindlichkeit des Hippielebens anhand der damals großen und aktuellen Bands wie die *Rolling Stones*, *The Who* und *Black Sabbath* mehrfach unmittelbar angesprochen werden, wirkt der Film zu keiner Zeit pauschalisierend oder wie ein weiterer oberflächlicher Film über ebenjene Bewegung, die nur zu häufig verurteilt oder heroisiert wird, sondern weist deutlich darauf hin, dass es sich um ein Marketing der Rockmusik handelt, so sehr die Beteiligten selbst vielleicht an die Authentizität des Lebensstils geglaubt haben mögen.

Crowe legte beim Machen des Filmes, wie im Audiokommentar hervorgehoben wird, großen Wert auf eine möglichst große Authentizität von Kleidung, Settings, Sprech- und Verhaltensweisen der Akteure; so sind sämtliche Requisiten (wie T-Shirts, Taschen, Backstagepässe usw.) persönliche Erinnerungsstücke seiner Familie; selbst das Auto der Familie ist das gleiche Modell in der gleichen Farbe wie das seiner Mutter 1969 [6]. Crowe schafft es sogar, nicht in eine überspitzte oder überpositive Selbstdarstellung zu verfallen. Auch der Liebeskonstellation zwischen William, dem „Bandy“ Penny Lane (Kate Hudson) und dem Stillwater-Gitarristen Russel Hammond (Billy Crudup) wird nicht zu viel Gewicht gegeben, sondern funktioniert durchaus nebenbei oder im Hintergrund; selbst wenn Penny Lane in ihrem Liebeskummer eine Überdosis Medikamente nimmt und von William gefunden wird, schweift der Film nicht in eine dramatisch belastende Stimmung ab.

Der Film zeigt überwiegend Livemusik in Konzertsälen. Einzige Ausnahme ist ein Blues-Stück, gesungen von einem Mann an der Gitarre in Duett mit einer Frau in einer Garderobe im Backstage-Bereich eines Konzertes. Der Held bleibt kurz fasziniert stehen und hört ihnen zu, bevor die Kamera mit ihm zusammen weitergeht. Weder das Pärchen noch der Song tauchen im weiteren Verlauf des Filmes erneut auf - als gebe die Szene einen schnappschussartigen Blick in eine andere Praxis des Musizierens frei als die der Bühnenshows.

KEINE LIEDER ÜBER DIE LIEBE (Deutschland 2005, Lars Kraume)

Geht es in *ALMOST FAMOUS* um die durchaus kritische Vergegenwärtigung einer Phase der Geschichte der Rockmusik, geht es in dem deutschen dokumentarisch angelegten Film *KEINE LIEDER ÜBER LIEBE* weniger um die Musik als vielmehr um eine Liebesgeschichte, die im Konzertmilieu angesiedelt ist. Die Band *Hansen*, die zwar für den Film neugegründet worden war, aber durchaus auch bis einige Zeit nach Drehschluss real existiert hat, hat alle Musiktitel beigeleitet. Durchweg werden die deutschsprachigen Lieder, von Thees Uhlmann (von der Gruppe *Tomte*) und Marcus Wiebusch (von *Kettcar*) geschrieben, als inhaltliche Stütze und sogar zum Ausdruck von Emotionen genutzt, da Markus, der Sänger der Band (gespielt von Jürgen Vogel), sich lediglich auf diesem Wege ehrlich ausdrücken kann.

Um seinen Charakter dreht sich auch die Dokumentation, die sein Bruder Tobias als sein erstes eigenes Regiestück drehen möchte. Konfliktpotenzial entsteht hierbei vor allem durch die Anwesenheit Ellens, die Freundin Tobias', die ihn ein Jahr zuvor mit dessen Bruder betrogen hatte; der ursprüngliche Schwerpunkt der Dokumentation wandert darum vom Bruder und seiner Band auf Tour zu Szenen der Dreiecksbeziehung. Zwischen den Dialogen der Protagonisten, wo am häufigsten Themen wie Beziehungen, Liebe, Treue und Ehrlichkeit diskutiert werden, werden immer wieder Konzertaufnahmen in realen Clubs, in denen die Band auftrat (übrigens ohne, dass den anwesenden Zuschauern und Besuchern bewusst war, dass sie an einer Filmaufnahme beteiligt waren) gezeigt, die Lieder beinhalten, die sich im Gegensatz zu den verbalen Aussagen von Markus auf einer sehr ehrlichen und verletzlichen Ebene mit Liebe und Enttäuschung auseinandersetzen. Die Musik in diesem Film ist primär das emotionale Sprachrohr des Charakters Markus, der sonst eher Wert darauf legt, besonders cool und unnahbar zu sein, der allerdings durch das Medium der Musik auch mit den anderen Protagonisten kommuniziert. Dementsprechend wird immer derjenige Song eingeschnitten, der die zuvor passierte Situation am Besten verstärkt und sie nicht nur musikalisch, sondern eben auch durch den Liedtext beschreibt.

Ein dokumentarisch anmutender Anspruch auf Authentizität ist allenthalben spürbar - die Band existierte real, die Musiker spielten zusammen, das Publikum auf den Konzerten war weder gecastet noch eingeweiht. Das Dokumentarische ist sogar in den Szenen der Spielhandlung spürbar, was darauf zurückzuführen ist, dass die Darsteller - ähnlich wie in Michael Winterbottoms *NINE SONGS* - ohne jedes Drehbuch agierten und nicht einmal einen inhaltlichen Drehverlauf vorgelegt bekommen hatten. Die Clubs, in denen die Band auftrat, sind etablierte Clubs in diversen Städten in Deutschland (wie das im „Chez Heinz“ in Hannover oder im „KlingKlang“ in Bremerhaven); gelegentlich kommen sogar das Tresenpersonal oder die Besitzer von Clubs zu Wort und sprechen als reale Personen mit den Protagonisten.

Während der Drehpausen war es den drei Schauspielern sogar verboten, miteinander zu sprechen. Das Spiel selbst war improvisierend, Akteure und Kameralleute mussten auf Stellproben und genaue

Inszenierungsanweisungen verzichten. Wenn immer wieder mal das Mikrofon ins Bild ragt, zeigt es die Tatsache der Improvisation an ebenso, wie es einen Anspruch auf Authentizität des Gezeigten reklamiert. Das Konzept, die Geschichte sich wie in einem chronologisch gefilmten ausgedehnten Rollenspiel entfalten zu lassen, ging insofern auf, dass die Story des Filmes ein unglückliches Ende nimmt, indem sich Tobias und Ellen trennen. Eigentlich hatte der Regisseur ein „Happy End“ geplant. Als einzige Szene des Films wurde ein alternatives Ende nachgedreht, funktionierte aber für die Darsteller nicht und wurde daher nicht verwendet. Einige Zeit nach dem Drehschluss ist das Produktionsteam an Heike Makatsch (Ellen) herangetreten und bat sie, ein Tagebuch ihres Charakters über die Zeit auf Tour zu verfassen, da so jeder der drei Charaktere seine Sicht der Dinge in einem eigenen Medium schildert. Dies betont nur die in der Einleitung bereits genannte unweigerliche Verknüpfung von künstlerischen Ausdrucksmedien, die in diesem Falle auch die Schriftstellerei umfasst.

NINE SONGS (Großbritannien 2004, Michael Winterbottom)

Der irritierendste und ästhetisch radikalste Film des Motivkreises ist Michael Winterbottoms *NINE SONGS* (2004). Es ist der Rock'n'Roll selbst, der das sich so exzessiv liebende Paar Lisa (Margo Stilley) und Matt (Kieran O'Brien) zusammengeführt hat und der sich durch ihre gesamte Beziehung zieht. Der Film beginnt mit einer Rahmenhandlung: Matt ist per Flugzeug auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz in der Antarktis. Er erinnert sich an die zurückliegenden Monate: an die Zeit, die er zusammen mit Lisa verbracht hat. Lisa, eine Austauschstudentin, die sich ein Jahr lang in London aufhielt und dann wieder zurück nach Amerika ging, hatte er bei einem Rock-Konzert kennengelernt. Aus den beiden wird ein Paar. Der Besuch von Rockkonzerten bleibt eines der Themen der Beziehung - der Film zeigt acht weitere Konzerte bekannter Rock-Gruppen, die die Geschichte des Paares wie eine Interpunktion gliedert. Zugleich sind die Konzertaufnahmen die einzigen Szenen, die in öffentlichen Räumen spielen - alles andere spielt in einem dem Paar vorbehaltenen Innen, und selbst dann, wenn sie einen Ausflug ans Meer machen, sind sie allein an einem weiten winterlichen Strand. Am Ende kehrt Lisa überraschend in die USA zurück.

Es gab kein Drehbuch; die wenigen Dialoge wurden improvisiert. Eine durchgehende Geschichte fehlt ebenso wie eine Klimax, auf die der Film hinsteuern würde. Der Film wurde primär für seine expliziten und ausführlichen Sexszenen bekannt und kritisiert, ihm wurde unterstellt, er folge - darin einem Pornofilm ähnlich - der Bauform einer wiederkehrenden Folge von Konzert- und Sexszenen. Das stimmt aber nicht, deutet eher auf die Unfähigkeit der Rezensenten hin, die Struktur des Films zu erfassen als auf dessen tatsächliche Gestalt. Tatsächlich folgt der Film dem mehrfach wiederholten Muster <Rockkonzert / Szenen des Paares>. Es sind Szenen aus einem Alltagsleben, das kein Außen kennt, kleine Gespräche, Szenen in der Küche, beim Essen, manchmal liest der eine dem anderen etwas vor, ausgelassene Tanzbewegungen der

Frau, Beischlafszene. In den Konzertausschnitten performiert jeweils eine Band einen Song in voller Länge. Diese Aufnahmen sind im Stil der Rock-Dokumentationen gehalten, zeigen neben der Band in zahlreichen Aufnahmen das Publikum vor der Bühne. Anders als die Szenen des Paares, die mit recht langen Einstellungen arbeiten und die den Eindruck großer Ruhe machen, sind die Konzertbilder sehr schnell geschnitten, machen oft den Eindruck der Unruhe und der Rastlosigkeit. Immer zeigen sie auch die beiden Protagonisten im Publikum.

Der sich nicht steigernden, fast mechanisch wirkenden Alternationen von Szenen-Typen ist jede Aufladung entzogen, die sie mit dem Schicksal, dem Wollen oder der Psychologie einer der Figuren verbinden könnte. Der Interaktivität der Musik-Performances und ihrem gleichbleibenden expressiven Ausdrucksgestus entspricht eine Liebesgeschichte, die sich in einem Alltag des Paares realisiert, der keine Höhepunkte kennt, obwohl beide darum bemüht sind, eine gleichbleibende Intensität der Begegnung zu erreichen. In der Sexualität erreicht die Auslieferung des einen an den anderen ihren Höhepunkt, nirgends ist die Vertrautheit des Spiels, das die beiden spielen, so spürbar. Es geht nicht um die Macht, die der eine über den anderen ausüben könnte, sondern um das Gefühl einer „ausgedehnten Gegenwart“. Die (gemeinsame) Geschichte spielt keine Rolle. Liebe ist ein konservatives Gefühl, sie versucht, den Zustand des Glücks zu verlängern. Darum geht es auch hier. Dass die Beziehung von vornherein zeitlich begrenzt ist und dass sie am Ende auseinandergeht, gehört zu ihren Vorbestimmungen. Sie ist transitorisch, nicht darauf ausgerichtet, ein ganzes Leben zu übergreifen. Darum auch bekommen die Figuren keine Vorgeschichten, ein Subtext fehlt gänzlich. Sie ist amerikanische Studentin, die für ein Jahr in London ist; er arbeitet in einem Forschungslabor, das meteorologische Eisforschung in der Antarktis betreibt. Das ist alles.

Ein Außen kennt diese Beziehungsgeschichte nicht. Keine Szenen, die die Protagonisten auf der Arbeit oder in der Universität zeigten. Sie kaufen nicht ein, besuchen keine Restaurants, sind nicht im Kino. Einzig die Rahmenhandlung, in der die Stimme Matts wenig über die Geschichte des Paares erzählt, erweitert das Ensemble der Szenarios, in denen der Film erzählt wird. Dazu zeigt er Bilder der Eiswüsten der Antarktis, die die Leblosigkeit einer Landschaft zeigen, die erstarrt ist und keinem Leben Raum gestattet. Man ist geneigt, diese Aufnahmen mit der Entpsychologisierung der Beziehung der beiden Protagonisten zusammenzubringen, als Bilder einer Welt, der die Hitze der Musik-Performance und der sexuellen Akte strikt entgegengesetzt ist. Matt spricht auch von der Klaustrophobie, die eine sexuelle Beziehung haben kann - und der Eindruck der gemeinsamen Einkerkierung stellt sich durchaus ein. Allerdings: die beiden haben freiwillig diese Abschottung gegen das Außen gewählt, so dass das Jahr, das die Beziehung währt, wie eine Insel im Biographischen wirkt.

Die niedrigste Priorität bei den Dreharbeiten des Films hatten die Musikaufnahmen - bis zum Schnitt des Films standen weder die Songs an sich noch deren genaue Anzahl fest. Verwendet wurden Konzertaufnahmen diverser Indierock- und Alternative-Bands, die ohne das Wissen der Musiker und vor

dem eigentlichen Dreh des Films mitgeschnitten worden waren. Winterbottom selbst bestätigt das eher planlose Vorgehen bei der Auswahl der Bands und Songs. Erstaunlich ist bei diesem zufallsgesteuerten Vorgehen, dass Winterbottom letztendlich bei der Bandauswahl entweder ein besonderes Geschick zeigte oder schlichtweg Glück hatte, da er noch heute bekannte und musizierende Bands wie *Black Rebel Motorcycle Club*, die *Dandy Warhols* oder die damals noch nicht international bekannten *Franz Ferdinand* in den Film einbaute. Die Alternation von Konzert- und Paarszenen ist auch im Ton-Design klar herausgestellt; in wenigen besonders intensiven Mikroszenen des Paares wird leise, langsame Klaviermusik unterlegt, um der Szene einen Rest konventionell dargestellter Emotionalität zu verleihen; ansonsten bleibt es still. Gegen die Stille der Paar-Szenen wirken die schnell geschnittenen Konzertszenen mit dem Lärm, den flackernden Lichtern, dem Alkohol-, Zigaretten- und Drogenkonsum vollkommen gegensätzlich. Denn obwohl die neun Songs zusammen nicht einmal die Hälfte des Films ausmachen und ihnen weiter keinerlei Beachtung wie ein verbaler Kommentar gegönnt wird, gehen sie nicht unter, bilden vielmehr das formale Gerüst des ganzen Films.

Zum großen Teil unterstützen auch die Songtexte der Auswahl die inhaltliche und emotionale Situation des Filmes. So rahmt der *Black Rebel Motorcycle Club* die Handlung des Films mit *Whatever Happened to My Rock'n'Roll?* („I fell in love with the sweet sensation / I gave my heart to a simple chord / I gave my soul to a new religion“) oder *Love Burns* („Never thought I'd see her go away / She learned I loved her today / [...] Now she's gone love burns inside of me“) ein. Eine Ausnahme unter allen Konzertaufnahmen ist ein Konzert, das der Komponist Michael Nyman zu seinem sechzigsten Geburtstag gab und das am Ende der einzigen komplex montierten Szene des ganzen Films steht; er spielt das melancholische Klavierstück *Nadia* - und das Voice-Over Matts berichtet, noch während das Stück erklingt, dass Lisa ihm an jenem Abend mitgeteilt habe, dass sie in die USA zurückkehren wird. Es folgt der ganz unsentimental und ohne große Gesten vollzogene Abschied, sowie das letzte Konzert, das Matt besucht und sich dabei einsam vorkommt.

Karrieren erfundener Bands

Um die weltweite Begeisterung für die Beatles 1965 auch in einem Fernseh-Serienformat ausbeuten zu können, plante das amerikanische NBC-Network eine Jugendserie über eine Musikband. Nach dem Vorbild des Beatles Films *A HARD DAY'S NIGHT* (Großbritannien 1964, Richard Lester) wählten die Produzenten Bert Schneider und Bob Rafelson aus fast 500 Bewerbern nach Anzeigen in der Zeitschrift *Variety* Micky Dolenz (Schlagzeug), Davy Jones (Gesang), Michael Nesmith (Gitarre) und Peter Tork (Bass) aus, die als *The Monkees* zur ersten synthetischen Rockgruppe der Popmusikgeschichte wurden. In der Serie beschränkten sich die Monkees zunächst auf den Gesang; die Studio-Band *The Candy Store Prophets* spielte tatsächlich die Musik ein. Als die Serie im Sommer 1966 ausgestrahlt wurde, hatte die Gruppe schon ihre ersten Hits mit *Last Train to Clarksville* und *I'm a Believer*. Eine Verselbstständigung der Gruppe gelang nie; zum einen war

das Comedy-Konzept der Serie THE MONKEES (1966-68) so flach, dass es nie gelang, die Darsteller der Band davon zu befreien; und zum anderen war das Gerücht, dass bei den Plattenaufnahmen andere Musiker mitgewirkt hatten, für die Band so abträglich, dass sie kurz nach dem Auslaufen der Serie (1969) aufgelöst wurde [7].

Gleichfalls durch die Erfolgsgeschichte der Beatles angeregt ist die fingierte Band *The Rutles*. Sie trat in der von Neil Innes und Eric Idle konzipierten Fernseh-Comedyserie RUTLAND WEEKEND TELEVISION (Großbritannien 1975-76) auf, eine klar erkennbare Parodie auf die Beatles [8]. Innes komponierte für diese fiktive Band eine ganze Reihe von Songs, die sehr „Beatle-esque“ klangen. Die Band war so erfolgreich, dass 1978 ein eigener TV-Film produziert wurde (THE RUTLES - ALL YOU NEED IS CASH, Großbritannien 1978, Eric Idle, Gary Weis), der den Werdegang der Rutles als Parodie auf die Karriere der Beatles inszenierte (der Film wurde in den USA übrigens verboten). Innes, der die Musik für den Film komponierte, spielte selbst die Rolle als Repräsentant John Lennons. Diverse Rockstars - George Harrison, Mick Jagger, Paul Simon, Ron Wood - traten in Nebenrollen auf. Die Band nahm eine ganze Reihe von Platten auf; am bekanntesten ist wohl *The Rutles* (1978), der die beiden bekannten Beatles-Parodien *Tragical History Tour* und *Let It Rut* enthielt. Angeregt durch die Beatles-Reunion 1994 kam es 1996 zu einer Reunion der Band, zu der das Album *Archaeology* entstand, wiederum eine Parodie auf die Beatles- CD-Serie *Anthology*. Eine Fortsetzung entstand 25 Jahre später THE RUTLES 2 - CAN'T BUY ME LUNCH (Großbritannien 2002, Eric Idle), die vor allem älteres Material neu arrangierte.

Die *Leningrad Cowboys* ist eine finnische Rock-Band - berühmt für ihre humorvollen Lieder, grotesken Frisuren und eine Reihe von Konzerten mit dem russischen Alexandrow-Ensemble. Die Band ist eine Erfindung des finnischen Filmregisseur Aki Kaurismäki, die als eine fiktive Band in seinem 1989er-Film LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA aufspielte. Sie wurde mit Sakke Järvenpää und Mato Valtonen sowie Mitgliedern der tatsächlich existierenden finnischen Band der *Sleepy Sleepers* mit echten Musikern konzipiert. Nach dem Film verselbstständigte sich die fiktive Formation. Es wurden mehrere Platten produziert, es entstanden Videos und die Gruppe unternahm mehrere Konzert-Tourneen. Kaurismäki selbst inszenierte zwei Musikvideos für die Gruppe (THOSE WERE THE DAYS und THRU THE WIRE, beide 1992). Die Band erschien später noch in zwei anderen Aki-Kaurismäki-Filmen: LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES (1994) und TOTAL BALALAIKA SHOW (1994). Letzterer ist ein Film über ein Konzert der Band mit dem vollen, 160 Mitglieder umfassenden Alexandrow-Ensemble in Helsinki im Juni 1993.

Anmerkungen

[0] Tatsächlich grenzt das Thema dieses kleinen Aufsatzes an ein grundlegendes Problem der Fiktionalität von Konzertaufnahmen in Spielfilmen. Wir werden das Problem im Folgenden nicht weiter diskutieren, wollen es allerdings hier explizit benennen. Wenn in *CHRISTIANE F. - WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO* (BRD 1981, Uli Edel) die Titelheldin ein Konzert von David Bowie besucht, besucht sie ein reales Konzert. Die Fiktion mischt sich mit dokumentarischem Material. Gemeinhin werden derartige Einsprengsel in die Fiktion als „Authentifizierungssignale“ gedeutet, sie werden also in den Rahmen des fingierenden Diskurses gestellt. Tatsächlich hatte Bowie den Film unterstützt; die Aufnahmen, die Christiane F. auf dem Konzert zeigen, wurden nachgedreht und mit tatsächlichem Archivmaterial eines Bowie-Konzerts gemischt. Ein anderes Beispiel, das die Vielfalt derartiger Real-Einlagen unterstreichen mag, ist der Kinderfilm *HÄNDE WEG VON MISSISSIPPI* (Deutschland 2007, Detlev Buck), in dem die Berliner Country-Band *BossHoss* einen Auftritt als „Dorfkapelle“ hat. Das Problem spielt auch in Winterbottoms *NINE SONGS* insofern eine hintergründige repräsentationstheoretische Rolle, weil meist als pornographisch rubrizierte Aufnahmen sexuellen Verkehrs auf jeden Fall dokumentarischer Natur sind, gleichgültig, ob es sich um fingierte Figuren handelt. Auf einer rein formal-semiotischen Ebene stehen in Winterbottoms Film Musik- und Sexszenen so in einer klaren Verbindung.

[1] Vgl. dazu Carl Plantinga: Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *THIS IS SPINAL TAP*. In: (eds): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Ed. by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press 1998, S. 318-332.

[2] Es gibt sogar eine Plattenedition der Songs des Films: *Stardust: 44 Original Hits from the Sound Track of the Film* ([Label:] Ronco 1974; 2 LPs, Mono). Zum Film vgl. die sehr unterschiedlichen Reviews von Richard Canby in der *The New York Times* v. 13.11.1975 und von HP in der *Time* v. 5.3.1975. *STARDUST* ist ein thematisches Sequel des englischen Films *THAT'LL BE THE DAY* (1973, Claude Whatham), der die Geschichte eines jungen Mannes erzählt, der nach einer Phase der Orientierungslosigkeit beschließt, Rock-Musiker zu werden.

[3] Von Büld stammt auch der Dokumentarfilm *PUNK IN LONDON* (BRD 1977) über die Londoner Punk-Musikszene des Jahres 1977.

[4] *The Adverts* war von 1976 bis 1979 eine erfolgreiche Band der ersten Punkbewegung in London.

[5] Gibson hat auch in seinem Film *STILL CRAZY* (Großbritannien 1998) eine fiktive Band als Protagonisten gewählt - es handelt sich um die Gruppe Strange Fruit, die in den 1970ern eine der größten Rockbands überhaupt war; nach 20 Jahren der Trennung soll es zu einer Re-Union kommen. Die *coming of midage comedy* erzählt vor allem von den großen Distanzen, die zwischen dem Jetzt der Figuren und den vergangenen Musiktiteln liegen.

[6] Manche Filme nutzen auch die Erzählung, um vergangene Zeiten der Rock- und Popkultur neu zu reflektieren. In *VELVET GOLDMINE* (USA 1998, Todd Haynes) etwa geht es um einen der großen Stars des Glamrock, der für wenige Jahre anfangs der 1970er Mainstream war; es ging dabei nicht nur um die Opulenz und den Glanz des Outfit, die scharfe Opposition gegen Musik- und Auftrittsformen, wie sie seinerzeit von Pink Floyd, King Crimson, Yes und Genesis vertreten wurden, sondern vor allem auch um die Aufweichung der Geschlechterrollen. Der Film erzählt eine Reportergeschichte, in der ein New Yorker Journalist den vorgetäuschten Mord an dem Glamrock-Superstar Brian Slade (gespielt von Jonathan Rhys Meyers) aufzuklären versucht. In dem Film hat die Band *Placebo* nicht nur eine Coverversion vom T-Rex-Hit *20th Century Boy* beige-steuert, sondern hat auch einen eigenen Auftritt.

Erwähnt sei an dieser Stelle auch die Musikkomödie *THE BOAT THAT ROCKED* (*RADIO ROCK REVOLUTION*, Großbritannien [...] 2009, Richard Curtis), die die Geschichte eines Radiosenders erzählt, der aus der Nordsee rund um die Uhr

Rock'n'Roll sendet. Die anderen Filme, die von Piratensendern handeln, thematisieren die Beziehungen, die die subversive, gegen die Macht der Medienkonzerne und Rundfunkanstalten gerichtete Verbreitung von Rockmusik vielleicht einmal gehabt hat, höchstens am Rande. Die - ebenso dümmliche wie erfolgreiche - deutsche Komödie *PIRATENSENDER POWERPLAY* (1982, Siggi Götz) etwa erzählt die Geschichte eines illegalen Radiosenders (der Stücke von Otis Redding, der J. Geils Band und ähnliches versendet). Erwähnt werden sollte in diesem Zusammenhang auch der in manchem schon an die Grobschlächtigkeit und pubertäre Geschmacklosigkeit der Gross-Out-Komödien der Jahrtausendwende erinnernde Film *PUMP UP THE VOLUME (HART AUF SENDUNG, Kanada/USA 1990, Allan Moyle)* über einen amerikanischen Schülersender.

[7] Der 60minütige TV-Dokumentarfilm *HEY, HEY, IT'S THE MONKEES* (USA 1997, Michael Nesmith) versuchte, die Band zu einer *reunion* zu bewegen. Dazu erfindet Nesmith eine 781. Episode der alten Serie, in der sich die (nicht mehr existierende und auch seinerzeit nur fingierte) Band auf einen Auftritt im exklusivsten Country-Club der Welt vorbereitet. In den Film wurden drei eigens produzierte Musikvideos integriert.

[8] Vgl. Covach, John: The Ruttles [!] and the Use of Specific Models in Musical Satire. In: *Indiana Theory Review* 11, 1990, S. 119-144.

Songtitel Nine Songs:

Black Rebel Motorcycle Club – Whatever happened to my rock and roll / Von Bondies – C'Mon, C'Mon/ Elbow – Fallen angel / Primal Scream – Movin' on up / Dandy Warhols – You Were The Last High / Super Furry Animals – Slow life / Franz Ferdinand – Jacqueline / Michael Nyman – Nadia / Black Rebel Motorcycle Club – Love Burns

Songtitel Almost Famous:

Simon & Garfunkel – America / The Who – Sparks / Todd Rundgren – It Wouldn't Have Made Any Difference / Yes – I've Seen All Good People: Your Move / Beach Boys – Feel Flows / Stillwater – Fever Dog / Rod Stewart – Every Picture Tells A Story / The Seeds – Mr. Farmer / Allman Brothers – One Way Out / Lynyrd Skynyrd – Simple Man / Led Zeppelin – That's The Way / Elton John – Tiny Dancer / Nancy Wilson – Lucky Trumble / David Bowie – I'm Waiting For The Man / Cat Stevens – The Wind / Clarence Carter – Slip Away / Thunderclap Newman – Something In The Air

Songtitel Keine Lieder über Liebe:

Baby Melancholie / Junger Hund / Frankreich / Alles Teilen / Keine Lieder / Strand / 18. Stock / Sinkflug / Kreisen

Songtitel The Commitments:

Bonny Rice – Mustang Sally / Al Green & Mabon Hodges – Take me to the river / Don Covay – Chain of Fools
Dan Penn und Chips Moman – The dead end of the street / Nickolas Ashford & Valerie Simpson – Destination anywhere / Donald Bryant, Ann Peebles & Bernard Miller – I can't stand the rain / Harry Woods, Jimmy Campbell und Reg Connelly – I can't stand the rain / Gene Kurtz & Roy Head – Treat her right / Dan Penn und Chips Moman – Do right woman, do right man / Otis Redding & Steve Cropper – Mr. Pitiful / Ronnie Shannon – I never loved a man / Wilson Pickett & Steve Cropper – In the Midnight Hour / Mary Wells – Bye Bye Baby / Wilbur Terrel, Marcus Daniels und William Armstrong – Slip away

Songtitel Crazy Heart:

Stephan Bruton - Hold on you / Buck Owens – Hello trouble / The Louvin Brothers – My baby's gone / Jeff Bridges – Somebody else / Ryan Bingham – I don't know / Jeff Bridges – Falling and Flying / Jeff Bridges – I don't know / Sam Hopkins – Once a Gambler / Waylon Jennings – Are you sure Hank done it this way / Stephan Bruton & Gary Nicholson – Falling and Flying / Ryan Bingham – Gone, gone, gone / Townes van Zandt – If I needed you / Sam Philips – Reflecting light / Billy Joe Shaver – Live forever / Greg Brown – Brand new angel / Ryan Bingham – The weary kind

Empfohlene Zitierweise

zu Hünigen, James / Kiesel, Frederike: Fiktive Musikerfiguren und Rock-Bands - Rockkonzerte in fiktiven Filmen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 33-46, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p33-46>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

ONE PLUS ONE (aka: 1 PLUS 1; aka: SYMPATHY FOR THE DEVIL, dt.: EINS PLUS EINS), Großbritannien 1968

B/R: Jean-Luc Godard.

P: Michael Pearson, Iain Quarrier, Cupid Productions. Executive Producer: Eleni Collard.

K: Anthony B. Richmond.

S: Kenneth F. Rowles.

M: Rolling Stones.

Sound: Arthur Bradburn.

D: Rolling Stones, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon, Danny Daniels, Ilarrio Bisi Pedro, Roy Stewart, Linbert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson [...].

UA: 30.11.1968; BRD: 19.1.1970 (ARD)

109min (BRD: 100min), 2.992m, Eastmancolor.

ONE PLUS ONE entstand während einer über mehrere Monate verteilten Aufnahmestudio-Session der Rolling Stones im Juni und August 1968 in den Olympic Studios in London. Die Band kam ohne Vorbereitung ins Studio und entwickelte den Song *Sympathy for the Devil* improvisatorisch im Laufe der Sessions. Die Arbeit am Stück begann mit einem Liedtext von Sänger Mick Jagger unter dem Arbeitstitel *The Devil Is My Name*. Jagger hatte diesen Text unter dem Eindruck des Romans *Der Meister und Margarita* des russischen Schriftstellers Michail Bulgakov verfasst - ein Buch, das er von seiner Partnerin Marianne Faithfull erhalten hatte. In Bulgakovs Roman stattet der Teufel dem Moskau der 1930er Jahre einen Besuch ab, in dessen Verlauf er viele Menschen tötet oder in den Wahnsinn treibt. Der Film zeigt die Arbeit an dem Song, der auf einem treibenden Samba-Rhythmus aufruht, in den verschiedenen Entwicklungsstufen, in immer neuen Ansätzen, sich dem späteren Format annähernd. Der Song wurde 1968 auf dem Studioalbum *Beggars Banquet* als erstes von zehn Liedern veröffentlicht.

Die Aufnahmen selbst sind sehr lange, meist ununterbrochene Fahraufnahmen. Offensichtlich ging es Godard darum, nicht das fertige Ergebnis, sondern das langsame Entstehen des Musikstücks zu dokumentieren - nicht das Produkt, sondern die Prozesse werden zentriert, die schließlich in ein Produkt münden. Dies ist nicht nur eine Entscheidung, die die Anlage des Films und das dokumentarische Interesse begründet, sondern zugleich eine fundamentale politische Stellungnahme umfasst - es geht nicht um das Produkt, das in den Kreislauf der Waren eintritt und damit eine neue Charakteristik erhält, seine Existenzweise ändert. Erst mit der Fertigstellung wird es zum Produkt der Kulturindustrie, wird zum Medium von Kapitalinteressen. Die Kamera scheint sich in den sanften Bewegungen durch das Studio auf den Fluss der Musik einzustellen, mit den musikalischen Rhythmen in den Bewegungsimpuls hinüberschwingend. Sie zeigt die tastenden Versuche der Musiker, Intuitionen und Improvisationen, die manchmal vom Text induziert werden, manchmal von anderen Musikern ausgehen, manchmal wie von selbst sich aufdrängen, zu einer festeren Form zu kondensieren.

Die intime Auseinandersetzung, die zwischen der musikalischen Improvisation und den Aktionen der Kamera stattfindet, fand zur Zeit der Entstehung des Films große Aufmerksamkeit. Wim Wenders schrieb in der *Filmkritik* (H. 9, 1970): „Die Konzentration, mit der Mick Jagger singt, das Mikrofon fasst, den Mund bewegt, wird die gleiche, mit der die Kamera in kaum noch spürbarer Zoom- und Fahrbewegung die Rolling Stones zeigt. Ihr Sehen ist eine Sehfaszination, ihr Sehen ist so intensiv, dass sie ins Hören gerät, eine Kamera, die zu hören anfängt, die ganz Ohr ist, die vor lauter Faszination zu zeigen aufhört und nur noch da ist und sich so völlig vergisst, dass sie nur noch hören will und von den Stones abschwenkt und in den Hinterraum des Studios schlendert, wo jemand, durch eine Schiebewand von den Musikern getrennt, mit geschlossenen Augen den Takt mitschlägt“.

So sehr sich die Vorstellung auch aufzudrängen und auch durch die Bühnenperformance des Songs durch die Stones gestützt zu werden scheint, dass Musizieren ein kollektives Tun ist und zutiefst dialogische Züge trägt, so zeigen die Aufnahmen im Studio eine ganz andere Realität: Man sieht Akteure, die weit voneinander entfernt sitzen, mit Kopfhörern auch akustisch vom Raum isoliert, manchmal durch Stellwände von den anderen so getrennt, dass sie sie nicht einmal sehen können. Dennoch gelingt die Synchronisation der Instrumente, der musikalischen Phrasen, der Akzentuierungen und Einsätze. Die Auflösung der räumlichen Beziehungen zwischen den Musikern scheinen der Konzentration auf das gemeinsame Produkt sogar zu fördern, als würde die Zeit im Studio die Musiker symbolisch einkerkern, sie in eine ganz eigene, synthetische Wahrnehmungssituation zu stellen, die eine ganz besondere Form der Kreativität erst ermöglicht. Sie ist technisch bedingt, die Kopfhörer deuten darauf hin, dass die Musizierenden einander nur durch den Filter des Mischpultes wahrnehmen. Es entsteht das Bild einer in sich widersprüchlichen Situation: Auf der einen Seite bedienen Musiker das Bild des Rockmusikers als eines Musik-Handwerkers, an der Unmittelbarkeit der Musik, an ihrer Körperlichkeit festhaltend, wie sie idealerweise auf einer Bühne vor anwesendem und Echo gebendem Publikum stattfindet; auch das spürbare Aufeinandereingehen der Musiker auf die musikalischen Ideen der anderen deutet auf einen sogar improvisatorischen Prozess hin, in dem Musik unvermittelter Ausdruck eines inneren Impulses ist. Auf der anderen Seite stehen die Musiker, die wir sehen, in einem technischen Szenario, sind einander gar nicht unvermittelt zugewandt, sondern in einem entfremdeten Studio-Szenario gefesselt. Manchmal hat man gar den Eindruck, dass die Musiker zutiefst einsam sind, durch die Kopfhörer voneinander getrennt sind, das eigentlich Kollektive der Musik gar nicht wahrnehmen können.

Genau dieses Feld von Widersprüchen charakterisiert Rockmusik in der Godardschen Analyse als Musik des Hochkapitalismus, als Entfremdungsform, die nicht nur durch die Sphäre der Vermarktung von der dialogischen Beziehung zwischen Musikern und Publikum getrennt ist, sondern schon der Phase der Produktion ihren Stempel aufdrückt. Auch der Eindruck, dass Mick Jagger und Keith Richards das Voranschreiten der Probe kontrollieren, darin eine Machtposition gegenüber den anderen einnehmen, steht gegen die Hypothese, dass Musizieren ein Gemeinschaftsprojekt ist. Es bleibt aber ein musikalischer Rest,

eine nicht feststellbare und vielleicht auch nicht vermarktbar Freiheit der Musik resp. des Musizierens - die letzte der langen Studioeinstellungen zeigt, wie Teile der Gruppe aus einer Situation des Nichtstuns, der Muße, vielleicht sogar der Langeweile in eine musikalische Improvisation einsteigen, die immer dichter und konzentrierter wird - und nach einer Kern-Phase wieder verebbt, den gemeinsamen Rhythmus wieder aufgibt. Die kleine Szene fällt wie eine Utopie der sozialen Bindungsfähigkeit des Musizierens aus dem Gang der Arbeit an *Sympathy* heraus, zeigt ein Moment einer nicht weiter hinterfragten Gegenwart des musikalischen Miteinander. Auch dieser Eindruck gehört zum politischen Programm von ONE PLUS ONE.

Der Film ist eine Alternation jener Studioaufnahmen und von Aufnahmen, die außerhalb des Studios aufgenommen werden und verschiedene Themen der aktuellen politischen Auseinandersetzungen aufgreifen. Eine nur am Musikalischen interessierte Rezeption des Filmes wird verunmöglicht, dem Zuschauer ist synthetische Arbeit abverlangt. Der Film verweigert jede Art von narrativen Strukturen, er attackiert konsequent jedes Synthesebedürfnis. Der Film gehört in die Suche nach ästhetischen Ausdrucksformen, die subversiven Charakters waren und die als Äquivalent zur revolutionären Aufbruchsstimmung des Pariser Mai 1968 verstanden werden konnten, wobei die Erzählformen des traditionellen Kinos selbst als repressive Formate diffamiert wurden, die den Zuschauer determinieren, statt ihn zu befreien. Das Verfahren der Juxtaposition heterogener Elemente vertraut darauf, dass der Zuschauer das so unverbundene Nebeneinanderstehen von Bedeutungsfragmenten dialektisch weiterentwickelt, so politische Einsichten gewinnend, sich selbst politisierend. ONE PLUS ONE ist der letzte nur halbwegs interessierte kommerzielle Film Godards, danach gründete er gemeinsam mit dem sozialistischen Theoretiker und Althusser-Schüler Jean-Pierre Gorin die *Groupe Dziga Vertov*, die dem kommerziellen Kino eine endgültige Absage erteilte und ihre Filme ganz in den Dienst der Revolution zu stellen versuchte. Es war die These Godards, dass man das „imperialistische Kino“ der Zeit nicht mit seinen eigenen Waffen bekämpfen könne und dass es darum nötig sei, die Grammatik des Films und die Formen der Darstellung neu zu erfinden. Die Montage der Juxtaposition ihrerseits basierte auf den Montagetheorien von Sergei Eisenstein und Dziga Vertov, die den montierenden Film als intellektuelle Maschine angesehen hatten, mit der revolutionäres Bewusstsein entstehen und sich entfalten könnte.

Godard unterschneidet darum die so schwerelos anmutenden Studioaufnahmen mit anderen Szenen, denen er zudem noch eine eigenständige akustische Ebene überlagert. Ein erstes Szenario ist ein Schrottplatz, auf dem Mitglieder der Black-Panther-Bewegung arrangiert sind, die Stücke aus den Arbeiten von Eldridge Cleaver rezitieren oder über den Blues reflektieren. Eine zweite lange Szene ist ein Fernsehinterview im Wald, in dem eine junge Frau namens *Eve Democracy* (gespielt von Anne Wiazemsky, Godards damaliger Frau) stets mit „Ja“ oder „Nein“ antwortet, sich dabei immer wieder aus dem Aufnahmebereich des Mikrofons entfernend. Kürzere Inserts zeigen eine junge Frau, die Wände, Autos und Plakatwände mit - allerdings oft kaum verstehbaren - agitatorischen Graffiti besprüht, oder ein Zeitschriftenladen voller Schundromane, Pornomagazine, marxistischer Propaganda-Pamphlete und Comics, in dem die Kunden bei einem Verkäufer

bezahlen (gespielt von Iain Quarrier, dem Produzenten des Films), der nationalsozialistische Literatur verliest und ihnen den Hitlergruß abfordert. Dem allen beigegeben ist eine körperlose Voice-Over-Stimme, die Stücke aus trivialen Spionage- und Kriminalromanen liest, selbst aber wieder durch ein dumpfes Störgeräusch unterbrochen wird, so dass nur signifikante kurze Prosastücke wirklich hör- und verstehbar werden - als sollte die Essenz an Revolutions- und Untergrundkrieg-Phantasien gewonnen werden, die in Groschenliteratur verborgen sind. Als letztes Insert sieht man eine Strandszene - Eve Democracy wird tödlich verletzt; aber offenbar sind das alles nur Filmaufnahmen, der Leichnam der jungen Frau wird auf den Kamerakran gelegt, eine zweite Kamera folgt ihr, wie sie fast schwerelos himmelwärts geschwenkt wird. Romantischer Tod, im Dienste der Revolution: Auch hier eine Essentialisierung, eine Genreformel des Kinos der Zeit, verbunden mit der Aufdeckung „Dies ist Film!“.

Neben derartigen reflexiven Wendungen vertieft eine ganze Reihe von Schrifttafeln das Thema der „verborgenen Bedeutungen“ - durch Farbwechsel wird in einer dreizeiligen Schrift „SIGHT/AND/SOUND“ auch „SDS“ lesbar (= Students for a Democratic Society“), in „ALL/ABOUT/EVE“ ist auch „LOVE“ verborgen. Manchmal werden schriftlich irritierende und sich nicht sofort erschließende Rätsel aufgegeben - ein Graffito macht die Gleichung auf „CIA+FBI = PANAM+TWA“, man liest von „Cinemarx“ oder von „Marx = Art“. Manchmal werden Wörter wie im Kreuzworträtsel angeordnet - „MAO“ hängt dann mit „ART“ zusammen. Eines der Themen des Films ist eine radikale Infragestellung der symbolischen Mittel und der Eindeutigkeit der Bedeutungen. Sprache ist eine der Formen der Kolonialisierung, behaupten die Schwarzen im ersten Insert, darum könne nur Sprachverweigerung eine radikale Abkehr vom Kolonialismus sein.

Schon die erste Szene, die politische Black-Panther-Aktivisten auf einem Schrottplatz beim Verlesen politischer Texte zeigte, ist wiederum als endlos lange Plansequenz realisiert. Die Texte handeln von Unterdrückung und Revolution, sprechen vor allem die repressive Sexualmoral an. Drei in weiße Anstalts- oder Nachthemden gekleidete weiße Frauen werden über den Platz gezerrt, im Off geschändet oder erschossen. Maschinengewehre wechseln den Besitzer, werden an die einzelnen verteilt. Einer liest vor, ein anderer wiederholt die Texte, die er nun in ein Mikrofon spricht. Die fast neunminütige Szene ist in sich klar in Sinnabschnitte strukturiert, nimmt darin die musikalische Form des Liedes auf - die Gliederung in Strophen, sich wiederholende Refrains und Zwischenstücke (*bridges*) finden sich auch hier.

So finden sich strukturelle Brücken zwischen Studio- und Außenaufnahmen, die nicht nur auf den Text des Liedes zurückweisen, das selbst ja von der Notwendigkeit eines Umbruchs handelt - es heißt "When I saw it was a time for a change" - und von der Hinrichtung des Zaren, vom Blitzkrieg oder vom Tod der Kennedy-Brüder handelt. Rockmusik und Politik grenzen aneinander, geben einem gemeinsamen Gefühl von Zeitgenossenschaft Ausdruck. Der Essayfilm ONE PLUS ONE geht aber über ein nur seismographisches Interesse hinaus, trägt die Stimmen und Themen zusammen, arrangiert sie in einem letztlich musikalischen

Muster. Und setzt die Arbeit an der Musik als eine im Grunde nicht weiter rückführbare Ausdruckskraft, die vielleicht mit der Kraft, die sich als politischer Widerstand oder als revolutionäre Energie manifestiert, gemeinsame Quellen hat. Das war das Anliegen des Films, das begründet die einzigartige Form, die er hat. Der Titel verweist auf eine Arithmetik, in der „1+1“ nicht unbedingt „2“ ergibt - Godard sagte einmal, die Summe von „One Plus One“ sei „One Plus One“, den zum Widerspruch einladenden Paradoxien des Films („Die einzige Chance, in dieser Gesellschaft ein Intellektueller zu sein, ist, aufzuhören, ein Intellektueller zu sein“) eine weitere hinzufügend.

(Hans J. Wulff)

Editorisches:

Der Film stand noch während der Dreharbeiten unter dem Titel ONE PLUS ONE; der Produzent wechselte den Titel dann in SYMPATHY FOR THE DEVIL, den Titel des Stones-Songs nutzend. (Andere Quellen führen den Titelwechsel auf eine Entscheidung Godards zurück.) Auch die Form, in der der Film letztlich veröffentlicht wurde, basiert auf nicht-autorisierten Eingriffen des Produzenten in den vorliegenden Film. U.a. wurde eine komplette Aufnahme des Stones-Liedes als alternatives Ende eingebaut. Bei der Uraufführung in London wurde Godard mit der unautorisierten Fassung konfrontiert und echauffierte sich so sehr, dass er Iain Quarrier, den Produzenten, öffentlich ohrfeigte.

Die Dreharbeiten wurden mehrfach unterbrochen, weil Godard intensiv in die Konflikte um den 1968er Mai involviert war, dort kurzfristig mehrere Filmprojekte realisierte. Die eigentlichen Dreharbeiten mit den Stones fanden Anfang Juni und im August 1968 statt.

Während der Dreharbeiten kam es zu einem Brand in den Studios, vermutlich ausgelöst durch heiße Filmscheinwerfer. Alle Anwesenden konnten aus dem brennenden Studio fliehen, bei den Löscharbeiten der Feuerwehr wurden jedoch die Studiogeräte und die Musikinstrumente der Band zerstört. Die Tonbänder mit den Aufnahmen von *Sympathy for the Devil* konnten aber gerettet werden.

Godards radikale These, dass Kultur ein Alibi des Imperialismus sei (so in einem Interview mit der *Sunday Times*), wurde durch Guy Debord in der 12. Ausgabe der *Situationistischen Internationale* (Sept. 1969, p. 104f) scharf kritisiert.

Der Mord vor der Bühne, den ein Mitglied der Hell's Angels beim Altamont Free Concert verübte, auf dem das Stück gespielt wurde, regte eine lang anhaltende öffentliche Diskussion über satanistische Tendenzen in der Musik der Stones an, was dazu führte, dass die Gruppe den Song für sechs Jahre nicht mehr spielte.

Text des Songs:

Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a long, long year / Stole many a man's soul and faith / And I was round when Jesus Christ / Had his moment of doubt and pain / Made damn sure that Pilate / Washed his hands and sealed his fate / Pleased to meet you / Hope you guess my name / But what's puzzling you / Is the nature of my game / I stuck around St. Petersburg / When I saw it was a time for a change / Killed the czar and his ministers / Anastasia screamed in vain / I rode a tank / Held a general's rank / When the Blitzkrieg raged / And the bodies stank / Pleased to meet you / Hope you guess my name, oh yeah / Ah, what's puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah / I watched with glee / While your kings and queens / Fought for ten decades / For the

gods they made / I shouted out, / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me / Let me please introduce myself / I'm a man of wealth and taste / And I laid traps for troubadours / Who get killed before they reached Bombay / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what's puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah, get down, baby / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what's confusing you / Is just the nature of my game / Just as every cop is a criminal / And all the sinners saints / As heads is tails / Just call me lucifer / cause I'm in need of some restraint / So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste / Use all your well-learned politesse / Or I'll lay your soul to waste, um yeah / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, um yeah / But what's puzzling you / Is the nature of my game, um mean it, get down / Woo, who / Oh yeah, get on down / Oh yeah / Oh yeah! / Tell me baby, what's my name / Tell me honey, can ya guess my name / Tell me baby, what's my name / I tell you one time, you're to blame / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah / What's my name / Tell me, baby, what's my name / Tell me, sweetie, what's my name / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah...

Analysen:

Berman, Marshall: SYMPATHY FOR THE DEVIL: Faust, the '60s, and the Tragedy of Development. In: *American Review*, 19, 1974, pp. 23-75.

Hayes, Kevin J.: The book as motif in ONE PLUS ONE. In: *Studies in French Cinema* 4,3, Nov. 2004, pp. 219-228.

Kavanagh, Thomas M.: Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema. In: *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 3,2, Summer 1973, pp. 49-56.

Kümmel-Schnur, Albert: *Sympathy for the Devil*. München: Fink 2009, 251 pp.

anlässlich des 40. Jahrestages. Inhalt: Albert Kümmel-Schnur: A Long, Long Year (11-20). - Rainer Marten: Please Allow Me to Introduce Myself (21-28). - Jochen Hörisch: A Man of Wealth and Taste. Jagers Lucifer trifft Goethes Mephisto (29-32). - Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste (33-48). - Bazon Brock: Stolen Many a Man's Soul and Faith. Kraft durch Frevel - Eine Strategie der Rationalisierung (49-60). - Hans Ulrich Reck: Pleased to Meet You (61-80). - Thomas Macho: Hope You Guess My Name (81-92). - Norbert Bolz: What's Puzzling You (93-106). - Manfred Faßler: Nature of My Game. Diabolisch leben (107-136). - Friedrich Kittler: When the Blitzkrieg Raged (137-144). - Bernd Stiegler: Hope You Guess My Name. Der diabolische Name (165-164). - Julia Zons: When After All It Was You and Me (165-174). - Klaus Theweleit: So I Lay Traps for Troubadours before They Reach Bombay. ONE PLUS ONE: Sympathies for Godard plus Stones (175-184). - Willem van Reuen: Every Cop Is a Criminal (185-196). - Sigrid Weigel: Just Call Me Lucifer. Diabolus in musica und die Geschichte der Faust-Opern (197-212). - Gert Theile: Use All Your Well-Learned Politesse. Or I'll Lay Your Soul to Waste (213-222). - Albert Kümmel-Schnur: Tell You One Time, You're to Blame (223-246). - Hans Ulrich Gumbrecht: Tell Me, Sweetie, What's My Name? A Gnostic Fantasy (247-251).

Moltke, Johannes von: SYMPATHY FOR THE DEVIL: Cinema, History, and the Politics of Emotion. In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 102, Fall 2007, pp. 17-43.

Penner, Harold: The Nature of His Game: A Textual Analysis of *Sympathy for the Devil*. In:

Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music. Ed. by Michael J. Gilmour. New York, NY: Continuum 2005, pp. 115-128.

Produktion / Interviews:

- Appleford, Steve: *The Rolling Stones - Rip This Joint. Die Story zu jedem Song*. Schlüchtern: Rockbuch-Vlg. 2002, S. 71ff. Orig.: *The Rolling Stones - it's only Rock 'n' Roll. The story behind every song*. Zürich: Ed. Olms 1997.
- Dibb, Mike: One to one: Jean-Luc Godard speaks. In: *Vertigo* 3,9, July 2008, pp. 23-24.

Kritiken und Kurzbesprechungen:

- Rev. In: *Daily Cinema*, 9529, 5.6.1968, p. 7.
- Rev. In: *Variety*, 11.12.1968, p. 30.
- Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 213, Juin 1969, pp. 59-60.
- Rev. In: *Image et Son*, 229, June 1969, p. 149.
- Rev. In: *Positif*, 108, Sept. 1969, p. 72.
- Rev. In: *Brighton Film Review*, 21, June 1970, pp. 11-12.
- Rev. In: *Circus*, 1, 23.1.1970, p. 5.
- Wenders, Wim: Ein Genre, das es nicht gibt. In: *Filmkritik*, 9, 1970.
- Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 38,447, April 1971, p. 83.
- Rev. In: *The Listener* 119,3063, 19.5.1988, pp. 33-36.
- Rev. In: *Empire*, 102, Dec. 1997, p. 19.
- Rev. (Jones, Ronan) in: *Film West*, 31, Jan. 1998, p. 74.
- Rev. (Black, Richard) in: *Sight and Sound* 13,6, June 2003, pp. 14-17.
- Rev. (Bégaudeau, François) in: *Cahiers du Cinéma*, 612, Mai 2006, pp. 82-83.
- Rev. (Crook, Simon) in: *Empire*, 205, July 2006, p. 138.
- Lacey, Brad: SYMPATHY FOR THE DEVIL Gathers No Moss. In: *Metro*, 150, Nov. 2006, pp. 86-89.
- Rev. (MacNab, Geoffrey) in: *Sight and Sound* 16,8, Aug. 2006, p. 100.
- Rev. (Tapper, Michael) in: *Film International* 4,1, Jan. 2006, pp. 76-77.
- Rev. (Corless, Kieron) in: *Sight and Sound* 17,8, Aug. 2007, p. 10.
- Buj, Lorenzo: Live evil. In: *Film Comment* 44,3, May 2008, p. 21. Über das Poster zum Film.
- Longworth, Karina: He's Lost Control: Sympathy For the Devil and Godard in 68. In: *blog.scout.com*, 2008, URL: <http://blog.scout.com/2008/06/09/hes-lost-control-sympathy-for-the-devil-and-godard-in-68/>.
- Academic Journal*, 5, 2009: Spec. Iss.: SYMPATHY FOR THE DEVIL. URL: <http://www.academic.com/>.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans J.: One Plus One. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 47-53, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p47-53>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

CREAM'S FAREWELL CONCERT

(aka: OMNIBUS - CREAM'S FAREWELL CONCERT)

Großbritannien 1969

R.: Tony Palmer, Sandy Oliveri.

P.: Robert Stigwood.

S.: Graham Bunn.

T.: Graham Haines.

Beteiligte Musiker: Eric Clapton, Ginger Baker, Jack Bruce.

Video: 1977 erstmals als Video veröffentlicht.

DVD: Überarb. Video- und DVD-Ausg. 1997. 2005 wurde der Film (im Rahmen der Cream-„Reunion“-Konzerte in London und New York) in einer DVD-Sonderedition (als *extended edition* um die in der Filmversion gekürzten Auftritte ergänzt) wieder veröffentlicht.

47min, DVD: 50min; Farbe; 1.33:1.

Cream wurde bereits zu ihrer Gründung Mitte der 1960er Jahre von der Musikwelt als die erste „*Supergroup*“ der Rockmusikgeschichte verstanden. Jack Bruce (Bass), Eric Clapton (Gitarre) und Ginger Baker (Schlagzeug), drei renommierte Musiker, die auf langjährige Erfahrungen in anderen Jazz-, Blues- und Rock-Bands zurückblicken konnten, spielten zwischen 1966 und 1968 eine starke Mischung aus Blues, Rock und Psychedelia, die ihnen Anerkennung seitens der Kritiker und hohe Verkaufszahlen sicherte. Trotz wachsender Erfolge fand die Band neben ihrem rapiden Aufstieg jedoch ein sehr schnelles Ende. 1968, das letzte Jahr der Bandexistenz, war stark von Spannungen zwischen ihren Mitgliedern geprägt, vor allem zwischen Bruce und Baker. Nach einer letzten Tournee durch Amerika sollten die Konzerte in der Londoner Royal Albert Hall den längst geplanten Abschied der Band dokumentieren.

Der Film CREAM'S FAREWELL CONCERT zeigt also hauptsächlich Aufnahmen des letzten Konzerts der Band in der Royal Albert Hall am 26. November 1968, das von einem Kamerateam der BBC gefilmt wurde. Aber der Film besteht nicht ausschließlich aus dem Konzert. Interviews mit den drei Mitgliedern werden an vier Stellen zwischen den Liedern gezeigt (0:05:22/0:07:35 mit Jack Bruce, Min. 0:13:30/0:18:00 mit Eric Clapton, Min. 0:31:26/0:35:26 mit Ginger Baker und Jack Bruce wieder zwischen 0:42:50 und 0:43:30).

Sowohl Kritiker als auch die Bandmitglieder selbst haben sich eher pejorativ über das Resultat geäußert. Aus technischer Sicht liegen sowohl Ton- als auch Bildqualität unter den normalen Werten anderer Rockfilme der Epoche (vgl. THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS, nur einige Tage danach verfilmt). Dass es sich um eine Fernsehproduktion handelte, kann teilweise das niedrige Niveau erklären, wenn man diese Parameter unter die Lupe nimmt, ist es aber unzureichend, wenn man den Film in Bezug auf formale und stilistische Aspekte hinterfragt. Obwohl das Konzert die Basis des Films bildet, wird weder seine chronologische

Entwicklung respektiert noch eine Dramaturgie um dessen Verlauf entwickelt (das Ende des Konzertes – eine ausgedehnte Version ihrer berühmten Hit-Single *Sunshine of Your Love* – wird gleich am Anfang des Filmes gezeigt). Auf der stilistischen Ebene ist ein rasantes Schnitttempo zu verzeichnen, das sich in der Regel oft auf von Zooms begleitete Detail Einstellungen von Körperteilen der Musiker oder von ihren Instrumenten stützt. Die übertriebene Geschwindigkeit in der Schnittarbeit (oft keinem musikalischen Rhythmus folgend), die stetige Überschreitung der Kameraachse, die üblichen schlecht einzuordnenden Detailaufnahmen, die oft fehlerhafte Synchronisation oder der fragwürdige Einsatz klassischer als „psychedelisch“ geltender visueller Effekte („Lavalampen“) können aus einer filmästhetischen Perspektive die bereits erwähnten Kritiken durchaus begründen. Dem Zuschauer wird in keinem Moment mitgeteilt, wie der Ort aussieht, an dem sich die Musiker befinden: Vor einem dunklen Hintergrund spielend, sind sie kaum als Band zu betrachten, Gesamtaufnahmen aller drei Mitglieder sind extrem selten; der reale Handlungsort wird eher verrätselt als geklärt. Diese Zerstückelung des Ortes kennt auch ihr Pendant im Umgang mit der Musik: In dieser Phase ihrer Karriere tendierte Cream dazu, ihre Lieder durch lange Soli live bis auf über 20 Minuten auszudehnen. Auch dieser Tatsache wird der Film nicht gerecht, und keine der Nummern, die am Konzertabend vorgetragen wurden, wird in voller Länge gezeigt.

All die bis jetzt genannten kritischen Aspekte werden in einem Film integriert, der gleichwohl ein feines Gespür für die Darstellung des musikalischen Könnens der Band beweist. Dies zeigt sich bereits in der „sachlichen“ Einführung der Band am Anfang der Dokumentation, die für die Einordnung des Werkes in die (Dokumentar-)Filmgeschichte sehr aussagekräftig ist. Es ist dazu wichtig, die Produktions- und Ausstrahlungsbedingungen zu berücksichtigen. Der Film wurde von einem Team der BBC hergestellt und am 6. Januar 1969 innerhalb der Reihe der *Omnibus*-Kunstsendungen uraufgeführt - ein Film in einem Medium der allgemeinen Öffentlichkeit, das sich mit einem Inhalt der Underground-Musik (was die Rockmusik 1968 immer noch war) auseinandersetzt. Diese 1969 höchst virulente Grundspannung zwischen *Mainstream* und *Underground* durchzieht den ganzen Film:

BBC hatte schon in den Jahren zuvor eine gewisse Offenheit der Rockkultur gegenüber gezeigt (z.B. war *MAGICAL MYSTERY TOUR* von The Beatles bereits am 26. Dezember [Boxing Day] 1967 gezeigt worden). Diese Offenheit sollte allerdings als Zwangsreaktion verstanden werden, als die Verinnerlichung der Notwendigkeit, den Phänomenen der Jugendkultur Rechnung zu tragen, nicht aber als Überzeugung der Notwendigkeit ihrer Integration in die allgemeine Öffentlichkeit. Am deutlichsten ist dies bei den Kommentaren der Off-Stimme und im Ton, in dem die Interviews mit den drei Musikern Jack Bruce, Eric Clapton und Ginger Baker geführt werden. Während Mitte der 1960er Jahre das Subgenre der Rockdokumentarfilme zum Vorreiter der Entwicklung im allgemeinen Dokumentarfilm-Bereich avanciert hatte – mit Werken wie *DON'T LOOK BACK* (USA 1967), welche den von der *Direct-Cinema*-Bewegung gestellten ästhetischen Herausforderungen gerecht wurden –, ist bei der Inszenierung der Interviews in *CREAM'S FAREWELL CONCERT* ein Rückzug auf andere Formen der angelsächsischen Tradition (z.B. John

Grierson) zu spüren. Die Kamera ist somit präsent, in Interaktion mit dem Geschehen, Fragen werden laut gestellt und steuern die Konversation in Richtungen, die dem Zuschauer Information über die Arbeit der drei Musiker und ihr musikalisches Können geben. Die Interaktion der Filmemacher mit dem gefilmten Material, ihre eigene Positionierung innerhalb des Erzählten soll in Bezug auf die bereits erwähnte Spannung zwischen einem *Mainstream* (das vom Kamerateam der BBC verkörpert wird) und einem *Underground* (die Rockmusik) verstanden werden. Beispiele davon sind bereits am Anfang, im einführenden Teil des Vorspanns zu hören, als die Off-Stimme die Verbindungen der Royal Albert Hall, wo die Band auftritt, mit einer glorreichen hoch-kulturellen Musiktradition betont:

„[...] a British Rock Group, called simply Cream, were making their farewell appearance at one of London's finest concert houses, the Royal Albert Hall. The Albert Hall is the spiritual Home of many of London's finest Symphony Orchestras, and particularly of the world famous Promenade Concerts. That night, it was host of one of England's finest Rock Groups, the Cream.“

Die Präsentation der Musiker folgt ähnlichen Mustern und am deutlichsten ist dieser Diskurs beim Interview mit dem Bassisten Jack Bruce (Min. 0:05:22 bis 0:07:36) zu spüren. In diesem Fall betont die Stimme des Interviewers immer wieder die Qualitäten der klassischen musikalischen Ausbildung Bruces.

„Like an increasing number of rock performers, Jack Bruce started off his musical career with a classical upbringing. We asked Bruce what training he had had and if it had been of any use to him.“

Der Zuschauer wird somit immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass hier die musikalischen Qualitäten der Gruppe im Vordergrund stehen (ein Ansatz, der indirekt eine Legitimation produziert, den Film resp. die Musik der Gruppe in der BBC darzustellen). Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Beispielen von Rockdokumentationen, die sich in der Tradition des *Direct Cinema* sehen, ist hier nicht wichtig, wer diese Musiker sind, was sie in ihrem Alltag machen oder wie das Leben *on the road* aussieht. Die Dokumentation konzentriert sich auf die musikalische Produktion der Band. Andere Seiten, wie z.B. die zur Zeit der Aufnahmen spannungsgeladenen Beziehungen zwischen den Mitgliedern, werden kaum beachtet. Es handelt sich somit um einen Film, der auch dem Durchschnittszuschauer eines öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders interessieren könnte, es ist kein ausschließlich für Fans gedachtes Dokument.

Während bereits Ende der 1960er Jahre gewagte Formen der Rockdokumentation erste Zeichen einer Überwindung der klassischen Thesen des *Direct Cinema* zeigten (sowohl in ihren formalen Aspekten – Interviews mit den Protagonisten, Off-Stimme oder geteilter Bildschirm – als auch in der inhaltlichen Behandlung der Themen – wobei Aspekte wie die Interaktion der Bands mit dem Publikum oder die Konstruktion der Star-Gestalt direkt angesprochen wurden), ist CREAM'S FAREWELL CONCERT schwer in diese Reihe einzuordnen. Seine Behandlung der Themen, der Ton des Interviews oder die formalen Lösungen, die

verwendet werden, um das Konzert zu zeigen, verweisen eher auf eine Epoche der Dokumentarfilmgeschichte, die bereits vorüber zu sein schien. In diesem Sinne weicht der Film von den Standardformen des Rockumentary seiner Zeit ab, ist vielleicht sogar als deren Hinterfragung zu verstehen, als Problematisierung der Verfahren, mit denen Dokumentarfilme Ende der 1960er Jahre die Darstellung von Rockmusik als Versuchsfeld gewagter Formen einer filmischen Sprache auslotete.

Hinsichtlich der darauf folgenden Entwicklung des Rock-Dokumentarfilm-Genres in den letzten 40 Jahren ist es allerdings erstaunlich, wie wenig diese Auseinandersetzung in den Interviews mit vorrangig musikalischen Aspekten selbst zum Thema gemacht wurde. CREAM'S FAREWELL CONCERT, trotz all der bereits erwähnten und kritisierten Punkte, bietet trotzdem eine bereichernde Alternative zu den zwei Gruppen von Rock-Dokumentarfilmen – den reinen Konzertaufzeichnungen und den gruppendynamisch orientierten Porträts und Tourneefilmen: Der Film lässt die musikalischen Qualitäten der Künstler in den Vordergrund treten, eine Option, die danach all zu oft in den Hintergrund gedrängt wurde.

(Fernando Ramos Arenas)

Dokumentation:

URL: <http://www.imdb.com/title/tt0157490/>.

URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Cream's_Farewell_Concert.

Empfohlene Zitierweise

Ramos Arenas, Fernando: Cream's Farewell Concert. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 54-57, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p54-57>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

ELVIS: THAT'S THE WAY IT IS

USA 1970 [2001]

R: Denis Sanders.

K: Lucian Ballard.

S: Michael Salomon.

Kostüm: Bill Belew.

P: Herbert F. Solow (für Metro-Goldwyn-Mayer [MGM]).

Mitwirkende: Elvis Presley (Vocals);

Band: James Burton (Lead Guitar), Glen D. Hardin (Piano), Charlie Hodge (Guitar), Jerry Scheff (Bass Guitar), Ronnie Tutt (Drums), John Wilkinson (Guitar);

Millie Kirkham (Background Vocalist);

The Sweet Inspirations: Estell Brown, Sylvia Shemmell, Ann Williams;

The Imperials: Roger Wiles, Jim Murray, Joe Moscheo, Armando Morales.

UA: 11.11.1970, 20.8.1971 (BRD); Video: 8.11.1988; DVD: Aug. 1997.

107min; 2,35:1; Farbe; 4-Spur-Stereo.

ELVIS: THAT'S THE WAY IT IS [Neuedition des Films von 1970]

USA 2001

Restauration der 2001er Neuausgabe: Rick Schmidlin.

UA: Neustart: 19.1.2001 (TCM-Television), 16.3.2001. DVD-Start (spec. ed.): 7.2.2007.

97min; andere Angabe: 95min; (Kino-Edition:) 2,35:1, (DVD-Edition:) 16:9; Farbe; Dolby SDDS, DD-5.1, DD-Mono (Kino-Version).

Elvis Presley ist sicher eine der eindrucklichsten Verkörperungen des *American icon*. Von seinen frühen Aufnahmen für Sun Records angefangen wurde er zur Inkarnation einer prototypischen Jugendfigur der 1950er Jahre - seine Person, der oft kopierte Stil des Auftretens, seine erkennbare sexuelle Aggressivität markierten einen bis dahin unbekannten performativen Stil der Musikedarbietung. Presley gehörte unzweifelhaft zu den jugendlichen Rebellen der 1950er wie Marlon Brando und James Dean auch. Insgesamt 31 Filme und öffentliche Auftritte im Fernsehen schlossen sich an die Bilder der Frühzeit an, entwickelten es bis in die späten 1960er weiter; die provokanten Schärfen des Jugendbildes schliffen sich dabei aber ab, die Zeit der weltweiten Jugendunruhen relativierten und domestizierten es. Nach Jahren der Abwesenheit von Konzerten und Charts kehrte Presley 1969 zur Bühne zurück, inzwischen mit dem Ehrennamen „King“ belegt, weder musikalisch noch in anderen stilistischen Registern mehr feststellbar. Wie viele Jahre später Madonna aus dem Spiel mit Signifikanten, mit Verkleidungen und Travestierungen ein Muster formte, wie Stars aus ihrer Imago ein Thema der eigenen Laufbahn machen und so endgültig selbstreflexiv werden können, so assimilierte Presley sich schon in den 1960ern an die Bonbonwelten Disneylands, an die bunten

Kunstgarderoben der amerikanischen Musical- und Revuebühnen und an die Musikpräferenzen der Bühnen von Las Vegas. Greil Marcus nahm gerade die artifiziellen Elemente der öffentlichen Auftritte des späten Presley als prägnante Bilder einer Transformation des *american dream* in ein letztlich Phantastisch-Imaginäres, das sich von der Realität löst: „Die Version des amerikanischen Traums, die in Elvis‘ Vorstellung repräsentiert ist, wird wieder und wieder aufgeblasen, um mehr Geschichte, mehr Menschen, mehr Musik, mehr Hoffnungen in sich aufzunehmen; die Luft wird dünn, aber die Seifenblase platzt nicht und wird es auch nie tun. Das ist Amerika in all seiner Extravaganz, nachdem es sich selbst übertroffen hat, und seine Leere ist Elvis‘ perfektester Wegwerfartikel“ [1].

Angelegt ist all dieses in den Imagewandlungen, die Elvis Presley als symbolische Figur durchgemacht hat, gipfelnd in dem Comeback von 1969/70. Mit den beiden Alben *From Elvis in Memphis* und *Back In Memphis* (beide 1969) und vor allem mit den beiden Welthits *Suspicious Minds* und *In the Ghetto* kehrte er nach fast zehn Jahren in die Charts zurück. Nach einem legendären Elvis-Special (ausgestrahlt am 3.12.1968 auf NBC; später oft als *68 Comeback Special* bezeichnet) begann mit einer intensiven Konzertphase die dritte Phase der öffentlichen Biographie. ELVIS - THAT'S THE WAY IT IS dokumentiert die Proben und das legendäre erste Konzert dieser langen Reihe im International Hotel in Las Vegas. Proben mit der Band in den MGM-Studios in Culver City (in Los Angeles) und den beiden Backing-Chören *The Sweet Inspirations* (eine weibliche Gospel-Gruppe, zu der auch die Mutter Whitney Houstons gehörte) und *The Imperials* (eine Gruppe von Männern, die sich alle im Outfit von Elvis präsentierten) im International ergänzen das Material. Die Live-Aufnahmen entstanden während sechs Aufführungen (als Gäste waren u.a. Sammy Davis Jr. und Cary Grant zugegen). Presley sollte bis zu seinem Tod insgesamt 837 Shows im International (später: Hilton Hotel) absolvieren, vor einem immer ausverkauften Haus und einem immer begeisterten Publikum (insgesamt zweieinhalb Millionen Zuschauern).

Die eigene Geschichte ist Teil des Presley-Mythos. Sie ist verwoben, wenn nicht sogar identisch mit der Geschichte der Musiken und der Stile, in denen Presley aufgetreten ist. Es verwundert nicht, dass *Mystery Train*, ein wütender Blues aus der Zeit der Sun-Records-Aufnahmen aus den frühen 1950ern, den Reigen der Songs eröffnet. Presley war ein Kind aus armen Verhältnissen und Südstaatler. Auch diese Biographica rechnen in das Image ein [2], das so eng mit Vorstellungen prototypischer Rollen des Amerikaner-Seins verbunden ist: „Aus seinen Augen, das bestätigten ihm die Kritiker 1970, strahlte wieder dieses ‚America made me‘, eine seltene Mixtur aus Dank und Überlegenheit, die noch Generationen von Fans später, als Amerikas kulturelle Bilanzen längst auf dem Weg nach unten waren, anbetungswürdig fanden. Der Mythos Elvis, der sich in den Comeback-Jahren vor allem aus dem erhebenden Gefühl speiste, dass es einmal eine Rebellion der Gefühle gab, wurde im Glimmer von Las Vegas noch einmal aufgelegt - wie die Live-Bilder in THAT'S THE WAY IT IS zeigen es, von zahlreichen unterhaltungstechnischen Tricks befeuert. Der Künstler fährt Mythen auf der Bühne spazieren: Elvis der Lassoschwinger im weißen Anzug mit den fast bodenlangen Fransen (gedenkt all der Pioniere und Farmer, auch wenn sie solch einen Fummel bei Gott nicht angefasst

hätten[!]). Elvis der Luftgitarrist (schaut euch diesen Typen an, wenn er Luftgitarre spielt, beschleunigen sich die Teilchen in der Atmosphäre]!). Elvis, den Schmierenkomödianten und ‚Kiss-me-boy‘ gab's auch noch“ [3]. Es mag dieses unvermittelte, ja naive Spiel mit den Emblematisierungen des Amerikanerseins sein, das schon 1970 den Eindruck des Recycling kultureller Symboliken machte. Selbst der berühmte Hüftschwung, der in den 1950ern noch als offen-sexuelle Anspielung galt und der sich in den Darbietungen der zahlreichen Elvis-Imitatoren bis heute gehalten hat, ist hier nur noch Selbstzitat. Wenn Presley zu *Love Me Tender* fast zwei Minuten im Kontakt mit hysterischen weiblichen Fans gezeigt wird, Küsse hier- und dorthin werfend: dann zelebriert und wiederholt der Akt einen ebenso wilden wie unorganisierten Star-Fan-Dialog, wie er in zahllosen Star-Konzerten auch passieren könnte; aber hier ist die Inszenierung dezent, auch die Fans spielen eine Rolle, fügen sich in das Format der autoritativ kontrollierten Show. Nur an Kleinigkeiten ist jene ursprünglichere Energie noch erkennbar, die das Fan-Verhalten vor allem junger Frauen so irritierend machte.

Sicherlich sind die Show-Bühnen von Las Vegas kein Ort, der für Rock'n'Roll-Konzerte prädestiniert ist, die sich gegen die Renitenz und Unmittelbarkeit der Musik sperren. Allein die Wahl des Veranstaltungsortes mag als Hinweis auf eine kulturelle Nobilitierung der Rockmusik gelten, sie ist an den Orten der bürgerlichen Unterhaltungskultur angelangt. Musik und Performer sind damit aber auch Gegenstand einer Verschiebung von Bedeutungen und Affekten. Es hat eine Transformation stattgefunden, die eine ursprünglich gegenkulturelle Praxis der Musik-Performance in ein Mainstream-Format gewandelt hat. Das hat auch seinen Widerhall im Verhalten des Publikums, dessen Rolle in einer Las-Vegas-Show eben doch anders ist als in einer der üblichen Rock-Aufführungen [4].

Ist schon die 1970er-Show irritierend, so ist Presley inzwischen (2001) selbst Teil einer Verwertungskette geworden, die sich der Tatsache, dass die Geschichte der populären Musik, insbesondere des Rock, ganze Archive von Konzert- und Probenaufnahmen hat entstehen lassen, höchst bewusst ist. Nicht mehr das Comeback, sondern das permanente Rezyklieren der Archivbestände ist das Mittel, Einspielergebnisse auch nach dem Tod der Performer weiter ansteigen zu lassen - weil diejenigen, die einmal jung waren, als diese Musik auch jung war, an den Musiken festhalten, die sie damals gehört haben; Oldies sind nicht nur *goodies*, sondern auch biographische Verankerungen des einzelnen in der Abfolge immer neuer Schlager und Stile; das Festhalten am Immer-Gehörten ist auch eine subjektive Maßnahme gegen die permanente Überschwemmung mit neuen Titeln, Namen, Stilen. Ein Nebeneffekt dieser eigentlich kulturell-ökonomischen Auseinandersetzung ist die gleichbleibende Popularität von Stars, die längst vergangenen Epochen der Popmusik zugehören. Was also läge näher, einen der beiden überhaupt nur vorliegenden Konzertfilme [5] mit Presley neu aufzubereiten?

Rick Schmidlin, ein Kameramann und Lichtmeister, der schon die Restaurationen und Neueditionen von Filmen wie *TOUCH OF EVIL* von Orson Welles oder *GREED* von Erich von Stroheim verantwortet hatte (1998 und 1999), nahm sich im Auftrag von Turner Entertainment und Turner Classic Movies der Neuedition von *THAT'S THE WAY IT IS* an. Am Ende basierte der Film fast zur Hälfte auf bislang unveröffentlichtem Filmmaterial. Die Suche nach Arbeitskopien, noch existierenden Negativen und Audio-Masterbändern erwies sich als ausgesprochen erfolgreich - aus fast 20.000m Original-Negativmaterial konnten nahezu vier Stunden bislang nicht zugängliches Material über Presley hergestellt werden (ein Teil findet sich bei den Zugaben der 2007er Special-Edition.). Schmidlin destillierte einige entscheidende Sequenzen aus Einzelstücken und Resten heraus, andere entstanden ganz neu. Selbst die der Originalversion entlehnten Auftrittseinstellungen haben Änderungen in der Länge und im Rhythmus erfahren - sie wurden im Rhythmus der Musik neu geschnitten. In der Dramaturgie wurden die Proben eingefangen, in denen Musiker und Chor im Blickkontakt mit Elvis ihre Einsätze abstimmten; gerade diese Szenen wechseln zwischen Nahaufnahmen und Totalen, öffnen immer wieder den Blick auf das gesamte Bühnenbild, verfolgen bei den Live-Aufnahmen den so wichtigen Publikumskontakt. Ehemals harte Schnitte zwischen vielen Szenen wurden durch Überblendungen weicher gestaltet. Auch der Ton wurde auf heutige technische Standards angehoben - musste sich bei der ursprünglichen Fassung das Publikum noch mit einer Mono-Tonmischung begnügen, mischte Bruce Botnick (der auch für alle originalen Alben der *Doors* verantwortlich war) das Ausgangsmaterial - 16spurige Masterbänder - digital ab. Entfallen sind zahlreiche, aus heutiger Sicht überflüssig scheinende Kommentare von Fans oder Hotelangestellten. Dafür sind vier weitere Musikstücke in den Film aufgenommen worden [6]. Die Uraufführung fand am 12.8.2000 im Rahmen der *Elvis Week 2000* im Orpheum Theater in Memphis statt, wo Presley seit 1948 gelebt hatte. Es waren 2.500 kreischende Fans anwesend.

(Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Marcus, Greil: *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Frankfurt: Rogner & Bernhard (bei 2001) 1992, p. 157.

[2] Ebd., pp. 160f.

[3] Sawatzki, Frank: Sanfter Schnitt. In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15.8.2001.

[4] Mehrfach ist in den Kritiken davon die Rede, Presley performe die Musik gar nicht ernsthaft, sondern führe die Performance nur auf; wenn die Beobachtung richtig ist, enthielte selbst das Performative einen Hinweis auf die Uneigentlichkeit des Geschehens.

[5] Zwei Jahre nach *THAT'S THE WAY IT IS* entstand *ELVIS ON TOUR* (1972, Robert Abel, Pierre Adidge), bei dem Martin Scorsese als Cutter mitarbeitete. Alle anderen Aufzeichnungen von Elvis-Konzerten sind Fernsehaufnahmen.

[6] Alle Angaben nach der Homepage des deutschen Verleihs, URL: <http://www.arsenalfilm.de/elvis/elvis.html>.

Soundtrack:

Audio CD (10.3.2003), RCA International (Sony Music), ASIN: B000025JMP.

3 Audio CD, BMG Hamburg (Sony BMG), ASIN: B00004TZCI. Zur Special Edition.

Rezensionen:

Tunzi, Joseph A. (comp.): *Elvis, the documentaries. That's the way it is, &, Elvis on tour*. Chicago: J.A.T. Productions 2005, 136 pp.

Becker, Andreas: Rez. In: *taz*, 4.8.2001.

Welt Online: http://www.welt.de/kultur/article1096634/Elvis_Filme_sind_gar_nicht_so_schlimm.html.

Zu Elvis Presley:

Hinds, Mary Hancock: *Infinite Elvis. An annotated bibliography*. Chicago: A Capella Books (an impr. of Chicago Review Press) 2001, xvi, 512 pp.

Opdyke, Steven: *The printed Elvis. The complete guide to books about the King*. Westport, Conn. [...]: Greenwood Press 1999, xvi, 320 pp. (Music Reference Collection. 75.)

Simpson, Paul: *The rough guide to Elvis [the man, the music, the myth]*. London: Rough Guides 2002, 474 pp.

Victor, Adam: *The Elvis encyclopedia*. New York, NY [...]: Overlook Duckworth 2008, 598 pp.

Eine ausgezeichnete Werk-Biographie findet sich in Greil Marcus' *Mystery Train* (s.o., Anm. 1, pp. 296-326).

Bertrand, Michael T.: *Race, rock, and Elvis*. Urbana [...]: University of Illinois Press 2005, xii, 327 pp. (Music in American Life.).

Doss, Erika: *Elvis in the public sphere. Fans, faith, and cultural production in contemporary America*. Odense: Center for American Studies 1996, 24 pp. (Odense American Studies International Series. 24.).

Marcus, Greil: *Dead Elvis. A chronicle of a cultural obsession*. New York [...]: Doubleday 1991, 233 pp.

Reece, Gregory L.: *Elvis religion The cult of the King*. London [...]: Tauris 2006, viii, 200 pp.

Rodman, Gilbert B.: *Elvis after Elvis. The posthumous career of a living legend*. London [...]: Routledge 1996, xiii, 231 pp.

Songs:

Mystery Train / Tiger Man / That's All Right / How the Web Was Woven / Little Sister / Get Back / Words,
My Baby Left Me / Polk Salad Annie / Crying Time / Love Me / You Don't Have to Say You Love Me / Twenty Days
and Twenty Nights / Bridge Over Troubled Water / Suspicious Minds / Cattle Call / Santa Claus is Back in Town / Mary
in the Morning / I Got a Woman / What I'd Say / Hound Dog / Heartbreak Hotel / Love Me Tender / I Can't Stop Loving
You / Just Pretend / The Wonder of You / In the Ghetto / Patch it Up / You've Lost That Loving Feeling / Stranger in the
Crowd / One Night qith You / Don't Be Cruel / Blue Suede Shoes / All Shook Up / Suspicious Minds / Can't Help
Falling in Love;

[2001: Theatrical Cut only] The Next Step is Love / I Just Can't Help Believin' / I've Lost You / Sweet Caroline / Chime
Bells / Merrily We Roll Along.

Empfohlene Zitierweise

Amann, Caroline: Elvis: That's The Way It Is. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 58-63, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p58-63>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

WOODSTOCK

aka (Titel des Director's Cut): WOODSTOCK: THREE DAYS OF PEACE & MUSIC;

aka (Titel der längeren Neuedition): WOODSTOCK: 25TH ANNIVERSARY EDITION

(WOODSTOCK)

USA 1970 [1994]

R: Michael Wadleigh.

P: Bob Maurice (executive); Warner Brothers.

K: Macolm Hart, Don Lenzer, Michael Margetts, David Myers, Richard Pearce, Michael Wadleigh, Al Wertheimer u.a.

T: John Binder, Charles Groesbeck, L.A. Johnson, Joseph Louw, Bruce Perlman, Charles Pitts u.a.

S: Jere Huggings, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Michael Wadleigh, Stanley Warnow, Yeu-Bun Yee, Michael Wadleigh (uncredited).

Beteiligte Bands: Crosby, Stills and Nash, Canned Heat, Richie Havens, Joan Baez, The Who, Sha-na-na, Joe Cocker, Country Joe & The Fish, Arlo Guthrie, Ten Years After, Jefferson Airplane, John Sebastian, Country Joe Mc Donald, Santana, Sly and the Family Stone, Jimi Hendrix .

DVD-Vertrieb: Warner Home Video.

UA: 26.3.1970 (USA). Director's Cut: 29.7.1994 (Großbritannien).

184min (1970), Director's Cut 226min (1994; + Janis Joplin); Farbe: Technicolor; 2,20:1 (70mm), 2,35:1 (35mm); Mono (RCA Sound System), Dolby Digital (Wiederaufführung).

„Ich glaube nämlich - sagen Sie das nicht weiter - daß es einen *echten* Documentary Film überhaupt nicht gibt“, schrieb Erwin Panofsky im August 1942 an seinen Mit-Immigranten Siegfried Kracauer (Kracauer/Panofsky 1996, 11). Obgleich Michael Wadleighs WOODSTOCK noch 28 Jahre nach diesem Argwohn den „Oscar“ als *best documentary* erhielt, illustriert der Film die These Panofskys wie kaum ein anderer.

Das Ereignis Woodstock war zunächst der Triumph einer Graswurzel-Revolution, die neue Kommunikationsplattformen zur Attraktion ihrer Interessenten nutzte: die Organe des *Underground Press Syndicate*, das zur Mitte der 1960er Jahre hin organisiert war und einen Strauß bunter Organe der *Free Press* zusammenhielt. Ab einem bestimmten Punkt der Off-Promotion des seit März 1968 entwickelten Festivalgedankens genügte freilich *word of mouth*. Sieht man sich das Festivalpublikum genauer an, wird man als durchschnittlichen Besucher ein etwas über 20jähriges *college kid* weißer Hautfarbe ausmachen, das die Sommerferien – es ist Mitte August 1969 – dazu nutzt, beim ersten großen Festival der Ostküstenregion dabei zu sein (Havers/Evans 2009). Dem Überbietungsmechanismus von West- und Ostküste folgend, schickt Woodstock sich an, die Besucherzahl des Festivals von Monterey (im Einzugsgebiet von San Francisco) von Juni 1967 gleich um das Fünfzehnfache zu übertrumpfen.

Die Nähe zu New York ist ausschlaggebend für den Zulauf, der das Ereignis Woodstock freilich rasch überfordert. Nicht Hippies, *kids* kommen zu Hunderttausenden, um sich einen Moment lang als Hippies zu camouflieren. Für sie, wohl oft mit dem Auto des Vaters angereist, spielt es keine Rolle, ob das Ereignis nun in der alten Künstlerkolonie der New Yorker Arts- and Crafts-Bewegung stattfindet, ob es sich um eine gerade noch unbebaute Industriebrache in Walkill handelte, oder dass man schließlich tatsächlich das natürliche Amphitheater nutzte, das sich in Sullivan County auf der Farm des Milchfarmers Max Yasgur in den Catskill Mountains fand, wenige hundert Meter nördlich des Dorfes Bethel und 150 Kilometer nördlich der Metropole. Die „biblisch“ natürliche Lage befördert die Geburt des Mythos; sie wird in der Ouvertüre des Films weidlich gezeigt. 20 Minuten ist Musik nur „over“ zu hören, sieht man zum Motto *Goin' up the Country* Pioniere bei der Rodung des Landes, „erste Siedler“, archaisch anmutende Zimmermannskunst, in summa, das ikonographische Arsenal der Besiedlung des Westens. „Ein Großteil der Poesie des Wochenendes [ist] schlicht geliehen“ (Schäfer, 156).

Dazu passt, dass die Person, der man ursprünglich mit der Ortswahl Woodstock nachgejagt war, unerreichbar bleibt: Bob Dylan, der nach seinem Unfall zurückgezogen dort lebt, lässt sich weder durch ein Tonstudio ködern, das ihm die Veranstalter vor die Nase bauen wollen, noch durch ein Mega-Festival nahe seiner Wahlheimat (wesentlich dylanesker gerät dann sein öffentliches Comeback auf der britischen Isle of Wight, zwei Wochen nach Woodstock). Die Beschwörung des amerikanischen Gründungsmythos freilich bleibt Programm bis hinein in den Bildschnitt. Dylans Mitstreiter The Band hätten dieses Programm bestens vertreten; doch obwohl sie in Woodstock spielen, bleibt die archaische Präpotenz, bleibt die Familienromantik, die zukunftsweisende *back to the roots*-Idee in der Spielart von The Band außen vor. Überhaupt ist im Nachhinein bemerkenswert, dass einige der angesagtesten Musik-Acts der Zeit in Woodstock auftraten, den Film aber nicht bereichern: Creedence Clearwater Revival, Grateful Dead, Janis Joplin, The Band, Johnny Winter, Blood, Sweat & Tears. Grund war die geringe Vergütung der Filmrechte, deren Abtreten bereits hier, vor Ort, zu unterschreiben gewesen wäre. Hier verweigerte sich mancher Manager.

Es gehört zur Mythologie von Woodstock, das Unternehmen wirtschaftlich erst durch die Intervention von Warner Brothers Inc. gerettet zu wissen, die das ursprüngliche Veranstalter-Quartett für wenige Dollars um die Filmrechte „erleichterten“. Tatsächlich schlossen die Veranstalter vor Ort einen 50:50-Vertrag mit dem Vertriebsriesen ab und forcierten den entscheidenden Verlauf noch selbst: Nicht das Festival, der Film sollte die angestrebten schwarzen Zahlen in der Bilanz erbringen. Daher galt es, schnellstens eine große Filmcrew vor Ort zu versammeln. Am Ende nahmen etwa 30 Kamera- und Tonleute rund um Michael Wadleigh eine Unmenge Film auf, sowohl vom Geschehen auf der Bühne wie auch dem daneben, dahinter und vor allem davor. So entstand neben dem *rockumentary* umfassendes Material vom sozialen Event *Woodstock*, erfochten vom Engagement neugierig nachfragender Interviewer-Units – und insgesamt mehr einer TV- als einer filmischen Arbeitsweise zu verdanken. Beeindruckend ist die Auflistung des technischen Equipments, das

jene umfassende Reportage ermöglichte. An den Festivalort gebracht wurden u.a. neun Eclair-, drei Bolex- und drei Arri-Kameras (16mm, später aufgeblasen), vier Steadycam-Gestelle *avant-la-lettre*, sieben Nagra-Ton-Aufnahmegeräte und etwa 115.000m filmisches Rohmaterial (die Liste in Bell 1999, 71-72).

Dennoch muss die eigentliche kreative Leistung des Films weniger in den Aufnahmen und damit beim Regisseur Michael Wadleigh als in der kreativen Aneignung gesehen werden, die im Lauf des Winters 1969/70 am Schneidetisch vollzogen wurde. Warner Bros., inzwischen allein im Besitz der Rechte, heuerte ein Team von Cuttern an, aus dem die Namen Thelma Schoonmaker und Martin Scorsese hervorstechen. Mit Hilfe eines aus Frankfurt am Main eingekauften KEM-Schneidetisches erreichte man die Aufsplittung des Filmbildes, eine lange Folge von Diptychen, Tryptychen und anderen Extravaganzen des Formats. Der räumlichen Auflösung der Kino-Vision entspricht eine raumzeitliche Neuordnung. Entscheidender *plot-point* ist das große Unwetter, das nun einen Tag früher „auftritt“; Ziel und Ergebnis ist ein rhythmisch perfekter „Spielfilm“ mit Steigerungen und Retardierungen, nach Themen geclustert, mit einer Forcierung im zweiten Teil, die auf das Finale am fünften Tag des Films hinaus läuft (chronologisch treu dagegen die *WOODSTOCK DIARIES*, eine TV-Kompilation von 1989). Zeigt die erste Hälfte des Films *commitment* gegenüber der Außenwelt, gewürzt durch drei britisch-professionelle Performances, ereignet sich nach dem Unwetter etwas komplett Neues: die *Woodstock Nation* erhebt sich, die Welt wird von hier aus neu gesehen. Drogenrock, Minderheitenmusik, Anti-Regierungs-Statements, der Aktivismus der Hog-Farm und andere karitative *show-offs* gehen in der Interaktion mit dem Publikum eine unwiderstehliche Mixtur ein, abgesegnet vom Landeigner und in ihr eigenes Recht gesetzt durch den Vater, der in Woodstock Toiletten säubert und den eigenen Sohn in Vietnam weiß. Abschließend kommentiert wird das Ganze von Hendrix' tastenden Tönen über den Bildern einer bereits wieder vergehenden, zerstörten Galaxie.

Woodstock geriet durch Augenzeugen-, Zeitungs- und TV-Berichte sofort zum Mythos. Die bekannteste Metapher kam von einer Künstlerin, die nicht dabei gewesen war: Joni Mitchell beschwärmte eine Nation, über der sich Bomberschwaden wundersam in Schmetterlinge verwandeln. Keine andere Transzendenz hatte Präsident Woodrow Wilson im Sinn, als er das Geburtshaus Lincolns zum Nationaldenkmal erhob. Er sprach von einer Nation, deren „reichste Früchte aus einem Boden wachsen, den keine Mensch bestellt hat, und unter Bedingungen, die es am wenigsten erwarten ließen“ (Marcus 1998, 164). Mit *WOODSTOCK* wurde allein ein Film zum dauerhaften Mo(nu)ment eines Ereignisses, das sich so gleichsam selbst überschrieb. Durch das Erscheinen und Wiedererscheinen auf der Leinwand errang dieser Film den Status der wichtigsten Artikulation jugendbestimmter, „alternativer“ Kultur.

(Thomas Meder)

Rezensionen und Interviews:

- Alion, Yves: La rock-culture en son miroir. In: Revue du Cinéma, 371, Avril 1982, pp. 80-89.
- Alion, Yves: Rev. In: Revue du Cinéma, 445, Janv. 1989, p. 35.
- Anon.: Warners salutes anniversary with "Woodstock" reissue. In: Boxoffice 115, 2.7.1979, p. 19.
- Beck, Henry Cabot: Stock footage. In: Rolling Stone, 684, 16.6.1994, p. 18.
- Conforti, Angelo: Woodstock: 25th Anniversary. In: Cineforum 34, 337, Sept. 1994, p. 25.
- Dempsey, John: Woodstock '94: purple haze or a PPV craze? In: Variety 355, 6.6.1994, pp. 21-22.
- Grotticelli, Michael: Woodstock (digitally) revisited. In: Videography 19, Nov. 1994, pp. 72-74.
- Harron, Mary: Alas, Woodstock. In: The Village Voice 22, 16.5.1977, p. 49.
- Hoberman, John: Video to go: all singing, some dancing. In: The Village Voice 27, 9.3.1982, p. 57.
- Knight, Bob: Warner Bros. & MTV teaming up for Woodstock's 20th in cinemas, on cable. In: Variety 334, 8.2.1989, p. 155.
- Niogret, Hubert: Jimi Hendrix at Woodstock. In: Positif, 391, Sept 1993, pp. 37-38.
- Parks, Brian: Back to the garden. In: The Village Voice 39, 12.12.1994, p. 41.
- Pede, Ronnie: ABCD. In: Film en Televisie + Video, 444, Sept. 1994, p. 47.
- Reitinger, Douglas W.: Paint it black: rock music and Vietnam war film. In: Journal of American Culture 15,3, 1992, pp. 53-59.
- Robins, J. Max: Peace, love & ancillaries. In: Variety 356, 8.8.1994, pp. 1+ [2p].
- Robins, J. Max: Woodstock '94 scorecard. In: Variety 356, 22.8.1994, p. 6.
- Sinker, Mark: Woodstock: 3 Days of Peace and Music: the Director's Cut. In: Sight & Sound 4, Sept. 1994, p. 55.
- Wadleigh, Michael: Land of the free. In: Newsweek 133, 28.6.1999, p. 60.
- Zuillhof, Gertjan: Rev. In: Skrien, 168, Oct./Nov. 1989, p. 40.

Literatur:

- Bell, Dale (Hg.): *Woodstock. An Inside Look at the Movie That Shook up the World and Defined a Generation*. Los Angeles: M. Wiese Prod. 1999.
- Havers, Richard / Evans, Richard: *Woodstock. Three Days of Peace and Music*. London: Compendium 2009 (dt. Ausgabe 2009).
- Kracauer, Siegfried / Panofsky, Erwin: *Briefwechsel*. Hrsg. v. Volker Breidecker. Berlin: Akademie Verlag 1996.
- Makower, Joel: *Woodstock. The Oral History*. New York [...]: Doubleday 1989.
- Marcus, Greil: *Mystery Train. Rockn'Roll als amerikanische Kultur* [1976]. Berlin: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998.
- Schäfer, Frank: *Woodstock. Die Legende*. St. Pölten [...]: Residenz Vlg. 2009.

Empfohlene Zitierweise

Meder, Thomas: Woodstock. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 64-68, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p64-68>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

THE KIDS ARE ALRIGHT

Großbritannien 1979

R: Jeff Stein.

P: Tony Klinger, Bill Curbishley, Ed Rothkowitz, The Who Films.

K: Peter Nevard, A.B. Richmond, Norman Wexler, u.v.m.

S: Ed Rothkowitz.

T: John Entwistle (musical director).

Band: Pete Townshend, Roger Daltry, Keith Moon, John Entwistle.

Vertrieb: Brent Walker Film Distributing, New World Pictures, Pioneer Video (DVD).

UA: 15.6.1979 (USA), 21.12.1979 (BRD), 30.9.2003 (DVD-Veröffentlichung).

108 min, 1:1,85, Farbe, Dolby, OF (engl.).

Die 1970er Jahre galten als Zeit der Katastrophenfilme. Daran angelehnt bewarb die offizielle Pressemappe *THE KIDS ARE ALRIGHT* als „the world's first rock'n'roll disaster movie“. Wenn man das Zerschlagen der Gitarren auf offener Bühne (*smashing*) - *The Who* waren bekannt dafür, dass besonders Townshend und Moon auf der Bühne regelmäßig ihre Instrumente zerschlugen - denn überhaupt als „Katastrophe“ ansehen will (der Film enthält einige derartige Szenen), so werden doch keine Hochhäuser, Passagierschiffe oder ganze Städte zerstört wie in den Filmen des Genres, sondern nur die Bedingungen des Konzerts selbst. Es ist kein Unglück, mit dem sich die Protagonisten auseinander setzen müssen, sondern ein demonstrativer Akt, ein destruktives Happening [1], das eher einer Scheißegal-Haltung Ausdruck gibt als dass es die Folie abgäbe für eine Bewährungsprobe der Helden, deren moralische Fähigkeiten gemeinhin im Genre erprobt werden und die den Ort des Unglücks meist gereift und gefestigt verlassen. Das ist in den Konzerten von *The Who* anders. Gleichwohl ist die Musik der Gruppe oft in Zusammenhang mit Szenarien des Weltuntergangs, des umfassenden Sinnverlusts, des Versinkens in Rauschzuständen und ähnlichen Szenarien gebracht worden. Es ist kein Zufall, dass *The End* in den langen Initialphase von Coppolas Vietnamfilm *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) verwendet wurde, den aberwitzigen Realitätsverlust, den der Film nachzeichnet, schon im Titel vorwegnehmend.

Aber gingen die Fans zu Liveauftritten von *The Who* nur, um zu sehen, wie Pete Townshend mal wieder seine Gitarre zertrümmerte? Den Balanceakt zwischen visueller Show und akustischer Qualität musste Stein in seinem Film fast zwangsläufig thematisieren. *The Who* spielten eine aggressivere Variante des Rock als beispielsweise ihre zeitgeschichtlichen Weggefährten, die *Beatles*. Damit einher ging eine aggressivere Art der Auftritte, die in den Akten des *Smashing* eine reflexive Ebene erreichte - hier ging es um eine Musik, die unmittelbar in die Sach-Zerstörung einmündete, darin Rhythmus und Modus der Musik verlängernd, und es ging um die Darstellung einer Wut, die sich vor allem gegen die Musik selbst richtete. Beides machte *The Who* zu einer der bedeutendsten und einflussreichsten Rockbands der 1960er und 1970er Jahre.

THE KIDS ARE ALRIGHT ist ein Zusammenschnitt aus Film- und Videomaterial von Liveauftritten, Werbefilmen und Interviews aus der Zeit von 1964 bis 1978. Trotzdem ist das Werk von Regisseur Jeff Stein keine typische, chronologisch aufgebaute Erzählung der Bandgeschichte von *The Who*. Es gibt keinen Hintergrund Erzähler und keine extra für diesen Film gedrehten Interviews. Stein selbst hatte keinerlei Erfahrungen als Filmemacher; er war lediglich großer Fan der Gruppe und hatte schon zwei Jahre zuvor im Alter von nur 17 Jahren einen Fotoband über seine Idole zusammengestellt. Die Verehrung der Band führte den jungen Regisseur jedoch nicht dazu, dass er eine nur positive Lobeshymne auf seine Lieblingsgruppe entwickelte, sondern durchaus kritisch auf die einzelnen Bandmitglieder einging. Townshend, Daltrey, Moon und Entwistle waren anfangs wenig begeistert von Steins Idee. Erst als dieser ihnen einen siebzehnminütigen, hastig zusammen geschnittenen Probefilm zeigte, waren sie überzeugt und halfen im folgenden auch bei der Finanzierung des Projekts.

Was dann folgte, waren vier Jahre intensiver und schwieriger Recherchearbeit. In den 1960er Jahren wurde Film- und Videomaterial von musikalischen Auftritten seltener aufgehoben und archiviert als später üblich, sodass Stein große Probleme hatte, geeignete Bilder zu finden. Einige Filmrollen rettete er beispielsweise gerade noch aus den Mülltonnen einer Produktionsfirma oder suchte tagelang in einem kurz zuvor teilweise abgebrannten Archiv. Erschwerend kam hinzu, dass Pete Townshend Ende der 1960er Jahre oft Filmaufnahmen bei Auftritten untersagt hatte.

THE KIDS ARE ALRIGHT startet mit einem Ausschnitt aus der Show „The Smothers Brothers Comedy Hour“ [2] aus dem Jahr 1967. *The Who* spielten zu einem Playback ihres Hits *My Generation* in einem bonbonbunten Fernsehstudio in Los Angeles. Schlagzeuger Keith Moon hatte angeblich eine Bühnenhilfe dafür bezahlt, etwas mehr Effektschwarzpulver als üblich in die Bass Drum zu tun – die Explosion am Ende des Auftritts war so heftig, dass Moon von Splittern eines Beckens am Arm verletzt wurde und Townshends Haare anbrannten (außerdem wies dieser halbernst die Schuld an zukünftigen Hörschäden diesem Moment zu). Stein sagte zu seinem Werk treffend: „[...] it started off with a bang“. Als roter Faden dient ein Interview der gesamten Band mit Russell Harty aus dessen Fernsehshow „Russell Harty Plus“ aus dem Jahr 1973, zu dem der Film immer wieder zurückkehrt. Dazwischen finden sich Liveauftritte zum Beispiel aus Woodstock, aus dem Pontiac Silverdome und aus dem Coliseum in London genauso wie Interviewausschnitte aus verschiedenen Sendungen aus Europa und den USA. Da Stein allerdings der Meinung war, nicht genug passendes Material gefunden zu haben, filmte er die Band 1978 noch einmal bei einem Liveauftritt und im Studio, um sein Werk zu komplettieren.

Dieser Live-Gig fand in den Shepperton-Film-Studios statt und war der letzte vor Keith Moons Tod. Er starb drei Monate später und nur ein paar Tage nachdem er die letzte Rohfassung von THE KIDS ARE ALRIGHT gesehen hatte. Danach haben Stein und die Band nichts mehr an dem Film verändert – es sollte keine Hommage an Moon werden. Seltsamerweise scheint aber gerade das von Zeit zu Zeit der Fall zu sein. Immer

wieder wird das verrückte Klassenclown-Dasein des Schlagzeugers in Szene gesetzt: Er zieht sich während eines Interviews aus, zerschlägt sein Set am Ende fast jeden gezeigten Auftritts und taucht in Monty-Python-ähnlichen Szenen mit seinem Freund Ringo Starr oder Schauspieler Steve Martin auf. Auch seine unkonventionelle, hochenergetische Spielweise wird besonders bei Schlagzeug-Soli in Szene gesetzt. Mit seiner Art half Keith Moon als einer der ersten, das typische Rockstar-Verhalten zu definieren, seine Zerstörung von Hotelzimmern und Bühnenequipments ist legendär. John Entwistle hingegen findet ebenso wie Roger Daltrey in *THE KIDS ARE ALRIGHT* wenig Beachtung. Lediglich der Bandleader Pete Townshend erhält einen ähnlichen Stellenwert wie Moon. Entwistle war bekannt dafür, der Ruhepol der 1965 gegründeten Band zu sein, der sie auf der Bühne am Abheben hinderte. Rock-Schönling Daltrey als visuelles Markenzeichen von *The Who* schwang sein Mikro regelmäßig gefährlich nah an den Bandkollegen vorbei. Und Townshend war nicht nur für das Zerschlagen seiner Gitarre (das schon benannte *Smashing*), sondern auch für seine ‚windmühlenhafte‘ Spielart bekannt.

Die für den Film ausgewählten Interviews geben einen Einblick in das Innenleben von *The Who*. Das Verhältnis der Musiker untereinander scheint eng und freundschaftlich gewesen zu sein, auch wenn vor allem Townshend und Moon im Interview ironisch witzelnd vorgeben, einander nicht leiden zu können. Überhaupt scheint - ganz entgegen dem Image der Band - Humor ein zentrales Element im Zusammenspiel und Verhalten der Band zu sein. So zeigen zum Beispiel der Playback-Auftritt und das Interview in der *SMOTHERS BROTHERS COMEDY HOUR*, dass die Musiker von *The Who* in der Lage sind, über sich selbst, ihre Arbeit und das Musikbusiness an sich zu lachen und das Ganze nicht allzu ernst nehmen. Auch ihre Art, den Moderator Russell Harty durch ihre Unaufmerksamkeit und freche Antworten beinahe zur Verzweiflung zu bringen, zeigte ihren Spaß an der Arbeit und stellte sie überaus sympathisch und für Musikstars menschlich dar.

THE KIDS ARE ALRIGHT zeigt aber nicht nur die Eigenarten der einzelnen Musiker. Der Film wirkt wie ein „greatest hits album come to life before your very eyes“ [3]. Nach und nach kommen die verschiedenen Facetten von *The Who* zum Vorschein. R&B-Raver, Mod-Anhänger, Blues-Liebhaber und Rockoper-Stars: Die Band hatte Mitte der 1960er Jahre zuerst eine Mini-Oper (*A Quick One While He's Away*) entwickelt und schaffte ihren Durchbruch schließlich mit *Tommy*, der ersten Rockoper der Geschichte. Die Mini-Oper ist im Film als Ausschnitt aus *THE ROLLING STONES ROCK 'N' ROLL CIRCUS* [4] zu sehen. Teile von *Tommy* spielten *The Who* auch beim in *THE KIDS ARE ALRIGHT* gezeigten Auftritt beim Woodstock-Festival.

Im Hinblick auf Inszenierung und Ästhetik zeichnet sich *THE KIDS ARE ALRIGHT* auf Grund seiner Entstehungsgeschichte durch eine große Vielfalt von Stilen und technischen Standards aus. Auf Kameraführung, Licht und Tonaufnahmen hatte Regisseur Jeff Stein nur bei den wenigen Aufnahmen Einfluss, die er selbst 1978 gefilmt hatte. Hier ist als besonders herausragend der Einsatz von Laserstrahlen beim Finale des Auftritts in den Shepperton-Studios zu nennen. Diese Technik war in einem solchen Maß vorher noch nicht genutzt worden (man war sich auch der gesundheitlichen Risiken nicht bewusst). Während

des Songs *Won't Get Fooled Again* erlischt sämtliches Bühnenlicht - und durch einige Laserstrahlen wirkt das Bild kurzzeitig wie ein Zeichentrickfilm. Als Schattenriss bewegt sich Roger Daltrey dann auf die Kamera zu, bevor das schwache Bühnenlicht wieder einsetzt. An dieser Stelle wird ein Grundstein zum Beispiel für zukünftige Shows von *Pink Floyd* gelegt, die diese Technik übernahmen.

Der Wechsel von schwarz-weißen zu farbigen Bildern fällt nie unangenehm auf und Regisseur Stein lässt auch kurze Ausschnitte lange genug stehen, sodass kein verwirrender oder irritierender Eindruck entsteht. Nach eigener Aussage sind die Titel am Anfang des Films das einzig Künstlerisch-Erfundene des Films: Das Bandlogo wirbelt mit der Explosion des Schlagzeugs von der Bass Drum in die Mitte des Bildschirms. Erwähnenswert sind außerdem die Ausschnitte vom Woodstock-Festival. Stein entschied sich beispielsweise bei *See Me, Feel Me* für einen Neuschnitt des Originalmaterials des Regisseurs Michael Wadleigh und sah von dessen Nutzung des Split-Screens ab, so dass sich das Woodstock-Material nahtlos in die umgebenden Szenen einfügt.

Einen Hauptaspekt von *THE KIDS ARE ALRIGHT* bildet unbestreitbar das *Smashing*. *The Who* waren bekannt dafür, dass Pete Townshend und Keith Moon während und nach Auftritten regelmäßig ihre Instrumente zerstörten und die Bühne verwüsteten. Das war quasi ihre persönliche Unterschrift: die Opfergabe in der Rockmusik. Nicht zufällig endet der Film mit einem Zusammenschnitt verschiedener solcher Smashing-Szenen, neben denen im Split-Screen-Verfahren der Abspann läuft.

Immer wieder wird auch von den Mitgliedern selbst ihre Musik kommentiert. Townshend stellt „power and volume“ und gerade nicht Qualität in den Vordergrund und Daltrey sagt in einem Interview: „You couldn't pick four more horrible geezers who make the worst noise you've ever heard in your life!“ Aber auch die Qualität der Band und ihrer Musik wird immer wieder hervorgehoben, so zum Beispiel durch ein Zitat des Filmregisseurs Ken Russell: „This country's in a weird, feeble, grotesque state and it's about time it got out of it. And the reason it could get out of it is rock music! And I think that Pete Townshend, *The Who*, Roger Daltrey, Entwistle, Moon, could rise this country out of its decadent, ambient state more than Wilson and those crappy people [5] could ever hope to achieve!“ Und wer, wenn nicht selbst ein großartiger Rockmusiker, darf es sich schon erlauben, die instrumental Fähigkeiten der *Beatles* zu kritisieren? Pete Townshend nennt sie „flippin' lousy“.

Wie keine andere Band ihrer Zeit schafften es *The Who*, die musikalische Qualität ihres Rock mit humoristischer und zugleich zerstörerischer Unterhaltung zu verbinden. Jeff Steins Film zeigt gerade das auf unterhaltsame, interessante und hin und wieder witzige Art – wenn auch nie mit dem Anmut und der Eleganz wie beispielsweise Scorseses *THE LAST WALTZ*. Für einen Amateur ist ihm dennoch ein eindrucksvolles Werk gelungen, das Fleiß und Begeisterung für die Band miteinander verbindet und gleichzeitig den Zuschauer mit auf eine Reise ins Innenleben von *The Who* nimmt.

(Julian Wettengel)

Anmerkungen:

- [1] Erinnert sei an Gustav Metzger, einen Vertreter der Aktionskunst der späten 1950er und 1960er Jahre. 1959 realisierte er in London seine erste Performance autodestruktiver Kunst und schrieb 1960 ein *Manifest der autodestruktiven Kunst*. Ging es ihm in seinen Aktionen darum, das Gewalt- und Zerstörungspotential der Industriegesellschaften künstlerisch deutlich zu machen, wurde er in der internationalen Popkunst seinerzeit intensiv rezipiert. Pete Townshend, bezeichnet Metzger als seinen "Lehrer".
- [2] US-Comedy-TV-Show aus den 1960er Jahren. Die Brüder Tom und Dick Smothers waren bekannt für ihre politisch kritische Haltung zu Zeiten des Vietnamkriegs.
- [3] Gibron, Judge auf www.dvdverdict.com, 2003.
- [4] TV-Spezial der Rolling Stones, bei dem unter anderem *The Who*, John Lennon, Eric Clapton und *Jethro Tull* auftraten. Es wurde nie ausgestrahlt und erst 1996 auf Video veröffentlicht.
- [5] Brian Wilson und seine *Band The Beach Boys*, eine der erfolgreichsten Popmusikgruppen der 1960er und 1970er Jahre.

Diskographie:

Studioalben

My Generation (1965)

A Quick One (1966)

The Who Sell Out (1967)

Tommy (1969)

Who's Next (1971)

Quadrophenia (1973)

The Who By Numbers (1975)

Who Are You (1978)

Face Dances (1981)

It's Hard (1982)

Endless Wire (2006)

Livealben

Live at Leeds (1970)

Who's Last (1984)

Join Together (1990)

Live at the Isle of Wight Festival 1970 (1996)

BBC Sessions (2000)

Blues to the Bush (2000)

Live at the Royal Albert Hall (2002)

Encore Series 2002 (2002)

Encore Series 2004 (2004)

Encore Series 2006 (2006)

Live from Toronto (2006)

View from a Backstage Pass (2007)

Literatur:

Atkins, John: *The Who on record. A critical history, 1963-1998*. Jefferson, N.C.: McFarland 2000, vii, 344 S.

Barnes, Richard / Townshend, Peter: *The Story of Tommy*. Middlesex: Eel Pie Publishing Ltd. 1977, 128 S.

Barnes, Richard: *The Who. Maximum R & B, 5*. (A visual history.) Zürich: Ed. Olms 1982, 168 S. - Mehrere Neuauflagen in versch. Sprachen.

Bogovich, Richard / Posner, Cheryl: *The Who - a who's who*. Jefferson, N.C./London: McFarland 2003, viii, 223 S.

McMichael, Joe / Lyons, 'Irish' Jack: *The Who concert file*. New ed. London: Omnibus 2004, 312 S., [16] Taf. - Zuerst 1997.

Neill, Andrew / Kent, Matt: *Anyway, anyhow, anywhere. The complete chronicle of the Who, 1958-1978*. London: Virgin 2002, 304 S.

[Wilkerson, Mark:] *Amazing Journey: The story of The Who*. [S.l.]: Universal Studios 2007, 2 DVD-Video (90 Min. + 120 Min).

Empfohlene Zitierweise

Wettengel, Julian: The Kids Are Alright. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 69-74, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p69-74>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

SOUL POWER

USA 2008 [basierend auf Originalmaterial aus dem Jahre 1974]

R: Jeffrey Levy-White.

P: Jeffrey Levy-White, Davis Sonnenberg, Leon Gast.

S: David Smith.

K (des historischen Filmmaterials): Paul Goldsmith, Kevin Keating, Albert Mayles, Roderick Young.

Musiker: James Brown, Fred Wesley, Maceo Parker, The Sinners, B.B. King, Bill Withers, Fania All-Stars, Trio Madjesi, Manu Dibango, Miriam Makeba, Sister Sledge, The Crusaders.

DVD-Vertrieb: D, A: Arthaus, CH: Trigon-Film, UK: Masters of Cinema/Eureka, USA: Sony Pictures Classics.

UA: 4.9.2008, Toronto Film Festival.

93min; 1,85:1 (Kinoversion), 1,78:1 (DVD); Farbe, Dolby Digital.

1974 wollten der südafrikanische Trompeter Hugh Masekala und der New Yorker Musiker und Produzent Stewart Levine ein Musikfestival in Afrika organisieren. Sie wandten sich an den Box-Impresario Don King mit der Bitte, das Festival im Vorfeld des Titeltkampfes zwischen Muhammad Ali und George Foreman in Kinshasa (in der zentralafrikanischen Republik Zaire) zu veranstalten. Es war von Anfang an geplant, das Festival nach dem Vorbild erfolgreich im Kino ausgewerteter Beispiele - wie etwa dem WOODSTOCK-Film (USA 1970, Michael Wadleigh) - zu dokumentieren. Ein Kamerateam nahm daher das dreitägige Festival, die Vorbereitungen und eine Reihe von Backstage-Szenen auf. Das Kamerateam war prominent besetzt; zu ihm gehörte etwa der bekannte Direct-Cinema-Regisseur Albert Maysles. Auf Grund einer Verletzung von George Foreman musste der Boxkampf um fünf Wochen verschoben werden, was zur Folge hatte, dass das Festival zeitlich getrennt vom Kampf stattfand und dadurch nicht jene internationale Aufmerksamkeit erreichte, die sich die Organisatoren erhofft hatten. Somit blieb das Material liegen. Erst als 1996 Leon Gast aus dem vorliegenden Material zum Boxkampf die Oscar-gekrönte Dokumentation WHEN WE WERE KINGS (USA 1996) machte, kam sein Cutter Jefferey Levy-Hint auf die Idee, auch den Film zum Festival fertigzustellen, was am Ende mit dreißigjähriger Verspätung gelang. Das Ergebnis, SOUL POWER, hatte 2008 auf dem Tribeca Film Festival in New York Premiere. Levy-Hint hatte aus über 125 Stunden Filmmaterial einen kompakten 93minütigen Film, der musikalische Auftritte mit Footage von der Vorbereitung, dem Publikum und den Musikern kombiniert, gemacht [1].

Zaire 74, wie das Festival genannt wurde, sollte US-amerikanische Musikerinnen und Musiker zu ihren afrikanischen Wurzeln zurückbringen. Beiden Filmen, WHEN WE WERE KINGS wie auch SOUL POWER, ist die Idee der Zusammengehörigkeit von Afrikanern und Afro-Amerikanern zueigen. Die Idee der Rückkehr zu den Wurzeln einer *Black Nation*. Das Festival war 1974 als deutliches Zeichen der Black-Power-Bewegung geplant.

SOUL POWER ist ein im Stile des Direct Cinema gemachter Film. Es gibt keine Kommentarstimme. Abgesehen von kurzen Titeln am Anfang, welche den Kontext des Festivals zum Boxkampf deutlich machen, wird nichts erklärt. Das folgt zwar der dokumentarischen Programmatik des Direct Cinema, macht es dem Zuschauer aber schwer, das Festival in den Horizont seiner historischen Bedeutungen einzurücken. Der politische Subtext des Films wird, wie auch Regisseur Leyv-White bemerkt, nicht oder nur selten in direkten Aussagen, sondern in der Stimmung und den Emotionen der Beteiligten sicht- und hörbar [2]. Der 1974 noch so wichtige ideologische Überbau findet sich nur noch in wenigen Schlagwörtern, einzelnen Zitaten, gelegentlich wohl auch in der Emotionalität der Musik und in den Haltungen der beteiligten Musiker. Offensichtlich ist es für viele der Beteiligten etwas besonders, in Afrika aufzutreten, zumal etliche der Künstler den Kontinent zum ersten Mal betreten. Die Statements von Musikern und Organisatoren sind aber ohne Wissen um den historischen, politischen und ideologischen Hintergrund mitunter nicht in ihrer ganzen Bedeutung lesbar. Dabei macht der Film auch unterschiedliche Standpunkte innerhalb der schwarzen *Community* deutlich, etwa wenn James Brown meint: „You can’t get liberated, broke!“ - und sich damit an Berthold Brechts berühmte Zeile aus der *Dreigroschenoper* anlehnt: „Was hilft die Freiheit, es ist nicht bequem / nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm“ [3].

Der Film widmet etwa eine halbe Stunde den Vorbereitungen des Festivals - und wenn irgendwo, dann wird hier die Bedeutung klar, die es für die Black Community in den USA seinerzeit haben sollte. Der Rest des Films zeigt dann (fast) ausschließlich Auftritte der Künstler. Der relativ große Anteil an Szenen ohne Musik wurde von einigen Kritikern heftig bemängelt; allerdings würde der historische Kontext vollends marginalisiert werden, würde man sie streichen und durch weitere Performance-Aufnahmen ersetzen. Viele Auftritte sind deutlich von der Freude und der Begeisterung der Musiker getragen, gerade in Afrika vor einem Publikum spielen zu können, dessen Enthumanisierung zum Teil durch die sonst so unerreichbaren Stars der „Ersten Welt“, zum Teil aber auch durch die erkennbare Solidarisierung der *Black Community* als einer weltumspannenden Bürgerrechtsbewegung motiviert ist. Bill Withers beispielsweise, der mit „Ain’t No Sunshine When She’s Gone“ bekannt wurde, ist selten so intensiv und musikalisch reduziert und essentialisiert zu hören wie auf dem zur akustischen Gitarre vorgetragenen „Hope She’ll Be Happier“. Den passenden Schlusspunkt setzt schließlich James Brown mit „Say It Loud: I’m Black and I’m Proud“.

Brown bekommt in SOUL POWER deutlich mehr Zeit als alle anderen Musiker. Das deutliche Schwergewicht auf US-amerikanischen Künstlern im Film ist jedoch laut Levy-White aber keinem kommerziellen Interesse zu verdanken, sondern dem Umstand zu schulden, dass es zu den Auftritten der afrikanischen Musiker kein Filmmaterial gibt [4]. Den Plan, das gesamte Filmmaterial zum Festival auf DVD zugänglich zu machen, hat der Regisseur nach eigenem Bekunden noch nicht aufgegeben.

SOUL POWER dokumentiert einen historischen Versuch, US-amerikanische Musiker im Afrika mit afrikanischen Musikern zusammenzubringen. Das mit 30jähriger Verspätung veröffentlichte Filmmaterial ist sowohl von historischen als auch von musikalischem Interesse, enthält es doch einige der überzeugendsten Auftritte der beteiligten Künstler. Die zeitliche Verschiebung bedingt dabei aber eine bemerkenswerte politische und ideologische De-Kontextualisierung des Projekts (und womöglich auch der Musik der Beteiligten). Der Film weiß mit diesem Problem nicht recht umzugehen, bleibt unentschieden: Am Beginn ist noch ein Straßenplakat mit der Aufschrift: „Black Power is sought everywhere but it is realized in Zaire.“ Könnte diese Aufnahme den Zusammenhang zwischen Afrika und den USA, zwischen Bürgerrechtsbewegung und afrikanischer Politik noch deutlich machen, so ist im Film wenig bis nichts davon zu sehen oder zu hören. Nicht einmal die Tatsache, dass Zaire 1974 unter Präsident Mobutu eine Diktatur war, wird thematisiert. Zwar taucht am Beginn des Festivals ein überdimensionales Bild von ihm auf der Bühne auf, und in einer anderen Szene werden marschierende Kinder gezeigt – aber wenn man über die Geschichte Zaires bzw. des Kongo nicht von vornherein Bescheid weiß, könnte man den Mobutu in SOUL POWER auch für einen ganz normalen Politiker halten (wie übrigens auch die meisten der Musiker Mobutu gegenüber ebenso naiv sind wie gegenüber der Rolle, die der CIA im kongolesischen Bürgerkrieg spielte). Die Enthistorisierung von Musik und Festival-Projekt ist bemerkenswerterweise auch kein Gegenstand der Kritik - es verwundert daher nicht, dass dieser Punkt in kaum einer der mir bekannten Rezension des Films auch nur erwähnt wird.

(Claus Tieber)

Anmerkungen:

[1] Levy-White, Jeffery (2009): Director's Statement, in: Soul Power (Booklet zur DVD, UK-Version) Eureka Entertainment, p. 13.

[2] Ibid., p. 21.

[3] Brecht, Bertold (1967): *Gesammelte Werke*, Band 2. Frankfurt a.M: Suhrkamp, p. 447.

[4] Levy-White, p. 21.

Rezensionen:

Hornaday, Ann: They Took a Swing Before Ali Did. In: *The Washington Post* 132, 252, 14.8.2009, p. c5.

Feinstein, Howard: Rev. In: *Screen International* 17.9.2008.

Chicago Tribune:

<http://archives.chicagotribune.com/2009/jul/24/entertainment/chi-tc-mov-soul-power-0722-0724jul24>.

Guardian: <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/10/film-review-soul-power>.

New York Times: <http://movies.nytimes.com/2009/07/10/movies/10soul.html?scp=2&sq=Soul%20Power&st=cse>

The Times http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/film_reviews/article6668408.ece.

Village Voice: <http://www.villagevoice.com/2009-07-08/film/soul-power-follows-the-artists-who-went-with-ali-to-zaire/>.

(alle: 3.12.09)

Auftritte / Songs:

Soul Power (James Brown & the J.B.'s) / Bakobosana (Lita Bembo & Les Stukas) / I'll Never Let You Break My Heart Again ("Sweet" Charles Sherrell and the J.B.'s) / One of a Kind (aka: Love Affair) (The Spinners) / Simba Nkoni (OK Jazz featuring Franco) / Hope She'll Be Happier (Bill Withers) / The Click Song (Miriam Makeba) / On and On (Sister Sledge) / Thrill Is Gone (B.B. King) / Put It Where You Want It (Crusaders) / Quimbara (Celia Cruz and the Fania All Stars) / Ponte Duro (Fania All Stars) / Bonjour l'Afrique (Big Black) / Seli-Ja (Tabu Ley Rochereau & L'Afrisa International) / Payback (James Brown & the J.B.'s) / Cold Sweat (James Brown & the J.B.'s) / I Can't Stand Myself (James Brown & the J.B.'s) / Say It Loud (aka: I'm Black and I'm Proud) (James Brown & the J.B.'s) / Same Beat (Fred Wesley and the J.B.'s).

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Soul Power. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 75-78, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p75-78>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE

Großbritannien 1983

R: D.A. Pennebaker

P: Tony Defries, Ken Scott, David Bowie

K: Jim Desmond, Mike Davis, Nick Doob, Randy Franken, D.A. Pennebaker

S: Lorry Whitehead

T: Ground Control

Beteiligte Musiker: David Bowie, Mick Ronson, Trevor Bolder, Woody Woodmansey, Ken Fordham

DVD-Vertrieb: 20th Century Fox

UA: Dez. 1973; Neuschnitt: 31.8.1979; Videoauslieferung: 23.12.1983; Neustart: 10.7.2002; BRD: 24.3.2003

91min., 1,33:1, Farbe, Stereo

Glam-Rock war eine der auffälligsten stilistischen Ausprägungen der Popkultur anfangs der 1970er Jahre. Er ist optisch vor allem durch schrille, glitzernde und oft feminine Kostüme und Bühnendarstellungen gekennzeichnet. Das Spiel mit Extravaganz und Androgynität geht aber viel weiter und mündet in ein ironisches Thematisieren von damals als prototypisch geltenden Auftretensstile, Geschlechterrollen und Konventionen der Konzertkultur. Insbesondere stellten sich die Stars in übertreibenden Rollen dar, die gelegentlich in eigens für die Aufführung konzipierten Kunstfiguren zugespitzt wurden. Extrovertiert, mit unkonventionellen Kostümen, reichlich Make-Up und einem starken Maß sexueller Mehrdeutigkeit schockierten die Künstler ihr Publikum und überschritten jegliche traditionelle Vorstellungen vom typischen Verhalten, Aussehen und musikalischem Ausdruck von Akteuren der Rock- und Popmusik.

Die vielleicht nachhaltigste Kunstfigur des Glamrock ist der von David Bowie erschaffene Ziggy Stardust. Zentraler Punkt der Dramaturgie des Konzeptalbums und der dazugehörigen Welttournee ist die Fiktion, dass Ziggy Stardust eine außerirdische Messias-Figur ist, die auf die Erde hinabsteigt und hier die Rockmusik revolutionieren will. Von Beginn an zielt die Aufführung resp. das Konzert auf die Erschaffung einer fingierten Realität, wie sie als Illusion einer Handlungswirklichkeit auch in Theater und Film vorkommt. Die Travestierung der Musiker- und Geschlechterrollen spielte seit den Auftritten und Maskeraden Marc Bolans (T. Rex) in der Musikszene der frühen 1970er eine bedeutende Rolle. Für die Ziggy-Figur griff Bowie außerdem auf zwei, seinerzeit sehr prominente und gerade im Optischen radikale Science-Fiction-Filme Stanley Kubricks zurück - 2001: A SPACE ODYSSEE (1967) und A CLOCKWORK ORANGE (1971). So ästhetisch-innovativ die Ziggy-Figur und ihre musikalische und optische Inszenierung im Rückblick auch wirkt, so sollte doch nicht übersehen werden, welche Bedeutung ein ökonomisches Kalkül bei ihrer Genese spielte: Die ersten Alben Bowies hatten nicht den erhofften Verkaufserfolg und ihm nicht zu dem anvisierten großen Durchbruch als Leitfigur der Rockmusik verholfen. Eine zusätzliche Bedeutung lag darin, dass Bowie nicht nur Musiker, sondern auch ausgebildeter Schauspieler war. Die Ziggy-Figur synthetisiert so zahlreiche, ebenso heterogene wie komplexe Einflüsse.

1972 und 1973 ging David Bowie in Gestalt der von ihm selbst kreierten Phantasiefigur und deren ebenfalls fiktiven vierköpfigen Band *The Spiders from Mars* auf erfolgreiche US-, Japan- und Großbritannien-Tournee, an deren Ende die Auflösung der Musikergruppe und der Bühnen-Tod Ziggy Stardusts stand. Gerade dieses Konzert, das am 3.7.1973 im Londoner Hammersmith Odeon stattfand, wurde von dem amerikanischen Dokumentaristen Don A. Pennebaker aufgezeichnet und zu dem Film *ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE* verarbeitet. Die Tatsache, dass es filmisch dokumentiert wurde, deutet darauf hin, dass sein spektakulärer Verlauf von vornherein geplant war und der Film Teil einer Marketing-Offensive für das Konzeptalbum resp. den Hauptakteur war.

Das Konzert ist ein mustergültiges Beispiel dafür, wie wichtig die Inszenierung für die Aufführungen des Glam-Rock ist. Sie ist zentraler Gegenstand der Aufnahme. Interessant ist, dass sie eine unmittelbare, beobachtende Haltung einnimmt. Es gehört zur Programmatik des Direct Cinema, dass die Gegenwart der Kamera das gefilmte Ereignis nicht substantiell verändert. Dabei ist aber zu bedenken, dass die innerhalb der Konzert-Location dargestellte Realität in sich ein völlig durchinszenierter Kosmos ist. Dies wird schon in der ersten Szene überdeutlich: Bowie, hager und unscheinbar in seiner Garderobe sitzend, erhält ein Telegramm, das er von unten nach oben liest. Als sein Gesicht hinter dem Papier wieder auftaucht, ist es zur Hälfte geschminkt. Er behauptet, es handele sich um eine nicht lesbare, codierte Nachricht. Inhaltlich wirkt die Szene absurd, ist aber dennoch authentisches Abbild des Backstage-Geschehens - der Protagonist ist ein Zwischenwesen, noch Bowie, zum Teil aber schon Ziggy. Es ist Aufgabe der dokumentarischen Konzeption, nicht nur die Realität einzufangen, sondern auch die Fiktion, die in der Show aufgerichtet wird. Die folgenden dissonanzreichen Klänge eines Klaviers beim Stimmen der Saiten auf einer leeren, nur von einem Stroboskop beleuchteten Bühne verstärken die mystische, geheimnisvolle Atmosphäre des Geschehens. Mit einem unvermittelten Schnitt macht der Film deutlich, dass vor dem Konzert die Welt Ziggys und die Realität der Zuschauer sich gravierend unterscheiden: Außenaufnahmen des Londoner *Hammersmith Odeons* und Bilder gelangweilt wartender Fans stehen in hartem Kontrast zu der phantastisch anmutenden Innenwelt des Gebäudes, die ihrerseits ein eigener, von der Alltagsrealität abweichender illusionärer Raum zu sein scheint.

Durch eine geschickte Montage nähert der Film beide Welten erstmals einander an, indem sich plötzlich die auditive und visuelle Ebene kontrapunktieren – man hört eine Stimme, die den Auftritt ankündigt, auf visueller Ebene ändert sich jedoch nichts. Während man jubelnde, kreischende Fans hört, sieht man lediglich gelangweilt wartende Personen. Zunehmend verlagert sich der Fokus jedoch auf Fans, die sich, ihrem Vorbild folgend, extravagant geschminkt haben. Selbst eine winzige, nur für Fans lesbare Anekdote folgt dem Programm der kontrastierenden Doppelung: Bowies damalige Ehefrau Angie, auf dem Weg ins Odeon bei einer Autogrammstunde - auch dieses kündigt die Verknüpfung zwischen Innen- und Außenwelt an.

Währenddessen erklingt die festliche 9. Sinfonie Beethovens – mit diesem Monument bürgerlicher Musikkultur wird die bevorstehende Veranstaltung einerseits mit einem gewissen kulturellen Habitus verknüpft; andererseits ist das Zitat für Zeitgenossen wohl auch lesbar gewesen als Hinweis auf den ungemein populären Soundtrack zu Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE*, zu dem Robert A. Moog insbesondere Kompositionen Beethovens verfremdet hatte. Dass Bowie sich selbst als Symbolfigur einer aktuellen Szenen-Kunstmusik versteht, wird deutlich, als er die Melodie Beethovens vor sich hin pfeift, unmittelbar bevor er auf der Bühne seine eigene Musik anstimmt.

Die folgende Bühnenperformance ist vor allen Dingen durch die extravagante, glamrock-typische Kostümierung geprägt. Bowie/Ziggy wechselt insgesamt fünfmal seine extravaganten Outfits - bietet dem Zuschauer durch Kostüm- und meist damit verbundenen Licht- resp. Farbwechsel immer wieder neue visuelle Eindrücke an. Zunächst trägt er eine Art beinfreien Kimono, seine rot gefärbten Haare wirken in der vornehmlich rötlich gehaltenen Bühnenbeleuchtung fast lila, seine Augenhöhlen scheinen unglaublich tief zu liegen, seine Gestalt hat fast etwas Gespenstisches an sich. In einem hautengen Glitzeranzug mit riesigen Schulterpolstern begleitet er sich bei *Changes* und *Space Oddity* und *My Death* selbst auf der Gitarre. Einen Teil der Setlist absolviert er in einem engen, bunten Ganzkörperanzug unter einem weißen Seidengewand. Auch der filmische Fokus liegt auf dem Protagonisten, der oft in so starker Nahaufnahme gezeigt wird, dass oft nur Ausschnitte des Gesichts zu sehen sind. Auf allzu häufige Schnitte wird in vielen Liedern verzichtet, teilweise wird über längere Zeiträume eine einzige Kamera-Perspektive aufrechterhalten.

Das Publikum wird nur einbezogen, wenn besonders intensive Reaktionen auf das Bühnengeschehen zu beobachten sind. Es wird vor allem versucht, Momente der Ekstase vor der Bühne einzufangen. Auffällig ist, dass sich im Verlauf des Films die Publikumsreaktionen verstärken bzw. häufiger gezeigt werden, als hätten sie sich im Verlauf der Show zunehmend mit dem ‚Stardust-Virus‘ infiziert.

Auch die Band sieht man verhältnismäßig selten, bzw. erst, wenn einer der Musiker entweder ein Solo spielt oder aber Ziggy in direkte Interaktion mit diesem tritt. Während *Moonage Daydream* verlässt Bowie die Bühne, um erstmals sein Kostüm zu wechseln. Die Musiker bringen das Stück allein mit einem ausgedehnten Gitarrensolo zum Ende. Anschließend wird eine, parallel zum Solo stattfindende, Sequenz eingeschnitten, in der Bowie beim Umziehen gezeigt wird. Als er zur Bühne zurückkehrt, hört man das Ende des Gitarrensolos erneut. Durch diese Dopplung erweckt der Film den Anschein, als sei in Stardusts Welt die Zeit stehen geblieben, während er nicht auf der Bühne war. Derartige Backstage-Einschübe tauchen noch häufiger im Film auf. Während einer weiteren Pause sitzt Bowie z.B. nur mit einer Unterhose am dünnen Körper mit Ringo Starr in seiner Garderobe zusammen. Auf der einen Seite vermitteln diese Aufnahmen eine starke Nähe zum Künstler, andererseits brechen diese die Kontinuität des Konzertgeschehens völlig auf. Die

Sprünge zerstören den filmisch-textuellen Bogen einer Konzertaufnahme. Der Film nutzt also gezielt die Störung der Bühnen-Inszenierung als Mittel der eigenen Dramaturgie. Diese aufspaltende filmische Strategie spiegelt sich übrigens auch in der Musik wieder, wie das folgende Beispiel zeigt:

Während *The Width Of A Circle* verlässt Bowie erneut die Bühne. Das Stück wird dominiert von einem nicht enden wollenden Gitarrensolo, das sich zunehmend von der Band löst. Orientiert es sich anfänglich noch an der Melodie, zerfällt jegliche melodische Komponente in sich selbst, fängt sich zeitweise wieder und bricht dann wieder ein. Zwischenzeitlich findet sich keine einzige Harmonie mehr im Klangspektrum, die Band wirkt völlig unsimultan. Erst als Ziggy zurückkehrt, greifen die musikalischen Zahnräder wieder ineinander, scheint die Ordnung wieder hergestellt. Seinen Gesang unterbricht er für eine kurze pantomimische Einlage. Es folgen drei weitere Songs, unter anderem *White Light / White heat* von Lou Reed, bevor Bowie völlig unangekündigt die Auflösung der Band bekannt gibt und den letzten Song *Rock'n'Roll Suicide* intoniert. Auch diese für scheinbar alle Beteiligten überraschende Wendung hat diesen Auftritt legendär gemacht. Während das Konzert zu Ende geht, hört man kreischende Fans, deren Stimmen zunehmend von Elgars *Pomp and Circumstance* überlagert werden. Der Marsch, der in England fast als stellvertretend für die Nationalhymne gilt, verleiht dem vorhergehenden Ereignis unweigerlich einen bedeutsamen und offiziellen Beigeschmack.

Auf einen ersten Blick scheint das Ziggy-Stardust-Projekt ein - in der Geschichte der Rock- und Popkonzerte - bis dahin ungewohntes Spiel mit Fiktionen zu sein, mit einer Als-ob-Realität, die sich im Verlauf eines Konzertes und darüber hinaus einer Tournee entfaltet. Erst auf den zweiten Blick erweist sich die Inszenierung als ein viel tiefer gehendes Hantieren mit kulturellen Elementen, die der Popkultur, anderen populären Künsten, sogar der bürgerlichen Hochkultur entstammen können. Eine tiefergehende Analyse sollte sich gerade dieser, heute „postmodern“ anmutender Qualitäten annehmen. Eine fast paradox anmutende Beobachtung sollte der sich vielleicht aufdrängenden Hypothese, dass derartige Inszenierung mit hoher ästhetischer Distanz einherginge, aber entgegengesetzt werden: Die Fans scheinen die Synthetizität des Geschehens in zunehmender Euphorie kaum noch wahrzunehmen. Mit dem Bühnentod Ziggy Stardusts scheint für sie tatsächlich nicht nur ein Idol verloren, sondern eine Welt zusammengebrochen zu sein.

(Julian Jannsen/Susan Levermann/Patrick Niemeier)

Rezensionen:

Films and Filming, 353 , February 1984, p. 43. - Monthly Film Bulletin 51,600, Jan. 1984, pp. 23-24. - Hollywood Reporter 279,50, 23.12.1983, pp. 3 ,8. - Variety, 21.12.1983, pp. 14, 26. - City Limits, 114, 9.12.1983, p. 32. - Hollywood Reporter 279,2, 14.10.1983, p. 1, 29. - Screen International, 399, 18.6.1983, p. 16. - Screen International, 396, 28.5.1983, p. 20. - Take One 6,6, May 1978, p. 47.

Literatur zu Ziggy Stardust:

Rock, Mick / Bowie, David: *Moonage daydream.the Life and times of Ziggy Stardust*. [Übers. ins Dt.: Anne Litvin.] Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2005, 320 S.

Literatur zu David Bowie:

Thompson, Dave: *David Bowie - moonage daydream*. London: Plexus 1987, 224 S.

Literatur zum Glamrock:

Auslander, Philip: *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2006, 279 S.

Novick, Jeremy / Middles, Mick: *Wham bam thank you Glam. A celebration of the 70s*. London: Aurum Press 1998, 144 S.

Empfohlene Zitierweise

Jannsen, Julian / Levermann, Susan / Niemeier, Patrick: David Bowie: Ziggy Stardust and the Spiders from Mars. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 78-83, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p79-83>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

DAVID BOWIE: SERIOUS MOONLIGHT

Großbritannien/USA 1984

R: David Mallet

P: Anthony Eaton, Douglas C. Forbes, für: Concert Productions International

K: Ted Cannen, Jack Kumar

D: David Bowie, Carlos Alomar, Stan Harrison (II), David LeBolt, Tony Thompson, Carmine Rojas, Frank Simms, Earl Slick

S: Ed Brennen, Kris Texler

UA - VHS: 2.9.1994 (BRD: Warner), 18.5.1998 (BRD: Warner)

UA - DVD: 2.3.1999 (USA: Geneon), 10.3.2006 (BRD: EMI)

Vertrieb: Warner Music Vision (BRD), EMI Music Germany (BRD), Geneon [Pioneer] (USA)

87min (166min), Farbe, 1:1,33, Dolby Digital 2.0 (2006-ed.: 5.1 Dolby Digital / 5.1 DTS)

Nach fünfjähriger Tourneepause kehrte David Bowie 1983 mit seiner *Serious Moonlight World Tour* zurück, die der Veröffentlichung seines kommerziell hoch erfolgreichen Albums *Let's Dance* folgte. Am 12.9.1983 führte die Tour ihn auch nach Vancouver, Kanada, wo er vor 15.000 Zuschauern im National Exhibition Coliseum auftrat. Der Sender HBO wurde damit beauftragt, einen Mitschnitt des Konzertes zu erstellen, der die besondere Live-Atmosphäre einfangen sollte. Resultat war eine zwanzig Songs umfassende VHS-Kassette, die 1984 erstmals auf den Markt kam und in der neuesten Überarbeitung seit 2006 als offizielle DVD vorliegt.

Die *Serious Moonlight* Tour, die nach einer Zeile des Songs *Let's Dance* benannt ist, fand am populären, wenn auch nicht künstlerischen Höhepunkt von Bowies Karriere statt. Mitte der 1980er hatte er den Charakter des Ziggy Stardust bereits lange hinter sich gelassen und stand nun mit wasserstoffperoxyd-blonder Dauerwelle und einem heute rudi-carrellesque anmutendem hellblauen Anzug auf der Bühne. Sein neuer Bühnencharakter bediente nunmehr Klischees der Pop-Ikone, die dem publizistischen Aufwand, der zu jener Zeit um seine Person betrieben wurde, gerecht wurde. Bemerkenswert ist, dass während des Konzertes nur drei Lieder seines oft als zu kommerziell und musikalisch wenig innovativ kritisierten Charterfolgs-Albums *Let's Dance* gespielt wurden und die restlichen Songs sich jeweils zu fünfzig Prozent aus bekannten Hits und weniger populären Songs der vergangenen Jahrzehnte zusammensetzten.

Das Konzert, Bowie selbst und das Rockumentary haben dabei eines gemeinsam: Sie wirken bis ins letzte Detail perfekt inszeniert, so weit, dass jegliche Improvisation und Spontaneität verloren geht.

Eingeleitet wurde der Auftritt in Vancouver auf dem *Serious Moonlight* Video durch eine Szene aus der RICOCHET-Dokumentation, die dankenswerterweise auf der DVD von 2006 als Bonusmaterial enthalten ist [1]. Die in der Dokumentation gestellten Alltagsszenen aus dem asiatischen Raum werden durch die Bühnenkostüme der Band wieder aufgegriffen und vor dem Song *Station to Station* abermals verwendet; sie bilden dort - in Form eines weiteren kurzen Ausschnittes mit eingeschobenen Impressionen aus dem Backstagebereich - sogar eine eigene Erzählebene. Ansonsten ist die Inszenierung des Auftritts bemerkenswert einfach gehalten. Es werden nur wenige Requisiten eingesetzt, das Bühnenbild beschränkt sich auf vier Plastiksäulen, die durch Lichteffekte, das markanteste Merkmal der Show, immer wieder in Szene gesetzt werden.

Bowie selbst gibt die Rolle des durch und durch unnahbaren Entertainers. Als das Konzert beginnt, ist er mit dem Rücken dem Publikum zugewandt, die Augen hinter einer überdimensionalen Sonnenbrille versteckt. Der Anschein der Unnahbarkeit und beinahe religiös überhöhten Distanz wird auf dem Video durch einen Halo-Effekt unterstrichen, der erst aufgelöst wird, als Bowie sich dem Publikum zuwendet und den ersten Song beginnt. Der Eindruck der alles überragenden Musik-Ikone wird auch durch die Kameraperspektiven unterstützt, die ihn in den Nahaufnahmen vorwiegend aus der Untersicht, in den Totalen mit Blick hinab auf das Publikum aus Aufsicht zeigen. Die Bilder zeichnen eine nicht unterschrittene oder gar aufgehobene Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum, Künstler und Publikum nach, mit der Bowie, der sich selbst einmal als „Der singende Schauspieler“ beschrieben hat, gekonnt spielt. Die Inszenierung der *Serious-Moonlight*-Show ist ohne diese reflexive Auseinandersetzung des Stars mit den Formen, Wandlungen und Bedingungen seines Star-Seins nicht denkbar. Wenn mit Bowie zum ersten Mal einer der Mega-Stars der Pop-Kultur schon in den 1970ern die eigene Inszeniertheit bis in Übertreibungsformen hinein deutlich macht, so macht sich Popkultur selbst zum Thema, bringt vor allem den nicht aufhebbaren Widerspruch zwischen der Kollektivität des Massenidols und der Individualität der Bindung an den Star selbst auf die Bühne.

Den Höhepunkt dieser Distanz-Inszenierung wird während der Songs *Cracked Actor* und *Ashes to Ashes* erreicht und ironisiert. Während der Performance des ersteren Songs werden Bowie Requisiten eines Regisseurs - ein einer Königsrobe ähnelndes Jackett, Sonnenbrille und Totenschädel [!] - überreicht, manche direkt angelegt. Das Spiel des Schauspielers Bowie zeigt eine narzisstische, auf diese Insignien der Macht ausgerichtete Selbstbezogenheit, die erst auf dem Höhepunkt - angesichts seines Umgangs mit dem Totenschädel - von seiner Band, die in die Rolle von Fans und Paparazzi übergegangen ist, wieder demaskiert wird. Der scheinbare Herrscher wird entthront. Der gesamte Akt wirkt wie ein karikierende Kurzfassung von Bowies Karriere, die von Beginn an von der Montage und Demontage neuer Bühnenpersönlichkeiten und Stile geprägt ist und die immer die stilistische und emotionale Entfernung zwischen Figur und Publikum akzentuiert haben.

Während der Maskerade als Pop-Ikone, die von Paparazzi und Fans umgeben ist, ist die persönliche Distanz zur Publikumswelt am größten. Der „Mensch“ David Bowie - sofern dieser unter der öffentlichen Imago des Stars überhaupt spürbar ist oder eine Rolle spielt - verschwindet vollkommen hinter der Bühnenfigur. Nach der Demontage des als überzogene Maskerade konzipierten Ziggy-Stardust-Charakters folgt als nächster Abschnitt eine Sinn- und Schaffenskrise und ein hier ebenfalls auf der Bühne inszenierter emotionaler Fall Bowies, auf die er in dem Song *Ashes to Ashes* eingeht. Die Distanz der Maskeraden seiner Frühzeit, in denen Bowie zu Ruhm gelangte, geht nun in eine räumlich-emotionale Distanz über, eine klare und bewusst ausgespielte Abgrenzung zwischen Star und Publikum. *Ashes to Ashes* wird von Bowie in einer der Plastiksäulen performt, die passend zum Song nur sehr schlicht mit weißem und rotem Licht ausgeleuchtet ist. Statt der bis dahin zelebrierten Distanzierung durch wohlüberlegte Tanzeinlagen, durch Gesten und Grimassen einer selbstgewissen Pop-Ikone trägt er den Song nun oftmals kniend und auf Augenhöhe mit dem Publikum vor. Auch textlich wird unter anderem die persönliche und emotionale Distanz zwischen Künstler und Welt thematisiert, deren scheinbare Unüberwindbarkeit durch die räumliche Isolierung mit dem leicht milchigen Plastik der Kulisse symbolisiert wird.

Auch die Kameraeffekte tragen zur Abgrenzung Bowies bei, indem an dieser Stelle des Videos Publikum und Bühne häufig mit invertierten Schwarz-weiß- oder Negativaufnahmen gezeigt werden, während Bowie in seinem schlicht ausgeleuchteten Plastikzylinder weiterhin in uninvertierten Farben dargestellt wird.

Erst gegen Ende des Konzertes wird auch die räumliche Distanz zwischen Publikum und Künstler überbrückt. Das groteske Hilfsmittel - während des Songs *Young Americans* - ist dabei eine aufblasbare Erdkugel, mit der schon Chaplin als Hitler in *THE GREAT DICTATOR* (USA 1940) ein aberwitziges Spiel trieb und die Bowie ins Publikum schießt, das sie ihm immer wieder zurückspielt.

Bemerkenswert an der Konzertaufnahme ist der Schnitt, der wesentlich zum durchinszenierten, perfektionierten Stil des Konzertfilms und des Auftritts beiträgt. Alle Gespräche auf der Bühne sowie sämtliche Pausen zwischen den Songs wurden herausgeschnitten, so dass der Film aus einer Aneinanderreihung von Songs besteht, die jeweils durch Schwarzblenden und das Einblenden von Photostills und Songinfos miteinander verknüpft sind. Der natürliche Ablauf eines Konzertes wird damit völlig unterbrochen. Der theatrale Charakter der Aufzeichnung tritt ganz in den Vordergrund.

Das *Serious Moonlight* Video dokumentiert damit nicht nur den bis ins Detail durchinszenierten Auftritt einer Musikikone auf dem Höhepunkt ihres kommerziellen Erfolges, sondern thematisiert auch die Inszeniertheit derartiger Events, Musiker-Darsteller und von Rockumentaries als eines der Medien, die ihre Popularisierung tragen und stabilisieren selbst.

(Sabrina Stechmann / Caroline Amann)

Anmerkung:

[1] Der im Stil des *cinéma vérité* gehaltene Dokumentarfilm *RICOCHET* von Gerry Troyna entstand während der Bowie-Welttournee von 1983. Sie enthält Konzertaufnahmen von nur drei Liedern - *Look Back In Anger*, *China Girl* und *Heroes* inklusive der so genannten *Lavender's Blue Introduction*. Die Aufnahmen entstanden in Hongkong, Singapur und Bangkok. Im Zentrum stehen weniger die Konzertaufnahmen als Aufnahmen, die Bowies Kontakt mit Orten, Ritualen und Menschen aus den fernöstlichen Kulturen zeigen. Auf der 2006er-Doppel-DVD ist eine 78minütige *extended version* enthalten. Der Film wurde in kürzeren Fassungen als VHS-Kassette bereits 1985 (JEM/Passport) und 1994 (Polygra 6301023) in den Markt gebracht.

Tracklist:

Look Back In Anger / Heroes / What In The World / Golden Years / Fashion / Let's Dance / Breaking Glass / Life On Mars / Sorrow / Cat People / China Girl / Scary Monsters / Rebel Rebel / White Light, White Heat / Station To Station / Cracked Actor / Ashes To Ashes / Space Oddity / Young Americans / Fame.

Bücher zu David Bowie (Auswahl):

Buckley, David: *Strange fascination. David Bowie, the definitive story*. Rev. and updated ed. London: Virgin 2001, xiv, 641 S.

Du 741, 2003, 98 S. [Themenheft: David Bowie. Beruf: Popstar] (Zürich: Tamedia AG).

Hopkins, Jerry: *Bowie*. New York: Macmillan 1985, 286, [16] S.

John, Marc : *Beaming David Bowie*. Aylesbury: MJ Books 2005, 249 S.

Matthew-Walker, Robert: *David Bowie. Theatre of music*. Bourne End: Kensal 1986, 198 S.

Pegg, Nicholas: *The complete David Bowie*. [The ultimate reference: albums, singles, concerts, films, the internet and more.] Rev. and updated 2. ed., repr. London: Reynolds & Hearn 2002, 559 S.

Perone, James E: *The words and music of David Bowie*. Westport, Conn. [...]: Praeger 2007, XIII, 198 S. (The Praeger Singer - Songwriter Collection.).

Robin, Pierre: *David Bowie, du provocateur au séducteur ultramoderne*. Paris: Giovanangeli 2005, 252 S.

Sandford, Christopher: *David Bowie. Ein Mythos will nicht müde werden*. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997, 416 S.

Stevenson, Nick: *David Bowie. Fame, sound and vision*. Cambridge: Polity Press 2006, VIII, 217 S.

Thomson, Elizabeth / Gutman, David (eds.): *The Bowie companion*. London: Sidgwick & Jackson 1995, XXXII, 256 S., [8] Bl.

Tremlett, George: *David Bowie. Biographie*. Köln: Vgs 1995, 336 S.

Verlant, Gilles: *David Bowie. Portrait de l'artiste en rock-star*. 3. éd., rev. et augm. Paris: Michel 1984, 210 S.

Waldrep, Shelton: *The aesthetics of self-invention. Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis, Minn. [...]: University of Minnesota Press 2004, XXI, 203 S.

Welch, Christopher: *L'intégrale David Bowie. Les secrets de toutes ses chansons, 1970-1980*. [Paris]: Éd. Hors collection 2000, 144 S.

Zanetta, Tony / Edwards, Henry: *Stardust. The life and times of David Bowie*. London: Joseph 1986, XIV, 343 S.

Empfohlene Zitierweise

Stechmann, Sabrina / Amann, Caroline: David Bowie: Serious Moonlight. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 84-88, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p84-88>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

STOP MAKING SENSE

USA 1984

R: Jonathan Demme.

P: Gary Goetzman, Gary Kurfist – MTV, Talking Heads Production.

K: Jordan Cronenweth, Mike Chevalier, Johnny E. Jensen, Robert Seaman.

S: Lisa Day.

T: Jim Henrikson, Nancy Fogarty, Steve Maslow, Joel Moss, Rick Coberly, Walter A. Gest, Stan Horine, Charles Butch Watson.

Title Design: Pablo Ferro.

Band: David Byrne, Tina Weymouth, Chris Frantz, Jerry Harrison, Alex Weir, Steve Scales, Lynn Mabry, Edna Holt, Bernie Worrell.

DVD-/Video-Vertrieb: Cinecom Pictures, Palm Pictures, Palace Video.

UA: 24.04.1984 (USA), 16.11.1984 (BRD), 15.09.1999 (USA, re-mastered).

88min, 1,85:1, Farbe, Dolby Digital (1999, re-released)/Stereo.

Die Aufzeichnungen zu STOP MAKING SENSE fanden an drei Abenden im Dezember 1983 im Pantages Theatre in Hollywood statt. David Byrne und seine Band machten dort im Rahmen der Promotiontour zu ihrem damals neuem Album *Speaking in Tongues* Station. Als Regisseur holten sich die Talking Heads den filmerfahrenen Jonathan Demme, der später auch Blockbuster wie THE SILENCE OF THE LAMBS und PHILADELPHIA schuf, und den Kameramann Jordan Cronenweth (BLADE RUNNER) in die Tourneecrew. STOP MAKING SENSE ist Demmes Dokumentarfilm-Debüt.

Musik- und Filmkritikern erschien bereits bei Veröffentlichung 1984 klar, dass sie es mit einem besonderen Rockumentary zu tun hatten („STOP MAKING SENSE owes very little to the rock-film-making formulas of the past. It may well help inspire those of the future“ - 1984, Janet Maslin, *New York Times*). Pionierarbeit leistete unter anderem das Tontechniker-Team: Erstmals wurde für einen Konzertfilm komplett mit digitaler 24-Spur-Aufnahmetechnik gearbeitet. Dies sollte zu einem neuen Hörerlebnis für die Zuschauer führen, indem die Konzertaufnahmen möglichst nah am Originalklang vor Ort auf Band gebracht wurden. Aber auch in seiner inhaltlichen Struktur setzte STOP MAKING SENSE neue Maßstäbe und brach mit Konventionen typischer Konzertfilme. So fehlen nicht nur Einblicke in den Backstage-Bereich, sondern auch über weite Strecken des Films die eigentlich zu erwartenden Publikumsaufnahmen. Demme zeigt im Prinzip nicht einen einzigen Zuschauer – sieht man von den schattenrissartig zu sehenden Hinterköpfen in manchen Einstellungen einmal ab. Der Fan-Jubel im Hintergrund ist zwar zu hören, aber erst beim vorletzten Song wird der hell erleuchtete Saal und das Publikum auch optisch präsent.

Demme beschränkt sich fast ausschließlich auf die Darstellung der Band rund um David Byrne und ihre perfekt durchgeplante Inszenierung einer Bühnenshow. Zu dieser gehören auch die merkwürdig anmutenden Tanzeinlagen des eindeutigen ‚Hauptdarstellers‘ der Show. Sie machen zugleich den Charme des Auftritts der Talking Heads aus. Immer wieder stolpert, stakst, hüpf, marschiert und joggt Byrne mit seinen Kollegen

quer über die Bühne. Er schwingt sein Mikrofon durch die Gegend und tanzt mit einer Stehlampe. Was für den Konzertbesucher zufällig wirken könnte, entlarvt der Film als durchdachtes Konzept. Eindeutig zu erkennende Markierungen auf dem Bühnenboden sind der Beweis für die Perfektion des Unperfekten - der ausgestellte, scheinbare Fehler als Krönung der Inszenierungsstrategien! Dem Konzert wird somit die Aura des Spontanen, des nur einmalig Passierenden genommen, was für die Rockkultur so oft als konstituierend angesehen wird.

In logischer Konsequenz sieht der Filmzuschauer – genau wie der Konzertbesucher – Bühnenhelfer beim Auf- und Umbau sowie Lichttechniker bei ihrer Arbeit auf der Bühne. Viele der zusätzlich gezeigten Perspektiven – so zum Beispiel der Blick auf die bereits erwähnten Markierungen – sind allerdings nur dem Filmbetrachter zugänglich. Dort, wo andere Konzertfilme die Illusion eines flüssigen Ablaufs vorgeben und viele Einstellungen dem finalen Schnitt zum Opfer fallen, scheint *STOP MAKING SENSE* das gesamte Geschehen auf der Bühne zu zeigen. Ganz offensichtlich wurde der Film nicht als Dokumentation der Geschehnisse im Saal oder als Erinnerung für die Besucher des Konzerts konzipiert, sondern für den Zuschauer vor dem Bildschirm angefertigt, denen er anderes zeigt als das, was dem Saalzuschauer zugänglich war.

Doch nicht nur das, was Demme zeigt, ist ungewöhnlich, sondern auch das Wie verdient eine genaue Analyse. Genre-untypisch wenige Schnitte, langsame Überblendungen, Spiele mit Tiefenschärfe sowie Zoom sind einige der besonderen Stilmittel, derer sich der Regisseur bedient. Auch lange Einstellungen werden in einem auffälligen Maße genutzt. Mehrfach wird das Bild nur einer der insgesamt sechs eingesetzten Kameras bis zu einer Länge von vier Minuten gezeigt. Durch die unaufdringliche, langsame Kameraführung Cronenweths – nur sehr selten sieht man beispielsweise Reiß-Schwenks – wird eine bewusste Reizüberflutung, die mehr Dynamik und Geschwindigkeit suggerieren könnte und fest zum Stil vieler anderer Konzertfilme gehört, vermieden. Gleichzeitig kommt trotzdem, auf Grund der enormen Präsenz des Frontmanns, nie der Eindruck visueller Monotonie auf. Viele halbnah und nahe Aufnahmen von allen Seiten vermitteln den Eindruck, ständig mitten im Geschehen zu sein.

Die mehrtägigen Dreharbeiten gaben dem Team die Gelegenheit, sich jeweils auf bestimmte Kameraperspektiven zu konzentrieren und diese im Endschnitt zusammenzuführen. Man mag dieses als erneuten Hinweis darauf deuten, dass es nicht um die Rekonstruktion des realen Konzerterlebnisses aus dem Zuschauerraum, sondern vielmehr um die Inszenierung der Band und ihres Auftretens ging. Der Eindruck wird durch einige Diskontinuitäten noch verstärkt, die auf die Tatsache, dass man es mit einem Film und nicht mit einem Live-Ereignis zu tun hat, sogar noch verstärken. Neben der Schulterkamera direkt auf der Bühne wurde an einem Abend z.B. generell von links gefilmt, am nächsten von rechts. Durch diese Form der Arbeit ergeben sich beim Zusammenschnitt diverse Fehler in der Kontinuität. So taumelt der Sänger Byrne in einer Einstellung erst in Richtung der Bühnenseite, nach einem Schnitt jedoch plötzlich nach hinten. Außerdem kommt es vor, dass Ton und Bild nicht ganz synchronisiert wirken. Die Beispiele sind allerdings

so selten, dass es allerdings als unwahrscheinlich erscheint, dass Demme derartige Brüche bewusst als Stilmittel eingesetzt habe. Vermutlich handelt es sich um leichte technische Mängel, auf Grund der erwähnten besonderen Aufnahmetechnik und des Zusammenschnitts der Konzerte der drei Abende zustande kamen.

Nicht nur die optische Inszenierung, sondern auch die Bühnen-Dramaturgie der Show sind außergewöhnlich: Sie beginnt mit einem Auftritt des Frontmanns David Byrne, der allein mit einer Gitarre und einem Kassettenrekorder – der ganz akkurat auf seine Bühnenbodenmarkierung gestellt wird - die Bühne betritt. Nach und nach folgen die weiteren Musiker inklusive ihrer Verstärker und Mikrofone, die von Bühnenhelfern aufgebaut werden.

Während zunächst dieser nur improvisiert wirkende, tatsächlich aber inszenierte Bühnenaufbau im Mittelpunkt des Geschehens steht, wird ab dem Zeitpunkt die durchgeplante Lichtgestaltung in den Vordergrund gerückt. Nur selten werden farbige Scheinwerfer verwendet; und auch die Kleidung der Musiker ist in schlichten Grautönen gehalten. STOP MAKING SENSE hat nichts mit den bonbon-bunten Musikvideos der 1980er Jahre gemein. Doch gerade die Spärlichkeit der Ausstattung wird effizient eingesetzt: Mal ist die gesamte Bühne taghell, mal bieten nur vereinzelte Spots Orientierungshilfe. In einigen Liedern wird die Band von hinten angestrahlt, so dass sie nur als Schattenriss erkennbar ist. Während des Songs *Girlfriend is better* geht ein Techniker mit einem Handscheinwerfer von Bandmitglied zu Bandmitglied und leuchtet sie direkt von vorn an, so dass auf dem Hintergrund ihre riesigen Schatten zu sehen sind. Darüber hinaus wird der Hintergrundvorhang als Projektionsfläche genutzt. Anfangs erscheinen hier zusammenhangslos Worte wie „Videogame“, „Facelift“ und „Dustballs“, rot oder blau unterlegt. Später werden ganze Bilder, zum Beispiel von einem überdimensionalen Bücherregal oder einer Felslandschaft, gezeigt. David Byrne verlässt während eines kurzen Zwischenspiels die Bühne und kehrt im einzigen Kostüm des Abends zurück: dem ‚Big Suit‘ [2]. Dieser gilt mittlerweile als Markenzeichen der Band und kann noch heute im Anbau des Rock-and-Roll-Hall-of-Fame-Museums in New York besichtigt werden.

STOP MAKING SENSE ist trotz seiner Nüchternheit eine energiegeladene Zelebrierung der Musik der Talking Heads. Zum Titel (eine Textzeile aus *Girlfriend is better*) sagt Byrne: „it’s good advise. Because music and performing does not make sense.“ Die Talking Heads waren eine Band, die vor allem mit einem höchst reflektierten visuellen Konzept bewusst mit Konventionen des Rock-Pop-Business brach. Daher fällt auch ihr Konzertfilm aus dem Rahmen des Gewöhnlichen. Erst später wurde klar, dass die Aufzeichnung in Los Angeles der letzte Liveauftritt der 1975 gegründeten Band war. Der Film machte sie vor allem in den 1980ern berühmt, bevor Byrne die Gruppe Anfang der 1990er-Jahre im Alleingang auflöste.

Demmes Werk überdauerte die Auflösung und wurde knapp hinter Filmen wie WOODSTOCK, A HARD DAY’S NIGHT oder THE LAST WALTZ im *Rolling Stone Magazine* auf Rang 8 der aus Sicht der Kritiker wichtigsten 25 Rockmusikfilme aller Zeiten gewählt.

(Susan Levermann, Patrick Niemeier, Julian Wettengel)

Anmerkungen:

[1] Rockmusikgenres der 1970er und 1980er Jahre. *New Wave* gilt als Neuerfindung des Rock and Roll der 1960er Jahre mit experimentellen Einflüssen aus der Elektromusik. *Post Punk* als Nachfolger der klassischen Punk-Bewegung ist introvertierter, nutzt aber gleichsam elektronische Elemente.

[2] Ein absurd übergroßer Business-Anzug. Byrne sagt dazu, dass er seinen Kopf kleiner erscheinen lassen wollte und der einfachste Weg die Vergrößerung des Körpers gewesen sei. Byrne: „Music is physical and often the body understands it before the head.“

Rezensionen:

www.nytimes.com (Janet Maslin, 1984).

www.suntimes.com (Roger Ebert, 1984).

Amato, Mia: Picture perfect sound. In: *Millimeter* 13, May 1985, pp. 217-218+ [4p].

Bortolussi, S.: Rev. In: *Filmercritica: Rivista mensile di Studi sul Cinema* 36, June/July, 1985, pp. 400-401.

Danvers, L.: Rev. In: *Visions*, 33m Nov. 1985, p. 56.

Delpout, Peter: Stop, drie minuten making sense: geraffineerde soberheid. In: *Skrien*, 140, Febr./March 1985, pp. 15-17.

Doherty, T.: Rev. In: *Film Quarterly* 38,4, 1985, pp. 12-16.

Falaschi, Francesco: Rev. In: *Il Castoro Cinema*, 184, July/Aug. 1997, pp. 60-66.

Goegebeur, E.: "Talking Heads in concert" in film!: STOP MAKING SENSE. In: *Film en Televisie + Video*, 343, Dec. 1985, pp. 16-17.

Gommers, L.: Rev. In: *Andere Sinema*, 70, Nov./Dec. 1985, pp. 42-44.

Horton, R.: Rev. In: *Informer*, Nov. 1984, pp. 3-4.

Jenkins, S.: Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 52, Jan. 1985, pp. 28-29.

Karp, A.: Rev. In: *Boxoffice* 121, Jan. 1985, p. R11.

Kolodynski, Andrzej: Rev. In: *Kino (Warszawa)* 34, Nov. 2000, p. 42.

Lally, K.: Rev. In: *The Film Journal* 87, Nov. 1984, p. 51.

Lauersen, J.: Rev. In: *Levende Billeder* 1, 27.11.1985, pp. 48-49.

Leslie, Dwayne E.: Rev. In: *Boxoffice* 135, Sept. 1999, p. 154.

Malcolm, D.: Rev. In: *Film Directions* 8,30, 1986, p. 21.

Maslin, J.: Rev. In: *The New York Times* 134, 19.10.1984, p. C17.

McCarthy, Cart T.: Rev. In: *Variety* 314, 25.4.1984, p. 22.

Molinari, M.: Rev. In: *Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale*, 18, Mai 1985, p. 66.

Niogret, H.: Rev. In: *Positif*, 299, Janv. 1986, pp. 66-67.

Palmer, Robert: The pop life: David Byrne and Talking Heads make a movie. In: *The New York Times* 134, 10.10.1984, p. C25.

Pizzello, Stephen: Rev. In: *American Cinematographer* 81, Febr. 2000, p. 18.

Sargow, M.: Heads will roll. In: *Film Comment* 20, May/June 1984, pp. 19-21.

Schruers, F.: Rev. In: *Rolling Stone*, 433, 25.10.1984, p. 53.

- Simon, J.: Rev. In: National Review 36, 28.12.1984, pp. 47-49.
- Stiles, M.: Rev. In: Cinema Papers, 52, July 1985, p. 71.
- Valot, J.: Rev. In: Revue du Cinéma, Hors serie 33, 1986, p. 114.
- Valot, J.: Rev. In: Revue du Cinéma, 408, Sept 1985, p. 50.
- Vernaglione, P.: Rev. In: Filmcritica: Rivista mensile di Studi sul Cinema 35, Sept. (=347), 1984, pp. 369-373.
- Vesanen, J. Nalmme: Rev. In: Filmihullu, 5/6, 1987, pp. 73-75.
- Weinstein, Wendy.: Filling the big screen with Talking Heads. In: The Film Journal 87, Nov. 1984, pp. 14+ [2p].

Literatur zu den Talking Heads:

- Arnaiz, Jorge / Gómez, José Manuel: *Talking Heads*. Madrid: Cátedra 1988, 252 pp.
- Bowman, David: *Fa fa fa fa fa fa - the adventures of Talking Heads in the 20th century*. London: Bloomsbury 2001, x, 406, [4] pp. Zugl. New York: HarperEntertainment 2001.
- Davis, Jerome: *Talking Heads - a biography*. London: Omnibus 1987, xiii, 145 pp.
- Flanagan, Bill: *Talking heads*. New York: Vintage Books 1986, xiii, 145 pp.
- Gans, David: *Talking heads*. [The band and their music.] New York [...]: Avon 1985, 159 pp.
- Gittins, Ian: *Talking Heads - once in a lifetime. The stories behind every song*. Milwaukee, Wisc. [...]: Leonard [...] 2004, 144 pp.
- Olinsky, Frank: *What the songs look like*. New York [...]: Harper & Row o.J., 125 pp.

Diskographie:

- 1977 - Talking Heads.
- 1978 - More Songs about Buildings and Food.
- 1979 - Fear of Music.
- 1980 - Remain in Light.
- 1982 - The Name of this Band is Talking Heads (live).
- 1983 - Speaking in Tongues.
- 1984 - Stop Making Sense (live).
- 1985 - Little Creatures.
- 1986 - True Stories.
- 1988 - Naked.

Empfohlene Zitierweise

Levermann, Susan / Niemeier, Patrick / Wettengel, Julian: Stop Making Sense. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 89-94, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p89-94>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

THIS IS SPINAL TAP

DIE JUNGS VON SPINAL TAP

USA 1984

R: Rob Reiner.

P: Karen Murphy.

K: Peter Smokler.

S: Kent Beyda, Kim Secrist.

T: John Brasher, Beth Bergeron, Douglas B. Arnold, Robert Eber.

D: Christopher Guest (Nigel Tufnel), Michael McKean (David St. Hubbins), Harry Shearer (Derek Smalls), David Kaff (Viv Savage), Rob Reiner (Marty DiBergi), Fran Drescher (Bobbi Flekman), Tony Hendra (Ian Faith), June Chadwick (Jeanine Pettibone).

DVD-/Video-Vertrieb: MGM Home Entertainment.

UA: 2.3.1984 (USA).

DVD-Auslieferung: 8.7.1998 (USA), 15.3.1999 (Westeuropa, Japan, Südafrika).

83 min, 1,70:1, Farbe, Dolby.

„I wanted to capture the sights, the sounds, the smells, of a hard-working rock band on the road. And I got that. But I got more, a lot more.” Mit diesen Worten leitet Regisseur Rob Reiner, der später für Filme wie *HARRY UND SALLY* und die oscarprämierte [1] Stephen-King-Verfilmung *MISERY* verantwortlich war, in seiner Rolle als Dokumentarfilmer Marty DiBergi *THIS IS SPINAL TAP* ein. Der Film ist eine so genannte *Mockumentary*, eine komödiantisch-parodistische Pseudo-Dokumentation, über die fiktive Metalband *Spinal Tap*.

Der Plot ist simpel: Eine eher erfolglose britische Band begibt sich auf US-Tour, zerbricht während dieser an diversen selbst- und fremdverschuldeten Problemen und feiert am Ende ihre durch kommerziellen Erfolg in Japan gekrönte Wiedervereinigung. Vor diesem Hintergrund werden die allgegenwärtigen Unannehmlichkeiten im Leben einer Rockband gezeigt: Die Plattenfirma findet das Coverdesign des neuen Albums zu anstößig und veröffentlicht es deshalb mit komplett schwarzem Cover (womit reale Bands wie Metallica und AC/DC durchaus Erfolg hatten), Konzerte werden abgesagt und es kommt zu peinlichem Pannen auf der Bühne. Innerhalb der Band gibt es Unstimmigkeiten, die ihren Höhepunkt erreichen, als Jeanine Pettibone, die Lebensgefährtin des Sängers David St. Hubbins, den bisherigen Manager der Gruppe ablöst, woraufhin der Gitarrist und Songschreiber Nigel Tufnel die Band verlässt. Der Film endet mit einem Happy-End: Nigel und der ehemalige Manager Ian Faith kehren zur Band zurück, übernehmen wieder ihre alten Aufgaben und *Spinal Tap* gelangen zu neuem Erfolg. Marty DiBergi begleitet die Band mit einem Kamerateam bei Auftritten sowie privat und führt Interviews mit den Bandmitgliedern, in denen, zusätzlich

zur Haupthandlung, die Geschichte der Band dargestellt wird. Rückblicke aus fiktiven Fernsehshows zeigen, dass *Spinal Tap* sich im Verlauf ihrer Karriere unter verschiedenen Bandnamen in den jeweils modernen Musikstilen der Zeit versucht haben, vom Beatles-Verschnitt über Flower-Power-Musik bis hin zum Heavy Metal.

Vor diesem Hintergrund bietet die Handlung reichlich Raum für komische Szenen, die die gesamte Musikindustrie und die Welt der Rockmusik parodieren. So spielen *Spinal Tap* mit Verstärkern, deren Skalen nicht nur bis zehn, sondern elf gehen – also „one louder“ als die aller anderen Bands. In Cleveland hingegen verirrt sich die Band im Backstagebereich der Konzerthalle und verpasst so beinahe ihr eigenes Konzert. Aus beiden Szenen stammen die bei Musikern und Fans bekannt gewordenen Zitate „This one goes up to eleven“ und „Hello Cleveland!“. Humoristischer Höhepunkt und zugleich Spannungshöhepunkt des Films ist aber eine Szene, die die Band während einer Performance ihres Songs *Stonehenge* zeigt. Speziell für diesen Song sollte die originalgetreue Kopie eines Stonehenge-Megalithen angefertigt werden, durch einen Fehler ist die Requisite aber nur 18 Inch [2] groß. Aus diesem Grund werden zwei zwergwüchsige Schauspieler als Druiden verkleidet, die um das Modell herumtanzen – ein Anblick, der die Band und ihre Musik geradezu lächerlich erscheinen lässt.

Auf den ersten Blick absurd wirkende Handlungsbestandteile von *THIS IS SPINAL TAP* lassen sich leicht als von der Realität des Rockmusikgenres beeinflusst erkennen. So erinnert zum Beispiel die Figur der Jeanine, einer die Band zerstörenden Frau eines der Musiker, an John Lennons Ehefrau Yoko Ono oder auch Nancy Spungen, Freundin des *Sex-Pistols*-Bassisten Sid Vicious. Bandnamen- und Stilwechsel, wie sie *Spinal Tap* während ihrer Karriere durchgemacht haben, sind unter anderem von den *Beatles*, *Black Sabbath*, *Led Zeppelin* und *Genesis* bekannt. Auch die Stonehenge-Kulisse des Films hat ihre Entsprechung in der Wirklichkeit: Sowohl *Black Sabbath* als auch *Led Zeppelin* nutzten eine solche Requisite, jedoch kämpfte *Black Sabbath* mit dem Problem eines viel zu großen Modells.

Darüber hinaus sind die Songtitel und –texte von *Spinal Tap*, wie zum Beispiel *Big Bottom* oder *Tonight I'm Gonna Rock You Tonight*, eine gelungene Persiflage auf die manchmal sinnentleerten Texte der Rockmusik und bewegen sich deshalb ausnahmslos im sprachlich-inhaltlichen Bereich von „Sex, Drugs and Rock'n'Roll“. Damit lassen sich nicht nur auch heute noch gängige Klischees bestätigen, sondern nahezu polemisch überspitzen.

Obwohl die Darstellung des Rockbandlebens deutlich übertrieben ist, scheint sie doch so manchen Musiker stark an die Wirklichkeit zu erinnern und dementsprechend zu treffen. So fand zum Beispiel Steven Tyler, Sänger von Aerosmith, den Film zunächst alles andere als amüsant, weil er sich selbst und sein Leben so sehr darin wiederfand. Sänger und Gitarrist Lenny Kravitz äußerte sich anlässlich des 25jährigen Jubiläums des Films im Interview mit dem *Rolling Stone Magazine* wie folgt zum Gezeigten: „Ich habe SPINAL TAP zweimal

gesehen. Einmal ganz zu Beginn meiner Karriere, als eine Art Warnung an mich selbst [...]. Vor etwa einem Jahr schaute ich mir den Film noch mal an, und musste stöhnend eine peinliche Szene nach der anderen abhaken. Meckern wegen zu kleiner Sandwiches: Treffer. Auf dem Weg zur Bühne verirrt: Jau, ist mir zweimal passiert [...]. Mein Bassist sagt, ich hätte den ganzen Film über ständig beschämt genickt und sei hinterher lange still gewesen.“ Doch auch für das Schaffen vieler junger Bands und Nachwuchskünstler hat der Film eine weitreichende Bedeutung, indem sie sich durch ihn in ihrem klischeegeprägtem Denken und Streben bestätigt fühlen und ihr Bandleben ganz im Stile Spinal Taps führen.

THIS IS SPINAL TAP wurde mit 16mm-Handkamera gedreht, weshalb der „Look“ des Films stark an frühe Dokumentarfilme erinnert, was auch das Ziel von Regisseur Rob Reiner war. Gleichzeitig wird aber auch, vor allem in Gesprächssituationen, das für Spielfilme klassische Schuss-Gegenschuss-Verfahren angewandt, bei dem die Gesprächspartner jeweils abwechselnd gezeigt werden. Die verwackelten, teilweise sprunghaften Aufnahmen ergänzen sich mit den in die Handlung eingebundenen Interviews und Rückblicken zu einer so realitätsnahen Dokumentations-Nachahmung, dass vielen Zuschauern der ersten Kinovorführungen nicht klar war, dass sie ein Mockumentary (statt eines Rockumentary) sahen. Tatsächlich hat sich die erfundene Film-Band verselbständigt: Die Darsteller der Bandmitglieder veröffentlichten unter ihren Rollennamen bisher zwei Alben, mehrere Singles und traten live unter dem Namen *Spinal Tap* auf, zum Beispiel beim Freddie-Mercury-Tribute 1992 in London und bei Live Earth im Jahr 2007.

Das Drehbuch zu THIS IS SPINAL TAP sowie die Musik stammen von den drei Band-Darstellern Christopher Guest, Michael McKean und Harry Shearer, die bereits in einer Comedy-Show des amerikanischen Fernsehsenders als *Spinal Tap* aufgetreten waren. Viele Dialoge und Interviewszenen wurden allerdings improvisiert, wodurch viel mehr Material entstand, als im fertigen Film verwendet werden konnte. Daraus resultierte eine viereinhalbstündige, bis heute unter Fans gehandelte Bootleg-Version des Films. Mehrere berühmte Schauspieler, wie zum Beispiel Fran Drescher, Billy Cristal und Anjelica Huston, sind in Nebenrollen zu sehen.

THIS IS SPINAL TAP hat sich seit seiner Entstehung 1984 zu einem Kultfilm entwickelt. Das amerikanische Magazin *Entertainment Weekly* setzte den Film im Jahr 2003 auf Platz eins einer Rangliste mit dem Titel „The Top 50 Cult Movies“. Anspielungen auf SPINAL TAP finden sich in der heutigen Populärkultur in variierter Form: Aussagen wie „This one goes up to eleven“ werden zitiert, *Spinal Tap* finden sich im Computerspiel *Guitar Hero* wieder und hatten, wie diverse reale Bands, einen Gastauftritt in der Fernsehserie DIE SIMPSONS. Im Internet sind der Film und die dazugehörige Band leichter aufzufinden als die eigentliche Bedeutung des Ausdruckes *Spinal Tap*, der eine Lumbalpunktion [3] bezeichnet.

THIS IS SPINAL TAP parodiert die Musikwelt, insbesondere die Welt der Rockmusik, auf eine nahezu scham- und respektlose Art. Allerdings bleibt hierbei auch immer die Verbundenheit und Begeisterung der Beteiligten für eben diese Welt deutlich, was die Beliebtheit des Films bei Musikern genauso wie Musikfans erklärt.

(Julia Fendler, Susan Levermann, Patrick Niemeier)

Anmerkungen:

[1] Oscar für Kathy Bates als beste Hauptdarstellerin.

[2] 45,72cm.

[3] Medizinischer Eingriff, bei dem Nervenwasser aus der Wirbelsäule entnommen wird.

Rezensionen und Analysen:

Caine, Andrew: Can Rock Movies Be Musicals? The Case of THIS IS SPINAL TAP. In: Geraghty, Lincoln / Jancovich, Mark (eds.): *The Shifting Definitions of Genre. Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*. Jefferson, NC: McFarland 2008, pp. 124-141.

Ebert, Roger: THIS IS SPINAL TAP. In: *Chicago Sun-Times*, 1.3.1985.

Falk, Ben: THIS IS SPINAL TAP. In: BBCi, 9.10.2000.

Goldberg, Michael: SPINAL TAP: the comics behind the funniest rock movie ever. In: *Rolling Stone*, 422, 24.5.1984, pp. 37-39.

Newman, K.: Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 51, Sept 1984, pp. 285-286.

Plantinga, Carl: Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in THIS IS SPINAL TAP. In: (eds): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Ed. by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press 1998, pp. 318-332.

Rensen, Michael: THIS IS SPINAL TAP. In: *Rock Hard*, April 2004.

Winter, Jessica: "Still The World's Loudest Band. How Could You Leave This Behind?" In: *The Village Voice*, 5.9.2000.

Allgemeines:

Anonym: "The Top 50 Cult Movies". In: *Entertainment Weekly*, 23.05.2003.

Fontenot, Robert Jr.: The history of the mockumentary. In: *Audience*, 197, Oct./Nov. 1997, pp. 20-23.

French, Karl: *This Is Spinal Tap. The Official Companion*. London: Bloomsbury 2000.

Goldberg, M.: "Spinal Tap. The Comics Behind The Funniest Rock Movie Ever". In: *Rolling Stone*, 24.4.1984.

Occhiogrosso, Peter: *Inside Spinal Tap*. New York: Arbor House Publishing 1985.

Rowe, Chip: *Spinal Tap A to Zed. A Guide To One Of England's Loudest Bands*. Eigenveröffentlichung 1999-2006, online unter <http://spinaltapfan.com/atozed/main.html>

de Seife, Ethan: *This Is Spinal Tap*. London/New York Wallflower Press 2007 (Cultographies. 2.).

Weinstein, Deena: *Heavy Metal. The Music and Its Culture*. Rev.ed. Cambridge, Mass.: Da Capo Press 2000.

Diskographie:

Alben:

1984 - This Is Spinal Tap.

1992 - Break Like The Wind.

2009 - Back From The Dead.

Singles:

1984 - Christmas With The Devil.

1992 - Bitch School/Springtime.

1992 - The Majesty Of Rock.

2000 - Back From The Dead.

2007 - Warmer Than Hell.

Empfohlene Zitierweise

Fendler, Julia / Levermann, Susan / Niemeier, Patrick: This Is Spinal Tap. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 95-99, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p95-99>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

BRING ON THE NIGHT

aka: STING – BRING ON THE NIGHT

USA 1985

R: Michael Apted.

P: David Manson, Gil Friesen, Andrew Meyer.

K: Ralf D. Bode.

S: Robert K. Lambert, Melvin Shapiro.

V: A&M Records, Universal Music.

Akteure: Sting, Omar Hakim, Darryl Jones, Kenny Kirkland, Branford Marsalis, Dolette McDonald, Janice Pendarvis, Trudie Styler, Miles Copeland, Kim Turner, Max Vadukul, Lou Salvatore, Jake Sumner.

UA: 8.11.1985 (USA); 1.10.1986 (BRD).

DVD: A&M, ASIN: B0007VCZ50, UPC: 602498804285.

97min; Farbe; 1,85:1 (Video: 1,33:1).

STING – BRING ON THE NIGHT bietet sich selbst als Dokumentation und Inszenierung zweier Geburtsstunden an: Zum einen hält der Film das erste Solo-Konzert Stings nach seinem Ausscheiden aus der Gruppe *Police* fest; zum anderen erblickt Jake, Stings viertes Kind, im März 1985 das Licht der Welt. Gemeinsam haben Vater und Sohn dabei eines: Beiden gelingt der gesunde Start in ein neues Leben. Die Parallele der „Geburten“ wirkt gesucht, täuscht eine Naivität vor, die weder Film noch Akteure haben. Die Handlung des Films ist schnell erzählt. Er ist in zwei Abschnitte aufgeteilt: zunächst die heiße Phase der Proben vor dem ersten Solo-Konzert Stings, den zweiten Teil bildet das Konzert selbst. Dass der Abschnitt der Proben genau über neun Tage von der Kameracrew begleitet wird, wird mit kurzen Rückblenden auf die Proben und Entstehung der Songs und Szenen aus dem Kreißaal unterstrichen - auf die erschließende Metapher hindeutend, neun Tage Konzertvorbereitung in Analogie zu neun Monaten Schwangerschaft zu setzen, die aber durchsichtig ist und sich nur schwer erschließt.

Bis zu den Höhepunkten in Konzert- und Kreißaal, auf die der Film auf dem Weg zum Finale hinsteuert, werden wir in BRING ON THE NIGHT Zeuge einer langen vorbereitenden Routine. Es sind zwei Profis, die einander umkreisen, sich aufeinander zubewegen. Vor der Kamera Sting, der versucht, Jazz- und Pop-Musik sowie schwarze und weiße Musiker eins werden zu lassen, hinter der Kamera Regisseur Michael Apted, der dasselbe mit Elementen aus Spiel- und Dokumentarfilm versucht. Sting scheint die Aufgabe wesentlich leichter zu fallen, seine Erfahrungen aus früherer Jazz-Musik und der darauf folgenden Rock-Pop-Karriere mit *The Police* machen ihn zu jeder Zeit zum Herr im Probenraum; Michael Apted dagegen scheinen seine bisherigen Erfahrungen eher im Wege zu stehen. Apted, der heute vor allem durch die Regie des Bond-Filmes *THE WORLD IS NOT ENOUGH* (DIE WELT IST NICHT GENUG, Großbritannien 1999) bekannt ist, kommt

ursprünglich als Serienregisseur vom Fernsehen, wurde dort ein Spezialist für Thriller, bis er mit Musikspielfilmen wie *COALMINER'S DAUGHTER* (*NASHVILLE LADY*, 1980) und Thrillern wie *GORKY PARK* (1983) internationales Renommee gewann. Er sollte den Beginn von Stings Solo-Karriere in Szene setzen. In *BRING ON THE NIGHT* scheinen alle von Apted gesammelten Erfahrungen ineinander zu verschwimmen. Sein Hang zur Inszenierung und zu abgesprochenen Szenen ist mehr als deutlich; so sind in sämtlichen gezeigten Proben für das Konzert alle anwesenden Musiker durch verschiedenste Kameraeinstellungen und Close-Ups ins Bild gerückt, was auf vielfache Drehs extra für Apteds Kameras schließen lässt. Selbst ein gewollt lockeres gemeinsames Essen der Musiker, bei dem mitten am Tage nur Wein und Obst auf dem Tisch stehen, wirkt wenig natürlich, sondern vielmehr für die Kameras gestellt; auch eine Kamerafahrt durch die Probenräume zu Beginn des Films, bei der zwei Techniker wie Laien-Schauspieler versuchen, die auftauchende Kamera zu ignorieren und demonstrativ Zeitung lesen, ist eindeutig gestellt. Auch die Fragen, Gesten und Antworten bei der darauffolgenden Pressekonferenz sind ganz offensichtlich abgesprochen. Es tauchen sogar Spielfilmelemente auf - wenn Apted etwa Sting im Stile eines Großstadtdetektivs mit langem grauen Mantel die ebenfalls ganz in grau gehaltene Bühne des Pariser *Mogador*-Theaters inspizieren lässt, auf der das Konzert stattfinden soll.

Ganz will sich Apted den Eindruck einer Dokumentation aber nicht nehmen lassen, deshalb hat er zwischen die inszenierten Szenen und einige rein dokumentierte Dialoge während der Proben auch immer wieder dokumentarisch anmutende Interview-Sequenzen gesetzt - mit Sting, der dabei äußerlich spießig und in seine frühere Zeit als Lehrer zurückversetzt wirkt, und mit den anderen Musikern, die erzählen, wie sie zur Musik und zu diesem Projekt gekommen sind und welche Achtung sie vor Sting haben. Zu Wort kommt im Rahmen dieser Interviews auch Stings hochschwangere zweite Frau Trudie Styler, Apted leitet dadurch den späteren einzigen Teil des Filmes ein, in dem sie von Stings Sohn Jake entbunden wird.

Sting hat sich für sein Solo-Comeback namhafte Musiker zusammengesucht, darunter den Bassisten Darryl Jones und den Saxophonisten Branford Marsalis, beide aus der Band von Jazz-Legende Miles Davis, oder den Drummer Omar Hakim, einen Weggefährten David Bowies und der Dire Straits. Die Vorbereitungen für das Konzert finden im Schloss Courson im Süden von Paris statt, den Prunk des Gebäudes lichtet Apted zu Beginn durch mehrere Einstellungen im Stile von Postkartenmotiven ab.

Der erste Teil des Filmes ist gefüllt mit Proben und sonstigen Konzertvorbereitungen, immer wieder unterbrochen durch die Interviews; den Übergang zum zweiten Teil, dem Konzertmitschnitt, bildet die Fahrt der Band zum Pariser Mogador-Theater in einem kleinen Van. Dort angekommen, nach wenigen Backstage-Momenten, in denen sich Stings Frau Trudie bereits mit Wehen ins Krankenhaus verabschiedet, beginnt die Bühnenshow.

Die Setlist ist komponiert aus neuen Songs und *The-Police*-Klassikern; die anfangs - vor allem wohl durch die Ungewohntheit des Ortes bedingt - noch leicht skeptisch wirkenden Zuschauer im ausverkauften Theatersaal stimmen sich schnell in die Musik ein. In der Phase des Stimmungsumschwungs erreicht der Film seinen dramaturgischen Höhepunkt: In einer Parallelmontage zum Song *Russians* - ab den Zeilen „the Russians love their children too / can I save my little boy from Oppenheimer's deadly toy“ - sehen wir Sting und seine Frau Trudie im Krankenhaus. Sie liest noch im Kreißsaal eine Kritik des Sting-Konzertes, das wenige Stunden zuvor zu Ende gegangen ist; interessanterweise sind die Szenen im Krankenhaus zeitlich verkehrt, enden mit Szenen der Geburt und das Durchtrennen der Nabelschnur durch Sting; tatsächlich wurde das Kind erst nach dem Konzert zur Welt gebracht. Die Sequenz endet mit einem Schnitt in die Konzerthalle, wo es das Publikum mittlerweile von den Sitzen reißt. Mit dieser Bilderfolge verläßt der Film das Genre der Konzertdokumentation, greift auf tiefere Bedeutungen aus und läßt die Musik mit einem symbolischen Mehrwert aus - als würden Vater und Sohn nach einer Phase der Uneigenständigkeit und Abhängigkeit nun endgültig in ihr neues Leben entlassen werden. Der Film vertieft diesen Impuls noch, wenn er die Konzert-Aufführungen von *I Been Down So Long* und *If You Love Somebody Set Them Free* folgen lässt.

Dem einen oder anderen Zuschauer mag dieses bedeutungsüberladene Finale des Filmes schon am Rande des Komödienhaften erscheinen, zumal Apter eine Reihe weiterer Momente in den Film eingebaut hat, die ihrerseits sichtbare Comedy-Elemente aufweisen. So besucht eine Rentner-Gruppe das Schloss von Courson und wird auch durch die Räumlichkeiten geführt, in denen Sting mit seinen Musikern gerade probt. Im Gänsemarsch ziehen die Rentner an der Band vorbei, einige von ihnen halten sich die Ohren zu, andere wippen im Takt mit. Dem Zuschauer ist nicht klar, ob Apter diese amüsante Konfrontation nicht ganz bewusst arrangiert hat. Eine ganz andere Art von Komik haben die Interview-Sequenzen mit Musikmanager Miles Copeland, der klischeehaft als pöbelnder und meckernder Manager gezeigt wird. Entweder regt er sich über die Verteilung des Geldes unter den Musikern auf, wägt arrogant ab, wie groß das Risiko für Sting ist, den Versuch einer Solo-Karriere zu wagen, oder streitet mit der Produktionsassistentin wegen der zu schlichten Kostüme der Musiker. Copeland ist zwar nicht als der angenehmste Zeitgenosse bekannt, dennoch wirkt es, als habe er selbst Spaß daran, diesen Ruf ganz gezielt für die Aufzeichnung auf die Spitze zu treiben. Ausgesprochen künstlich wirkt auch die Komik bei einem Photoshooting der Band mit dem Fotografen Max Vadukul, das eine ganz eigene Dynamik entwickelt, indem Vadukul die Musiker mitten in Paris über Hütchen hüpfen lässt oder in einen Brunnen schickt. Selbst in diesem Moment bleibt Sting seinem Rollenimage als kühler und kontrollierter Brite, wie im gesamten Film, treu.

Michael Apter brachte *BRING ON THE NIGHT* immerhin einen Grammy für das Beste Musikvideo im Langformat ein. Der Film erfüllt eine Erwartung, die Sting zu Beginn des Films in einer Pressekonferenz äußerte: Er wolle einen Film über die Entstehung einer Musikgruppe, nicht über das Ende (wie in den beiden Rockumentaries *THE LAST WALTZ*, 1978, oder *LET IT BE*, 1970). Allein durch den Titel des Films, aber auch

durch das Konzertende, bei dem Sting allein auf der Bühne die Zugaben gestaltet, ist sich der Zuschauer allerdings sicher, dass die Musik-Ikone von vornherein nicht einen Film über die Entstehung einer Gruppe, sondern über die Inszenierung einer beginnenden Solokarriere eingefordert hat. Ein Film zur Selbstinszenierung also, zur Star-Promotion. Berechtigte Zweifel sind daher auch angebracht an der Ankündigung des DVD-Covers, das den Zuschauer über die Geschichte des Films glauben lassen will: „The story is, he risks it all on a dream. The problem is, he’s not acting.“ Schauspielen allerdings dürfte für Sting nach diversen Rollen in Spielfilmen längst zu einer Profession und einer Vorliebe geworden sein.

(Patrick Kraft)

Songs im Film

Probenteil:

Bring On The Night / If You Love Somebody Set Them Free / Low Life / Fortress Around Your Heart / Love Is The Seventh Wave / Another Day / Consider Me Gone / Driven To Tears

Konzertteil:

Shadows In The Rain / Fortress Around Your Heart / We Work The Black Seam / I Burn For You / Children’s Crusade / I Need Your Love So Bad / Roxanne / Russians / I Been Down So Long / If You Love Somebody Set Them Free / Demolition Man / Message In A Bottle

Sonstige Nicht-Sting-Songs im Film:

(Meet) The Flintstones / New York, New York / Night And Day

Rezensionen:

Screen International, 519, 1910.1985. - Variety, 30.10.1985, p. 16. - Hollywood Reporter 289,20, Nov. 1985, pp. 3,61. - American Cinematographer 67,2, Febr. 1986, pp. 89-91 (Imnterview mit dem Cutter Robert Lambert). - International Documentary 5,1, April 1986, pp. 4-5, 21, 15 (Diskussion mit Michael Apted, David Manson und Robert Lambert). - Monthly Film Bulletin 53,629, June 1986, pp. 166-167. - Time Out, 827, 25.6.1986, pp. 35-36. - City Limits, 247, 266.1986, pp. 23-24 (Interview mit Apted). - City Limits, 247, 26.6.1986, p. 23. - Films and Filming, 382, July 1986, p. 30. - Listener 116,2976, 4.9.1986, p. 39.

Literatur zu Sting:

Sting: *Broken music. Die Autobiographie*. Frankfurt: Fischer 2003, 377 S. Auch: Berlin: Universal 2004.

Sting: *Lyrics by Sting*. London: Simon & Schuster 2007, 297 S.

Clarkson, Wensley: *Sting. The secret life of Gordon Sumner*. London: Blake 1996, XII, 320 S.

Sandford, Christopher: *Sting. Die definitive Biografie*. Höfen: Hannibal 2000, 402 S.

Jahl, Christian: *Sting. Die Musik eines Rockstars*. Stuttgart: Ibidem-Verl. 2003, 108 S.

Empfohlene Zitierweise

Kraft, Patrick: Sting – Bring On The Night. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 100-104, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p100-104>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Zoo Tv: LIVE FROM SYDNEY

aka: U2: Zoo TV LIVE FROM SYDNEY

Australien/Kanada 1994

R: David Mallet, Ned O' Hanlon, Rocky Oldham.

K: Ron Tuffnel, Alan Beal, Jim O' Donnell.

Licht: John Lobel, Harry Sangmeister, John Ristoff.

P: Paul McGuinness (U2 Manager).

Beteiligte Musiker: Bono Vox, Adam Clayton, The Edge, Larry Mullen, Jr.

Auszeichnungen: Grammy 1995 als „Best Music Video - Long Form“.

UA: VHS: Mai 1994 (ASIN: B00004COJ5). DVD: 15.9.2006.

100min. Farbe. 1,33:1.

Bereits seit dem 12. Jahrhundert ist die Politik Irlands geprägt durch Konflikte, rohe Gewalt und Protest, was schließlich in der Teilung des Landes in Nordirland und Irland 1921 endete. Besonders zwischen den 1970er und 1990er Jahren kam es immer wieder zu gewaltsamen Eskalationen, die sich in Form von blutigen Unruhen und Aufständen niederschlugen. Viele irische Musiker griffen seit jeher diese Probleme in ihren Songs auf. So verwundert es nicht, dass sich auch die populärste Rockband der grünen Insel - U2 - nicht nur in ihrem Welthit *Sunday, Bloody Sunday* mit den Geschehnissen rund um den *Blutsonntag* [1] auseinandersetzt. Vor allem Frontmann Bono Vox engagiert sich auch außerhalb der Band politisch und sozial. Als Texter des Quartetts beschäftigt er sich in den oftmals gesellschaftskritischen Songs auch mit popkulturell fernen Themen wie Gewalt, Armut und Hungersnot, aber auch der Hoffnung und dem Glauben an Gott.

Diese kritische Haltung liegt auch dem Konzept der Shows der Band im Rahmen der *Zoo-TV*-Welttournee zugrunde. Diese führte sie durch Nordamerika, Europa und Asien. Wie der Titel der Tour bereits suggeriert, konzentrierte sich die Band neben der Darbietung ihrer Songs auf die prüfende Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen. Nach den bereits erwähnten drei Etappen ließen sie die fast zwei Jahre andauernde Konzertreise zu den Alben *Achtung Baby* und *Zooropa* mit einem gigantischen Showdown in Australien ausklingen. Dort wurde auch der vorliegende Film von den Regisseuren David Mallet, Ned O' Hanlon und Rocky Oldham gedreht.

In einer Totale schwenkt die Kamera langsam vom höchsten Punkt Sydneys am 27. September 1993 vom Sky Tower direkt ins Stadion, wo ca. 40.000 Fans bereits auf den Beginn des Konzertes warteten. Auf der aufwendig gestalteten Bühne waren 36 Bildschirme sowie jeweils vier Großbildmonitore und -leinwände zu sehen. Diese gigantischen Bildflächen transportierten neben dem Spiel mit Licht- und Farbeffekten im weiteren Verlauf der Show auch kurze Filme und Projektionen wie beispielsweise einen Ausschnitt aus einer

Rede Martin Luther Kings, Bilder des Kreuzes Gottes oder der Freiheitsstatue Amerikas oder auch ein Portrait von Queen Elisabeth. Immer wieder wurden die Songinhalte durch die Bilder und Einspielungen auf den Monitoren - unter anderem auch Nazisymbole und das flammend rote Kreuz der Kirche - durchbrochen. Der erste Monitortext des gesamten Konzerts - „What do you want“ - läuft auch im Film in mehreren Sprachen durch das Bild und deutet die philosophisch-gesellschaftskritische Frage an, wonach der Mensch strebt und was er in der Zukunft erreichen will. Diese Fragestellung zieht sich wie ein roter Faden durch das Showprogramm.

Für seine eindrucksvolle Gestaltung der gigantischen Bühne verwendete Willie Williams, der bereits seit der War-Tour 1983 für das Bühnen-Design zuständig war, zusätzlich zu den Monitoren elf zum Teil über der Bühne angebrachte Trabanten. Diese können als Querverweis auf das Cover und die Entstehung des Albums *Achtung, Baby!* gelesen werden, das in den Berliner Hansa-Studios direkt an der ehemaligen Mauer eingespielt worden war. Die Hansa-Studios wurden auch vor der Wende von vielen internationalen Künstlern genutzt. Besonders berühmt wurden David Bowies Berliner Alben *Heroes*, *Lodger* und *Low*.

So skurril das Bühnenbild mit all seinen technischen Besonderheiten auch wirken mag, so sonderbar, außergewöhnlich und eigenwillig ist auch die Performance. Von Beginn an lässt sich an den Publikumsreaktionen erkennen, dass Frontmann Bono die jubelnden Massen mit seiner exzentrischen Bühnendarbietung überzeugen und für sich einnehmen kann. Die Mischung von Lässigkeit und Raffinesse, mit den Erwartungen der Fans zu spielen, kennzeichnet bereits die Eröffnung der Show, als Bono als zunächst nur im Umriss zu erkennende Schattenfigur hinter einer weißen Wand – am Anfang in der Haltung der Freiheitsstatue, allmählich ein menschliches Profil annehmend, dann in die europäische Flagge eintauchend – langsam auf die Bühne schwebt. Anschließend geistert er als Soldat im Marschschritt auf die Mitte der Bühne zu, um die ersten Klänge von *Zoo Station* anzustimmen. Die gesamte Inszenierung der weiteren Show gleicht einer bunten Mischung aus bekannten Songs - unter anderem Elvis' *Can't Help Falling in Love* -, indischen Bauchtanz- und Schauspieleinlagen.

Zur Inszenierung gehört es auch, dass der *frontman* im Verlauf der Show nicht nur seine Outfits wechselt, sondern sich mehrfach verkleidet und kostümiert. Er schlüpft dabei in drei deutlich voneinander abgegrenzte Rollen: *The Fly*, *The Mirror Ball Man* und *Mr. MacPhisto*. Alle drei Persönlichkeiten dienen der Verstärkung der bereits erwähnten Gesellschafts- und Medienkritik, unterscheiden sich jedoch sowohl optisch als auch in ihren Charakteren.

The Fly war als Charakter angelegt, der den stereotypischen Rock-Star verkörpern sollte. So trug er eine große, dunkle Sonnenbrille, Lederkleidung, zeigte dazu ein übertrieben männliches, sexistisches und chauvinistisches Gehabe. Bono selbst beschrieb die Figur als einen selbst ernannten Experten auf dem Gebiet der Liebe, einen schwachsinnigen Philosophen, der gelegentlich den Nagel auf den Kopf treffe, sich aber viel

öfter seinen eigenen Fingernagel schwarz und blau schlage. Von der Sonnenbrille und Teilen dieser Charaktermaske trennte sich Bono vollkommen erst mit dem 2009er Album *No Line on the Horizon*. Die überdimensionalen Sonnenbrillen waren seit der Zoo-TV-Tour zu seinem Markenzeichen geworden. Laut Berichten von Tourteilnehmern soll *The Fly* immer mehr ein Eigenleben entwickelt und zum Ende hin sogar eine eigene Garderobe erhalten haben. Bono selbst führte das Spiel so weit, dass bei manchen Interviews nur noch sein Alter Ego anwesend war. Als *The Fly* führte er während der Show seine eigene Handkamera mit sich, die er in alle Richtungen um sich herum dreht, damit er Zuschauer ganz nah an sich heranlassen konnte. Auch seine Bandkollegen filmte er in extremen Close-Ups. Zu Beginn des Songs *The Fly* stürmt er in riesigen, beat-synchronen Sprüngen auf die Fotografen in der ersten Reihe zu und kriecht ihnen förmlich in die Linse; umso näher er dem Publikum der ersten Reihe kommt, desto schriller und lauter werden die Jubelschreie. Insofern wird die Kritik am übertriebenen Rock-Startum und der sensationslüsternen Presse immer wieder durch die exzentrische Art, mit der *The Fly* mit dem Medium TV und Kamera spielt, deutlich in einem fast satirischen Modus ausgestellt.

Ein Freund von *The Fly* ist der zweite Bühnencharakter namens *MacPhisto*. Mit goldenem Anzug, goldenen Plateauschuhen, blassem Make-Up und Lippenstift, Hörnern auf dem Kopf ist er eine Parodie des Teufels. Benannt wurde er nach dem berühmten Mephistopheles aus Goethes *Faust*. *MacPhisto* tritt stets sarkastisch auf. In dieser Rolle versuchte Bono bei jedem Konzert, via Telefonschaltung einen Politiker oder Mitglieder des englischen Königshauses live zu erreichen. In Amerika war George Bush, in Deutschland Helmut Kohl, in England die Queen der jeweilige Adressat der Aktion. Doch auch Prominente und Taxizentralen rief er an. Die Vorstufe dieses Charakters war der *Mirror Ball Man*, der vom Anzug über die Schuhe bis hin zum Hut in glänzendes Silber gekleidet auftrat. Er stellte eine Kreuzung aus Fernsehprediger und Politiker dar, der nur zu gern selbstverliebt wortwörtlich sein eigenes Spiegelbild küsste. Er liebte das Geld und den Profit. „Erfolg ist Gottes Segen“ lautete sein Motto.

Diese Form der Maskerade und des Kreierens eigener Kunstfiguren erinnert stark an eine Inszenierung, wie sie sich bereits bei David Bowie als *Ziggy Stardust* Anfang der 1970er Jahre finden lässt. Während Bowies erfundener Charakter in *ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS* beim Abschlusskonzert seine fiktive Band auflöste und den Bühnentod starb, geht die Inszenierung bei U2 und Leadsänger noch einen Schritt weiter und endet eben nicht mit der Tour, sondern wird immer wieder auch in Musikvideos der Band aufgegriffen. So findet sich zum Beispiel der Charakter des *MacPhisto* im Clip zu *HOLD ME, THRILL ME, KISS ME, KILL ME* (1995) wieder. Auch auf späteren Tournéeen gab es kurze Anspielungen auf die Charaktere. Bono Vox erschuf in seiner Bandkarriere darüber hinaus übrigens noch weitere Bühnenfiguren.

Auch die anderen Bandmitglieder bekommen ihre markanten Auftritte, wie zum Beispiel Adam Clayton, der sich während diverser Songs betont lässig eine Zigarette ansteckt, oder Larry Mullen, Jr., der gleich zu

Beginn der Show seine Drums in einem Soloteil kickt und somit der Fanmasse einheizt. Die Auftritte von Gitarrist *The Edge* werden optisch durch Schwarz-Weiß-Aufnahmen besonders hervorgehoben. Es ist aber stets klar, dass die Band ihrem *frontman* den Großteil der Show überlässt. Schien er am Anfang wie eine phantasmagorische Gestalt aus einem virtuell-medialen Jenseits auf die Bühne gekommen zu sein, so wendet sich der Bühnencharakter am Ende mit der Geste des Umschaltens mittels Fernbedienung gegen sich selbst, er scheint den Bühnenfernseher „wegzuzappen“. Am Ende wenden sich die Bühnenfiguren gegen die Massenmedien, aus denen sie ursprünglich entstanden waren.

(Daniela Gorniak, Susan Levermann, Patrick Niemeier)

Anmerkung:

[1] 1972 übernimmt die Regierung Großbritanniens die alleinige Regierungsgewalt in Nordirland. Am 30.1.1972 kommt es zum sogenannten *Blutsonntag* in Derry, Nordirland: Bei einer Demonstration für Bürgerrechte und gegen die Internment-Politik der britischen Regierung wurden 13 Menschen von britischen Fallschirmjägern erschossen und 13 weitere angeschossen. Dies gilt als extremste bisherige Eskalation des Nordirlandkonflikts.

Setlist:

Zoo Station / The Fly / Even Better Than The Real Thing / Mysterious Ways / One / Unchained Melody / Until The End Of The World / New Year's Day / Numb / Tryin' To Throw Your Arms Around The World / Angel Of Harlem / Stay (Faraway, So Close!) / Satellite Of Love / Dirty Day / Bullet The Blue Sky / Running To Stand Still / Where The Streets Have No Name / Pride (In The Name Of Love)

Encores:

Daddy's Gonna Pay For Your Crashed Car / Show Me The Way To Go Home (Snippet) / Lemon / With Or Without You / Love Is Blindness / Can't Help Falling In Love

Literatur:

Bono: *U2 by U2*. Frankfurt: Scherz 2006, 345 S.

Bono und U2 in *eigenen Worten*. Hrsg. v. Susan Black. Heidelberg: Palmyra 2000, 176, [16] S.

Catanzarite, Stephen: *Achtung Baby. Meditations on love in the shadow of the Fall*. New York [...]: Continuum 2007, 110 S. (33 1/3. 49.).

Chatterton, Mark: *U2. Die ultimative Enzyklopädie*. Königswinter: Heel 2005, 320 S.

Dorner, Brigitte: *"U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott". Zur theologischen Relevanz der Rock- und Popmusik am Beispiel von U2*. Marburg: Tectum-Vlg. 2007, 130 S.

Graham, Bill / Oosten de Boer, Caroline van: *U2*. [Das unentbehrliche Handbuch.] Berlin: Bosworth-Ed. 2008, 135, [16] S. (Story und Songs kompakt.).

Lizie, Arthur E.: *Dreaming the world. U2 fans, online community, and intercultural communication*. Cresskill, NJ: Hampton Press 2009, xv, 237 S. (The Hampton Press Communication Series. Popular Culture.).

Smejkal, Wolfgang [Hrsg.]: *U2. Andä-Wörtern: Hannibal 1996, 297 S. (Rolling Stone - Fakten, Artikel, Interviews.)/(Rockbiographien, Rockgeschichte.)*

Smyth, Gerry: 'Show Me the Way to Go Home': Space and Place in the Music of U2. In seinem: *Space and the Irish cultural imagination*. Basingstoke [...]: Palgrave 2001, S. 159-187.

Stokes, Niall: *U2 - into the heart. Die Story zu jedem Song*. Vollst. aktualisierte Ausg. Schlüchtern: Rockbuch-Vlg. 2003, 184 S.

Wrathall, Mark A. [Hrsg.]: *Die Philosophie bei U2*. Weinheim: Wiley-VCH-Vlg. 2009, 260 S.

Empfohlene Zitierweise

Gorniak, Daniela / Levermann, Susan / Niemeier, Patrick: Zoo TV – Live from Sydney. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 105-109, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p105-109>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

PINK FLOYD – P.U.L.S.E.

Großbritannien 1995

R: David Mallet.

P: Lana Topham, David Gilmour, James Guthrie.

Lichtdesign: Marc Brickman.

Beteiligte Musiker: David Gilmour, Nick Mason, Richard Wright, Sam Brown, Jon Carin, Claudia Fontaine, Durga McBroom, Dick Parry, Guy Pratt, Tim Renwick, Gary Wallis.

V: EMI Electrola / Sony BMG (Blue-Ray-DVD).

UA: 5. Juni 1995 (VHS), 10. Juli 2006 (DVD).

145 Minuten. 4:3 / 1,33:1 (DVD), 1,78:1 (Blue-Ray-DVD). Dolby, Live, PAL, Surround Sound.

Geblendet, verwirrt, unbeachtet und trotzdem irgendwie begeistert – so werden sich viele Zuschauer nach dem Besuch des *Pink Floyd*-Konzertes am 20. Oktober 1994 in der Londoner *Earl Court Arena* gefühlt haben; und dasselbe Gefühl kommt auf, wenn man sich den daraus entstandenen Konzertmitschnitt P.U.L.S.E ansieht. Genau 30 Jahre nach der Bandgründung ist für *Pink Floyd* an diesem Abend Technik Trumpf, der Mensch steht in jeder Hinsicht im Hintergrund.

An erster Stelle wird dies deutlich durch den pompösen Einsatz von Licht. Am Giebel der Rundbogenbühne wurde kein Zentimeter Platz verschenkt, um lichtstarke und schwenkbare Scheinwerfer-Batterien anzubringen, dasselbe gilt für den Kranz rund um eine kreisförmige *videowall* (d.i. eine Video-Großleinwand), die über den Köpfen der Musiker schwebt. Zusammen haben diese Scheinwerfer eine solche Kraft, um bei Publikum und Kameras immer wieder eine kurzweilige Blindheit zu verursachen. Die vordere Bühnenfront ist zudem noch auf gesamter Breite mit Lamellenscheinwerfern bestückt, auf denen graphische Symbole, Buchstaben u.ä. erscheinen, so dass einerseits der Eindruck eines Video-Displays entsteht, andererseits die Bühne scharf vom Zuschauerraum getrennt wird; in der gesamten Halle wurden weitere Spots verteilt, runde, an die Gestalt der UFO-Untertassen erinnernde Lichtbänke hängen über dem gesamten Zuschauerraum, sich drehende Leuchtfächer zieren die Bühne; und für die endgültige Überforderung der Sinne sorgt eine ganz Reihe von Lasern, die von der Bühne in die Unendlichkeit abgefeuert werden. Damit die zeitweise in einem stroboskopnahen Rhythmus eingesetzten Scheinwerfer auch ihren vollen Effekt entfalten können, ist der Bühnenraum dazu mit einer Vielzahl von Nebelmaschinen bestückt. Über den Musikern befinden sich acht spitz nach vorne zulaufende Stahlstreben, die sich wie eine Art symbolisches Dach über die Musiker legen und wie eine Mischung von Lichtschutz und Kuppeldach wirken, wie sie in der Kirchen- und Repräsentationsarchitektur auftritt und die assoziativ an einen „Bühnen-Dom“ erinnern. Zahllose weite Aufnahmen, die das Gesamtbild der Bühne zeigen, rufen immer wieder in Erinnerung, dass

die Bühne einen in sich abgeschlossenen Lichtraum im Schwarz der umgebenden Nacht darstellt. Die einzige Ruhephase für das gesamte Auditorium bietet die Ballade *Wish You Were Here* - es sind die einzigen vier Minuten, in denen Scheinwerfer und Laser zwar erstrahlen, sich aber nicht bewegen.

Höhepunkt der Lightshow ist das Ende des Konzertes, in dem – neben einer großen über dem Publikum hängenden Leuchtkugel, die sich in Form einer Lotusblüte öffnet – noch einmal alle Scheinwerfer zusammen zum Einsatz gebracht werden, zumindest die, die das Konzert bis zu diesem Zeitpunkt überstanden und trotz Überstrapazierung den Dienst noch nicht quittiert haben.

Der technische Monumentalismus, der schon in *PINK FLOYD: LIVE AT POMPEII* (Belgien/BRD/Frankreich 1972, Adrian Maben) so auffallend war, und die damit einhergehende Reizüberflutung von Live-Publikum und Zuschauern des Films nutzt aber noch andere Medien der Bühnenshow: Es finden sich mechanische Bühneneffekte wie ein über die Köpfe hinwegrauschendes Modell eines Flugzeugs oder große Figuren, die wohl aus Bildvorstellungen von Schwein und Ratte synthetisiert wurden, rechts und links der Bühne. Und vor allem wird mit Projektionen gearbeitet, die immer wieder die gesamte Bühnenrückwand zur raumgreifenden Leinwand machen. Zudem werden Videos auf der bereits erwähnten runden Videowand zwischen Musikern und Bühnengiebel abgespielt - es sind Musikvideos der Gruppe, dem Publikum sicherlich bekannte, bedeutungsüberladene Kurzfilme. Da läuft ein schnell alternder Junge minutenlang durch eine Märchenwelt oder ein Krankenbett rollt mitsamt seinem Patienten vom Hospital direkt auf die Startbahn eines Großflughafens und hebt ab. Gelegentlich wird - in einer Split-Screen - die Videowand neben einem der Musiker eingeblendet, so dass der Zuschauer zuhause die Musiker und die begleitenden Videos gleichzeitig verfolgen kann. Die *videowall* ist kreisrund und ruft deutlich den Eindruck eines „Auges in eine andere Welt“ wach, sicherlich unterstützt durch die Tatsache, dass der halbrunde Aufbau der Bühne und die darin schwebende Videowand an das alte Bildsymbol des „Auges der Vorsehung“ erinnert, wie es z.B. in den Symboliken der Freimaurer verwendet wurde (und wird). Dass auf der Leinwand Naturaufnahmen neben den Clips der Gruppe laufen, ist ein klarer Hinweis darauf, wie hermetisch die Gruppe sich in der eigenen Videogeschichte darstellt, aber auch darauf, dass - wie schon in dem Pompeji-Konzert - eine Durchdringung oder gar Substitution von Naturdarstellungen durch die Musik der Gruppe angezielt ist.

Die Musik wirkt nicht selten lediglich wie eine musikalische Untermalung der Licht-, Laser- und Leinwand-Show; dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt durch die für die Musik von *Pink Floyd* typischen minutenlangen Instrumentalsolos. Das Intro zu Konzertbeginn dauert sieben Minuten, bis Sänger David Gilmour das erste Mal verbal ins Geschehen eingreift. Die Intro-Phase ist zugleich die Titelsequenz des Films - die Namen sämtlicher auf der Bühne beteiligten Musiker werden nacheinander eingeblendet.

P.U.L.S.E ist ein musikalischer Querschnitt durch die dreißigjährige Bandgeschichte von Pink Floyd mit ihrem typischen Gitarren-Synthie-Sound, ihren ätherischen und sphärischen Klängen. Dass auch bei der Musik vornehmlich auf neueste Technik geachtet wird, zeigt sich nicht nur an den ausgereiften Synthesizer-Klängen, sondern beispielsweise auch am Einsatz der in den 1970ern entwickelten, in den 1990ern ein Revival erlebenden *Talkbox*: Durch einen Schlauch wird der Gitarrensound dabei in den Mund des Sängers geführt und von diesem dann moduliert.

Der Einsatz von Licht, Projektionen und Videoanimationen ist zum Zeitpunkt des Konzerts 1994 seiner Zeit mit Sicherheit um einiges voraus, auf das Publikum des Konzertes trifft das aber wohl nicht zu. Wie konsterniert, wie erschlagen von den vielen Effekten sitzt es über weite Phasen des Konzertes nahezu regungslos in den Stuhlreihen, nur ab und zu sieht man im Gegenlicht eine in die Höhe gestreckte Faust. Zeit zum Jubeln bekommt es kaum, denn die Pausen sind angesichts ineinander übergehender Songs rar (und in der Regel wird vom aufkommenden Beifall in Schwarz abgeblendet; erst nach kleiner Pause sieht man dann wieder neue Bilder, mit denen die neue Nummer beginnt). Erst am Ende des Konzertes, als über den Köpfen der Fans die schon erwähnte helle Lichtkugel erscheint, verfallen die Massen in eine kurze ekstatische Beifallsphase, die bis zum letzten Gitarrensound andauert.

Ein Kontakt der Band zu ihren Fans wird im ganzen Konzert so gut wie gar nicht gesucht. David Gilmours traditionelles „Thank you very much indeed“ am Anfang und am Ende des Konzertes sind die einzigen Direktadressierungen des Publikums. Insofern ist der monumentale Gestus, der die Inszenierung der Bühnenshow so klar dominiert, auch in das Verhalten der Band aufgenommen worden. Es ist eine Ästhetik der Überwältigung und des Imponieren-Wollens, die einen passiven und staunenden Zuschauer vorsieht. Extreme Licht- und Nebeneffekte, die Nutzung des gesamten Raumes als Fläche der Inszenierung, die Multiplikation der Orte des Geschehens mittels der Videoprojektionen - all dieses sind Indizien eines ästhetischen Herrschaftsanspruchs, der nicht die dialogische Ansprache sucht, sondern in einer fast barocken Manier die Perfektion, den Aufwand und auch die Kosten des Ereignisses ausstellt. Die Schauwerte bilden das Zentrum der Show, nicht die musikalische Performance. Konsequenterweise schenken die Kameras dem Publikum ebenso wenig Aufmerksamkeit wie die Musiker. Auf Kameraeinstellungen der Tausenden von Zuschauern oder Bilder einzelner Fan-Gesichter wartet man vergebens. Stattdessen richten sich auch die Kamerabewegungen und -einstellungen nahezu ausschließlich nach dem Licht. Entsprechend oft wird die Totale gewählt, um die sich auf der gesamten Bühne abspielenden Lichteffekte einzufangen. Kamerabewegungen werden durch Kamerakräne ermöglicht. Die meisten Nahaufnahmen der Musiker sind ebenfalls Kranaufnahmen. Auf der Bühne selbst ist nur eine Steadycam im Einsatz.

In Sachen neuester Sounds gilt Pink Floyd seit Bestehen der Band als Vorreiter, als Gruppe, die der Konkurrenz vor allem technisch gerne einen Schritt voraus ist und dieses in der Bühnendramaturgie der Shows auch deutlich ausstellt. P.U.L.S.E ist ganz offensichtlich der Versuch, die technische Vorreiterrolle

auch bei der Umsetzung eines Konzertes zu zeigen - mit dem Nebeneffekt, dass die Musik nur noch eine Nebenrolle zu spielen droht.

(Patrick Kraft / Caroline Amann)

Dokumentation:

[http://en.wikipedia.org/wiki/P•U•L•S•E_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/P•U•L•S•E_(film))

Website des Films: <http://www.pinkfloyd.co.uk/pulse/>

Review:

[http://www.wicked-vision.com/bluray/review/37,David-Gilmour---Remember-That-Night--Live-At-The-Royal-Albert-Hall-\(2-Disc-Special-Edition\)](http://www.wicked-vision.com/bluray/review/37,David-Gilmour---Remember-That-Night--Live-At-The-Royal-Albert-Hall-(2-Disc-Special-Edition))

Songs:

Shine On You Crazy Diamond / Learnin To Fly / High Hopes / Take It Back / Coming Back To Life / Sorrow / Keep Talking / Another Brick In The Wall / One Of These Days / Speak To Me / Breathe / On The Run / Time / The Great Gig In The Sky / Money / Us And Them / Any Colour You Like / Brain Damage / Eclipse / Wish You Were Here / Comfortably Numb / Run Like Hell

Literatur zu Pink Floyd:

Carruthers, Bob: *Pink Floyd, reflections and echoes. The music of Pink Floyd on record, on stage and on film 1965 - 2005 ; through the eyes of the band and the critics.* [The ultimate independent review of the music of Pink Floyd...]. [Presented by Tommy Vance ...]. [40th anniversary limited ed.] [Warwick]: Angry Penguin 2007, 128 S. 4 DVD-Videos.

Ducray, François: *Pink Floyd.* Paris: Libro 2000, 91 S. (Librio, Musique. 386.).

Leroy, Aymeric: *Pink Floyd - plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal.* Marseille: Mot et le Reste 2009, 148 S. (Formes.).

Macan, Edward: *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture.* New York [...]: Oxford University Press 1997, xiii, 290 S., [8] Bl.

Manning, Toby: *Pink Floyd. [Die Geschichte - die Musik - der Sound.]* Königswinter: Heel 2008, VIII, 300 S. (Rough Guide.). - Darin: Pink Floyd im Film, S. 259-271.

Miles, Barry: *Pink Floyd - die frühen Jahre.* Aus dem Engl. von Conny Lösch. Höfen: Hannibal 2008, 271 S.

Povey, Glenn / Russell, Ian: *Pink Floyd: in the flesh - the complete performance history.* London: Bloomsbury 1997, 256 S.

Schaffner, Nicholas: *Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone.* Aus dem Amerikan. übers. von Thomas Ziegler mit einem Update von Josef Winkler. Höfen: Hannibal 2004, 425 S.

Empfohlene Zitierweise

Kraft, Patrick / Amann, Caroline: Pink Floyd – P.U.L.S.E. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 110-114, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p110-114>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS

Großbritannien 1996

R: Michael Lindsay Hogg

K: B. Richmond

P: Klein, Mick Gochanour

Beteiligte Musiker: Ian Anderson, Glenn Cornick, Clive Bunker, Tony Iommi, Pete Townshend, Roger Daltrey, John Entwistle, Keith Moon, Taj Mahal, Jesse Ed Davis, Garry Gilmore, Chuck Blackwell, Marianne Faithfull, John Lennon, Eric Clapton, Mitch Mitchell, Yoko Ono, Ivry Gitlis, Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, Bill Wyman, Charlie Watts, Nicky Hopkins, Rocky Dijon.

UA: 11.11.1996; Neuausg.: 12.10.2004.

65min. Farbe. 1.33:1. Dolby-Digital.

„You’ve heard of Oxford Circus, you’ve heard of Piccadilly Circus, and this is the Rolling Stones Rock and Roll Circus“ – als *Rolling-Stones*-Frontmann Mick Jagger diesen Satz am 11. Dezember 1968 gegen 14 Uhr in der Montur eines Zirkusdirektors in die Kameras der *BBC* spricht, ahnt er mit Sicherheit noch nicht, was insbesondere er in den folgenden Wochen für einen beispiellosen Zirkus rund um diese Fernsehaufzeichnung veranstalten wird. Zu diesem Zeitpunkt, da die Bänder für die Aufzeichnung des *ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS* gestartet werden, glaubt Jagger wohl noch, dass die TV-Sendung ein entspanntes Aufeinandertreffen mit befreundeten Rock’n’Roll-Größen wird; er glaubt wohl noch, dass der Auftritt der *Rolling Stones* am Ende des Konzertes zum furiosen Abschluss wird und die Performances der übrigen Bands in den Schatten stellt; und vor allem glaubt er wohl noch, dass der *ROCK AND ROLL CIRCUS* wenige Wochen nach der Aufzeichnung über die heimischen Fernseher Großbritanniens flimmert. 15 Stunden später denkt Jagger über all dies anders. Aber der Reihe nach.

Inspiziert durch den Erfolg ihres Musikvideos zum Song *Jumpin’ Jack Flash* von Regisseur Michael Lindsay-Hogg, dem manchmal sogenannten „Vater des Musik-Videos“, wächst bei den *Stones* Mitte des Jahres ’68 die Idee einer ganzen TV-Sendung, gefüllt nur mit Rock’n’Roll. Ein einfacher Konzertmitschnitt steht für die die Aufmerksamkeit des Publikums suchenden *Rolling Stones* allerdings außer Frage; zusammen mit Lindsay-Hogg entsteht so die Idee, das Konzert im Stile einer Zirkus-Vorstellung in Szene zu setzen. Das Vorhaben, dazu weitere Musik-Ikonen einzuladen und diese vor dem krönenden Konzertabschluss durch die *Stones* auf die Bühne zu schicken, ist schnell in die Tat umgesetzt; die Gästeliste liest sich durch die Kontakte der *Stones* und des Regisseurs, der schon mit den *Beatles* und *The Who* gearbeitet hatte, wie die Top Ten der britischen Billboard-Charts: Vor dem Auftritt der *Stones* sollen *Jethro Tull*, *The Who*, *Taj Mahal* und die nur für dieses Konzert gegründete Kombo *The Dirty Mac*, bestehend aus *Beatles*-Frontmann John Lennon, *Stones*-Gitarrist Keith Richards, Gitarren-Legende Eric Clapton und Mitch Mitchell von der *Jimi Hendrix Experience*, das Publikum anheizen. Jagger und Lennon hatten außerdem ihre Lebensgefährtinnen Marianne Faithfull und Yoko Ono ins Schlepptau genommen und für Bühnenauftritte eingeplant.

Für die Aufzeichnung des ROCK AND ROLL CIRCUS werden die *Intertel Studios* in Wembley durch eine Kulisse zur Zirkusmanege; Clowns, Trapezkünstler und Feuerschlucker werden engagiert, um zwischen den Auftritten der Musiker für eine reale Zirkusstimmung zu sorgen. Um ein möglichst euphorisches Publikum auf den Rängen zu haben, werden die Karten an Fanclubs verteilt, wer eine Karte ergattert, wird am Mittag des 11. Dezember mit einem gelben oder orangefarbenen Poncho eingekleidet und darf auf der Tribüne Platz nehmen.

Mit zu diesem Zeitpunkt noch tosendem Jubel empfängt das Publikum die in die Arena einmarschierenden Stars, die als kostümierte Zirkus-Kapelle, das Klischee erfüllend, zu Julius Fuciks *Entry of the Gladiators* in das TV-Studio kommen. Was folgt, ist Mick Jagers eingangs erwähnte Ansprache, in der er auch verspricht: „We’ve got sights and sounds and marvels to delight your eyes and ears, and you’ll be able to see the very first one of those in a few moments.“

„In a few moments“ – für die Zuschauer in den *Intertel Studios* trifft diese Zeitangabe nicht ganz zu, denn was folgt, ist die erste von unzähligen Umbaupausen. Jede Band bekommt natürlich ihr eigenes Set in die Zirkusarena gesetzt. Und nicht nur das – jeder der Auftritte soll perfekt von den Kameras eingefangen werden und wird deshalb wieder und wieder von neuem begonnen. Regisseur Michael Lindsay-Hogg und sein namhafter Kameramann Tony Richmond verlieben sich dabei über das gesamte Konzert in zum Teil bis ins Extreme getriebenen Nahaufnahmen der Musiker, was dazu führt, dass die Künstler immer wieder schon bei kleinsten Kopfbewegungen aus dem Bild verschwinden und nur noch ein Mikrofon die Bildmitte zielt. Lindsay-Hogg dirigiert für die Aufzeichnung einen Kamerakran, der frontal die Totale der Arena einfängt; die beweglichen Kameras beordert er entweder direkt vor die Musiker, vor das Publikum oder an die Bühnenseiten, sodass teilweise die an den Studiowänden nicht fortgesetzte Zirkuskulisse die nackte Beleuchtungstechnik offenbart. Perspektivisch wird fast permanent aus leichter Untersicht gefilmt, die Kameras auf Bühnenhöhe zu positionieren war offensichtlich nicht gewünscht.

Den musikalischen Auftakt des Konzerts machen die Rocker von *Jethro Tull*. Zirkusreif ist dabei vor allem der Auftritt von Bandleader Ian Anderson, der mit einem Querflötensolo in die Performance seiner Band startet und dabei versucht, auf einem Bein zu balancieren. Die Musiker haben ihre Zirkus-Kostüme der Eröffnung mittlerweile gegen ihre persönlichen Künstler-Outfits getauscht. Da *Jethro Tull* allerdings nicht mehr als ihren *Song For Jeffrey* auf der Bühne zeigen darf, hat sich der Kostümwechsel kaum gelohnt.

Was folgt, ist der vielleicht entscheidende Moment aus THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS, nämlich der Auftritt von *The Who*. Schon mit leicht skeptischer Miene kündigt Keith Richards die Band an, die als eigentliche musikalische Konkurrenz der *Stones* gilt. *The Who* darf mit *A Quick One (While He's Away)* zwar ebenfalls nur einen ihrer Songs präsentieren, allerdings tun sie das mit der Eingespieltheit und musikalischen Perfektion einer gerade beendeten Tour. Ergebnis: Die Mannen um Pete Townshend spielen sich in Rage, das

Publikum ist begeistert und mitgerissen – Mick Jagger dagegen dürfte hinter den Kulissen spätestens in diesem Moment der Glaube daran, die Auftritte der anderen Bands ohne Mühe in den Schatten zu stellen, verflogen sein. Immerhin liegt die letzte Tour der *Rolling Stones* zu diesem Zeitpunkt gut zwei Jahre zurück, Zusammenhalt und musikalische Perfektion lassen nicht zuletzt wegen des schwierigen Verhältnisses zu Bandgründer Brian Jones zu wünschen übrig.

Auf die Möglichkeit, den Auftritt von *The Who* zu übertrumpfen, müssen Mick Jagger und seine Kollegen außerdem noch warten. Lange warten. Nach *The Who* zeigen zunächst zwei Trapezkünstler ihr Können, bevor die Blues-Legende Taj Mahal im Wild-West-Look die Bühne betritt. Danach kündigt *Stones*-Drummer Charlie Watts Mick Jagger Teilzeitfreundin Marianne Faithfull an. Ihr Auftritt wird optisch von dem der anderen Künstler scharf abgehoben, Faithfull wird in einem lilafarbenen Ballkleid auf dem Boden der Zirkusarena auf einen seidenen Stoff förmlich drapiert, das Licht umspielt sie, wenn sie ihr romantisch-sehnsuchtsvolles *Something Better* vorträgt.

Nach der Einlage zweier Feuerspucker folgt ein Schnitt hinter die Kulissen. Jagger und Lennon führen ein abgesprochen wirkendes Interview, Jagger gesteht, er habe schon immer mit Lennon zusammenarbeiten wollen, Lennon – mit einem Teller Suppe in den Händen – antwortet, es sei seine Schuld, dass es noch nicht geklappt hat. Schließlich drückt er Jagger die Suppe in die Hand und geht ab in Richtung Bühne, wo sich der Auftritt von *The Dirty Mac* anschließt. Die vier Rocklegenden John Lennon, Keith Richards, Eric Clapton und Mitch Mitchell geben *Yer Blues* von den Beatles zum besten, Yoko Ono hüllte sich dazu in ein schwarzes Tuch, um anschließend zusammen mit *The Dirty Mac* und Geiger Gitlis den Song *Whole Lotta Yoko* mehr zu kreischen als zu singen. Ein Auftritt, der ohne den Einfluss von Drogen kaum zu erklären ist.

Der geplante Höhepunkt des Abends, der Auftritt der *Rolling Stones*, wird auch optisch vom bisherigen Konzertverlauf abgetrennt. Nach Yoko Onos ‚Showeinlage‘ erfolgt eine Abblende, dann ist John Lennon zu sehen, wie er die *Stones* in Gebärdensprache ankündigt. Erneut eine Abblende, dann stehen die *Stones* auf der Bühne.

Dass der Auftritt alles andere als zum Höhepunkt des Abends wird, hat vor allem einen Grund: Es ist spät geworden in Wembley. Die vielen Umbaupausen und der Perfektionismus bei der filmischen Umsetzung haben seit Konzertbeginn zwölf Stunden vergehen lassen, es ist schon nach zwei Uhr in der Nacht, als die *Stones* die Bühne betreten. Nicht nur das Publikum wirkt schon angeschlagen, auch den fünf Musikern scheint die nötige Energie mittlerweile abhanden gekommen zu sein. Allein Mick Jagger Ausdauer ist es zu verdanken, dass das Publikum noch einmal alles zu geben versucht, bei den insgesamt sechs Songs, die sich die *Stones* vorgenommen haben. *Jumpin' Jack Flash*, *Parachute Woman* und *No Expectations* bilden den Auftakt der Setlist, der vierte Song *You Can't Always Get What You Want* scheint für die *Stones* zum Motto

des Abends zu werden. Der Plan, THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS zu einem glorreichen Auftritt für die *Stones* werden zu lassen, scheint misslungen; auch dass sich Mick Jagger zu *Sympathy For The Devil* die Kleider vom Leib reißt, kann höchstens die weibliche Fangemeinde noch vom Gegenteil überzeugen.

Als die Klappe zum letzten Song des Abends fällt, sind seit Konzertstart 15 Stunden vergangen, Mick Jagger scheint schon im Halbschlaf, als er aus den Reihen des Publikums eine gute Nacht wünscht und verschlafen *Salt Of The Earth* anstimmt. Die Fans schunkeln noch geistesabwesend mit, mit diesem letzten Eindruck des Abends scheint der unterschwellige Konkurrenzkampf mit *The Who* endgültig zu Gunsten der Band um Pete Townshend entschieden.

Bis zu diesem Zeitpunkt weiß von dem schmerzlichen Prestige-Verlust der *Rolling Stones* in den *Intertel Studios* lediglich das Studiopublikum; Mick Jagger setzt in den Wochen und Monaten nach der Aufzeichnung alles daran, dass dies so bleibt. Er hat Erfolg und die *BBC* verzichtet auf die Ausstrahlung von THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS. Das Gerücht geht um, das Material solle umgeschnitten und unter dem Titel *The Who Rock and Roll Circus* ausgestrahlt werden; in die Tat umgesetzt wird es nicht.

Ebenso ungeklärt bleibt, wie und warum das Filmmaterial über 20 Jahre nach der Aufzeichnung schließlich doch wieder aus der Versenkung auftaucht. Fest steht, dass sich Ende der 1980er die Filmrollen wieder anfinden, wie es heißt, in einem Keller. Unterschiedliche Versionen gibt es darüber, ob in dem der Plattenfirma oder dem eines *The-Who*-Mitgliedes. Die Produktionsfirma jedenfalls entschließt sich nach rund fünf Jahren der technischen Aufarbeitung des Materials 1996 zur Veröffentlichung; Mick Jagger legt, nach einer jahrzehntelangen Weltkarriere und dem deutlichen Erfolgsvorsprung auf *The Who*, jetzt mehr Gelassenheit an den Tag.

THE ROLLING STONES ROCK AND ROLL CIRCUS erhält in der Reihe von Rock'n'Roll-Filmen auf jeden Fall das Prädikat ‚historisch‘. Zum einen wegen fünf Minuten *The Who* in absoluter Höchstform. Vielmehr aber noch wegen seines dokumentarischen Wertes: Die Aufzeichnung zeigt den letzten *Rolling-Stones*-Auftritt in Ur-Besetzung. Bandgründer Brian Jones wird wegen seiner Drogenprobleme wenige Monate nach dem Konzert von Mick Jagger, Keith Richards und Charlie Watts aus der Band geworfen; vier Wochen später findet man seine Leiche in seinem Swimming Pool. Selbst wenn die Kameras der *BBC* Brian Jones im ROCK AND ROLL CIRCUS noch einfangen, wirklich anwesend wirkt er an diesem Abend schon nicht mehr. Fest steht: Für ihn fällt am frühen Morgen des 12. Dezembers 1968 der allerletzte Vorhang, im Musikzirkus.

(Patrick Kraft, Christian Brandt)

Songs im Film:

Julius Fucik – Entry of the Gladiators / Jethro Tull – Song For Jeffrey / The Who – A Quick One (While He's Away) / Juventino Rosas – Over The Waves / Taj Mahal – Ain't That a Lot of Love / Marianne Faithfull – Something Better / The Dirty Mac – Yer Blues / Yoko Ono, Ivry Gitlis, The Dirty Mac – Whole Lotta Yoko / The Rolling Stones – Jumpin' Jack Flash / The Rolling Stones – Parachute Woman / The Rolling Stones – No Expectations / The Rolling Stones – You Can't Always Get What You Want / The Rolling Stones – Sympathy For The Devil / The Rolling Stones – Salt of the Earth.

Soundtrack:

CD: Rolling Stones Rock'n'Roll Circus (ABKCO Records 1268-2).

Empfohlene Zitierweise

Kraft, Patrick / Brandt, Christian: The Rolling Stones – Rock'n'Roll Circus. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 115-119, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p115-119>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

LISTENING TO YOU: THE WHO LIVE AT THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL 1970

Großbritannien 1996

R: Murray Lerner.

P: Murray Lerner.

P: Bill Curbishley und Robert Rosenberg für Pulsar Productions und Trinifold Management Production.

S: Gregg Sheldon und Einar Westerlund.

Beteiligte Musiker: John Entwistle, Roger Daltrey, Keith Moon, Pete Townshend.

Video: Erstmals 1996 als Video veröffentlicht.

DVD: 2004 remastered als DVD vermarktet (Eagle Rock Entertainment).

85min (andere, irreführende Angabe: 125min); 1,33:1; Farbe; Stereo.

Im Mai 1969 veröffentlichten The Who ihr Album *Tommy*. Zum ersten Mal in der Rockgeschichte [1] erzählten die 24 Lieder auf vier Plattenseiten eine einzige Geschichte über ein taubes, stummes und blindes Kind, das zum spirituellen Guru wurde. Sofort bekam das Werk, das mit einem „Libretto“ verkauft wurde, den pompösen Namen *Rock Opera* (auch wenn es eher die Bezeichnung *Kantate* und nicht *Oper* verdient hätte); kurz nach seiner Veröffentlichung begann die Band, die Lieder des „Tommy“ gerufenen Kindes live in den Vereinigten Staaten und England zu präsentieren. Die ersten Aufnahmen von Teilen von *Tommy* auf einer Bühne datieren aus diesem Sommer, als *The Who* die Chance hatten, ihre Show auf dem Woodstock-Festival vorzustellen. Ein Jahr später, zum Zeitpunkt der Aufzeichnung des Konzerts auf der Isle of Wight, war die Band somit bereits fast anderthalb Jahre unterwegs auf Tour und hatte sich zu einer der überzeugendsten Live-Acts der Rockgeschichte entwickelt. 1969 hatte die Band schon einmal auf dem Isle-of-Wight-Festival vor damals 100.000 Zuschauern gespielt. Als The Who die Bühne am 30. August 1970 um zwei Uhr morgens betraten, wartete eine 600.000-köpfige Menschenmenge auf sie.

Den zentralen Teil der Show bildeten die Lieder von *Tommy*. Sowohl am Anfang als auch am Ende des Auftritts wurden allerdings auch andere Songs gespielt, darunter klassische Hit-Singles der Band wie *My Generation*, *Can't Explain* oder *Substitute*, Versionen von Rock-and-Roll-Klassikern (*Young Man Blues*, *Spoonful* oder *Sommertime Blues*) oder - als ein Vorgeschmack auf ihr kommendes Projekt *Lifhouse* - die Lieder *Naked Eye* und *I Don't Even Know Myself*. *Lifhouse* sollte für The Who der Nachfolger von *Tommy* werden. Als Teil eines Projektes, das ein Album, einen Film und Live-Präsentationen einschließen sollte, fing Pete Townshend, der Hauptsongschreiber der Band, schon im Laufe des Jahres 1970 an, neues Material dafür zu schreiben. Einige dieser ersten Lieder fanden dementsprechend ihren Weg in die Live-Show der Band, die sie erstmals vor Publikum testen wollten. Das *Lifhouse*-Projekt wurde allerdings in der zuerst konzipierten Form nie realisiert. Viele Lieder des Projekts fanden sich in der nächsten Veröffentlichung der Band, dem Album *Who's Next* (1971), und in der Raritätensammlung *Odds and Sods* (1974).

Das Who-Konzert auf dem dritten Isle-of-Wight-Festival wurde erst 26 Jahre später (1996) zum ersten Mal auf Video veröffentlicht. The Who sollten im Prinzip lediglich als eine von vielen Bands in einer Dokumentation des ganzen Festivals des Regisseurs Murray Lerner (unter dem Titel MESSAGE TO LOVE: THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL, 1995 veröffentlicht) auftreten, die nicht nur Musikalisches darstellen, sondern auch andere, komplexere Aspekte des Ereignisses reflektieren sollte. Lerner wollte Themen wie die organisatorischen, zum Teil chaotischen Schwierigkeiten, welche die Organisation bewältigen musste, die Beziehungen, die durch die Musik zwischen Künstlern und Publikum entstanden, oder die Eroberung eines großen, öffentlichen Raums durch Underground-Musik waren Themen, behandeln, ähnlich wie es auch Michael Wadleigh im Film WOODSTOCK (USA 1970) gemacht und dafür 1971 den Academy Award für den besten Dokumentarfilm gewonnen hatte. Die Fertigstellung von Leners Film verzögerte sich allerdings aufgrund finanzieller Schwierigkeiten bis 1995; ein großer Teil seiner Rohaufnahmen wurden nicht nur für die schon genannte Dokumentation des ganzen Festivals, sondern auch für eine Reihe von einzelnen Veröffentlichungen genutzt. Neben dem Who-Konzert wurden in den letzten Jahren die folgenden DVDs veröffentlicht:

- BLUE WILD ANGEL über Jimi Hendrix (2004),
- MILES DAVIS – A DIFFERENT KIND OF BLUE (2004),
- NOTHING IS EASY: LIVE AT THE ISLE OF WIGHT 1970 über Jethro Tull (2005),
- LIVE AT THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL 1970 über The Moody Blues (2009) und
- LEONARD COHEN LIVE AT THE ISLE OF WIGHT 1970 (2009).

Filmstilistisch steht man im ersten Teil vor einem Film, in dem das Bildmaterial ausreichend für eine konventionelle Kombination von Bildern und Tönen scheint. Während die Tonqualität der Aufnahmen des gesamten Konzertes ausgezeichnet ist - wie die Veröffentlichung der Doppel-CD 1996 bestätigt -, fehlt an mehreren Stellen (vor allem im zweiten *Tommy*-Teil, wie es bereits während der ersten Sekunden seines Liedes *Overture* zu sehen ist) die richtige Bildbegleitung dazu. Als Überbrückungen fehlenden Bildmaterials werden mehrfach Bilder des Publikums eingeschnitten (wie am Anfang von *Heaven and Hell* und *We're not gonna take it*). Aufgrund des fehlenden Bildmaterials konnte sogar in den neuesten Versionen der DVD nicht das ganze Konzert, das aus insgesamt 30 Liedern bestand, gezeigt werden. Die Bildqualität hat sich in den letzten Jahren aber wesentlich verbessert - dank der sukzessiven VHS- und DVD-Veröffentlichungen standen ausreichend Mittel zur Nachbearbeitung zur Verfügung. Auch der Ton konnte an heutige Standards angepasst werden (die originalen Actspur-Aufnahmen wurden in Pete Townsends Privatarchiv wiedergefunden); vor allem die deutlich erhöhte Qualität der Aufnahmespuren der Stimme Daltreys und des Schlagzeugs Moons sind zu vermerken.

Selten werden alle vier Musiker frontal, etwa aus dem Blick einer Kamera im Publikum, aufgenommen. Die meiste Zeit verwendet Lerner Aufnahmen von beiden Seiten der Bühne mit jeweils Townshend (Gitarrist) oder Entwistle (Bassist) im Vordergrund; eine weitere Kamera, die hinter der Bühne im Back-Stage-Bereich lokalisiert ist, konzentriert sich vor allem auf Moon (Schlagzeuger) und Townshend und vermittelt einen gegenüber den anderen deutlich erhöhten Eindruck von Nähe. Das Publikum wird durch flüchtige Zwischenbilder eingeschlossen. Vor allem Townshend spricht es direkt an (z.B. am Anfang des *Tommy*-Teils). Die Integration des Publikums in das Konzert zählt allerdings zu den schwächsten Stellen des Films. Wie schon erwähnt, werden einige Aufnahmen (manche sogar mehrfach) der Massen vor der Bühne wohl mit dem Ziel verwendet, die Aufmerksamkeit von dem Geschehen auf der Bühne abzulenken (weil, wie schon gesagt, vermutlich nicht genügend Bildmaterial vorhanden war).

Im Gegensatz zu der üblichen Tendenz zur Personalisierung der Musik auf einen ihrer Akteure wird hier tatsächlich die gesamte Band wahrgenommen. Detailaufnahmen des Gesichts Daltreys oder Einstellungen auf Entwistles geschickte Fingerbewegungen stehen den ansonsten üblichen halbtotalen Einstellungen entgegen ähnlich wie einige auffällige, elegante Kamerabewegungen. Auffallend sind auch einige flüchtige Augenblicke, die das Bühnengeschehen in einer Art einfangen, der man die Beteiligtheit des Kameramannes ansehen kann (z.B. am Anfang von *My Generation*, wenn die Kamera von Entwistles Bass zu Daltreys Gesicht hochschwenkt). Der Zoom-Einsatz, der bei Liedern wie *Heaven and Hell* oder *My Generation* (besonders während eines Solos) öfter vorkommt, kennzeichnet den Film als Produkt seiner Zeit.

Die im Vergleich zur Größe des Publikums kleine und schlichte Bühne reiht sich so überhaupt nicht in die Kette der bunten Präsentationen ein, die bis zwei Jahre zuvor ein Markenzeichen von The Who gewesen waren. Die Band (wie andere ihrer Zeitgenossen wie The Rolling Stones) distanzierten sich um 1970 durch ihren Verzicht auf bunte Outfits, artifizielle Beleuchtungseffekte oder die Anwendung von Rückprojektionen von ihrer psychedelischen Phase in den späteren 1960er Jahren und leiteten als eine der führenden Bands in den frühen 1970ern die Geburt des Hard Rock ein (wie z.B. im Album *Live at Leeds*, das kurz zuvor in jenem Jahr, 1970, erschienen war). Im Kontrast zu der ausgestellten Schlichtheit des Who-Auftritts trat Jimi Hendrix auf der gleichen Bühne wenige Stunden später in einem höchst „schrillen Outfit“ sein letztes Konzert in England an. Auch spätere Inszenierungen der Rock Opera *Tommy* würden allerdings von der hier vorgeführten, spartanisch wirkenden Einfachheit der Inszenierung wieder Abstand nehmen - das beste Beispiel dafür ist die *25th Anniversary Tour* der Band im Jahr 1989. 1970 aber ist außer Daltreys bunten Outfits das Konzert fast als eine abstrakte Schwarz-Weiß-Inszenierung zu verstehen. Auf Lichtspiele oder Projektionen jeder Art wird verzichtet. Der einzige Effekt, den sich die Band mit der Beleuchtung erlaubt, findet sich am Ende des Konzertes während *My Generation* und *Magic Bus*. The Who lieferten auf dem Isle-of-Wight-Festival sicherlich eines der besten Konzerte ihrer gesamten Karriere ab - es ist aber nicht nur auf Grund seiner musikalischen Qualitäten bemerkenswert, sondern auch, weil es mit der Opulenz der Bühneninszenierung bricht und einen ganz eigenen Auftrittsstil zelebriert, der eine Rückkehr zu der

ursprünglichen Einfachheit der Rock-Performance und eine Abkehr von einer zwischenzeitig dominant gewordenen Karnevalisierung der Bühnenshows anzeigte (der spätere Entwicklungen, aber auch der um 1970 entstehende Glam-Rock klar entgegenstanden).

(Fernando Ramos Arenas)

Anmerkung:

[1] Erste Beispiele „konzeptueller“ Alben gab es schon seit Mitte der 1960er Jahre (The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Pretty Things' *SF Sorrow*, The Small Faces' *Ogden's Nut Gone Flake* oder The Kinks' *Village Green Preservation Society*). Diese Werke präsentierten ein zentrales Thema, das allen Liedern zugrunde lag; ihnen fehlte allerdings der Plot von *Tommy*.

Dokumentation:

<http://www.imdb.com/title/tt0116891/>.

CD-Ausgaben: CD Castle Communications EDF CD 326, 1996; US: CD Columbia C2X 65084, 1996.

Empfohlene Zitierweise

Ramos Arenas, Fernando: Listening to You - The Who Live At The Isle of Wight Festival 1970. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 120-123, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p120-123>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

MEETING PEOPLE IS EASY

Großbritannien 1998

R: Grant Gee.

K: Grant Gee, Jerry Chater.

P: Dilly Gent, Tony Wadsworth (Parlophone), Sally Woodward Gentle, Amy Norman (Kudos).

S: Grant Gee, Jerry Chater.

D: Thom Yorke, Phil Selway, Johnny Greenwood, Ed ÓBrien, Colin Greenwood. (Radiohead), Michael Stipe (REM).

Als die britische Band *Radiohead* 1997 den Filmmacher Grant Gee, der zuvor mit seiner Arbeit an U2s *Zoo-TV Performance* und mit einigen Musikvideos für Aufsehen gesorgt hatte, als Dokumentarfilmer mit auf ihre Welt-Tournee zum Album „Ok Computer“ nahm, wusste keiner der Beteiligten, wie diese verlaufen würde. Frühere Tourneen hatten sich allerdings zum Teil als sehr anstrengend für die Band erwiesen. Vor allem der Frontmann Thom Yorke litt immer wieder unter dem Tour-Alltag. Bedenken muss man zusätzlich, dass die Dokumentation nicht als Bericht über eine Erfolgstour geplant werden konnte, weil zu dem Zeitpunkt, an dem Gees Arbeit an *MEETING PEOPLE IS EASY* startete, das Album selbst erst zeitgleich zum Film auf den Markt kam. Welche Welle an medialem Interesse dieses - von vielen Kritikern als wichtigstes Rockalbum der 1990er gefeierte - Werk weltweit lostreten würde, war nicht zu ahnen. Die Tournee, das zeigt der Film deutlich, wird trotz oder auch gerade wegen des riesigen Erfolgs und der Lobeshymnen zu ihrem Album für die Musiker zu einem ermüdenden Horrortrip von einer anonymen Stadt zur nächsten, vor allem von Interview zu Interview. Gee begleitet Radiohead dabei in der Tradition des *direct cinema*, ohne selbst in das Geschehen einzugreifen. Er fügte auch keine Sprecherkommentare oder nachträglich geführte Interviews ein.

Das Rockumentary verzichtet außerdem gänzlich auf eine Glorifizierung und eine Überhöhung des Star-Status der Musiker. Sie erscheinen im Verlauf des Films vielmehr als kleine, recht hilflose Akteure, gefangen in einem allgegenwärtigen Medienapparat. Ihre Musik bleibt zwar zentrales Thema, die Ausübung ihrer Kunst rückt dabei aber immer weiter an den Rand des Geschehens. Schon das *Intro* des Films setzt die melancholische Grundstimmung. Der Zuschauer findet sich in der Perspektive eines S-Bahn-Mitfahrers wieder, der in eine Haltestelle in Barcelona einfährt, wie auf einer Anzeige am Ende der Szene zu erkennen ist. Offensichtlich ist es der Blick der Musiker bei der Einfahrt in die Haltestelle einer Kongresshalle oder eines Hotels, was sich aus zwischengeschnittenen Einstellungen erschließen lässt, die die Band in eben dem Tunnelsystem zeigt, das auf den Bildern aus der Bahn zu erkennen war. Das Bild wirkt wie die Aufnahme einer Überwachungskamera, schwarz-weiß und kalt. Im Hintergrund hört man den bedrückenden Radiohead-Song „Fitter Happier“, auf der Fensterscheibe der Bahn erscheint in einer sich aufbauenden LED-Schrift die Spiegelung des Titels *Meeting People Is Easy*; die Fahrt endet in einer Sackgasse. Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der eigentlich positiven Grundaussage des Satzes und seiner Darstellung als reflektierte

LED-Anzeige in einer kalten, Menschen abweisend wirkenden Umgebung. Dies ist ein erster deutlicher Verweis auf die Schwierigkeiten, die die Tour mit sich bringen wird. Schwierigkeiten und Ermüdungserscheinungen, die Gee mit großer Wahrscheinlichkeit dazu inspiriert haben, diese Sackgassen-Szene an den Anfang seiner Dokumentation zu setzen. Es folgen Bilder von der Presse-Präsentation am Veröffentlichungstag des Albums. Die Band wirkt in diesen ersten Szenen noch relativ entspannt. Es ist sogar zu sehen, wie Gitarrist Johnny Greenwood selbst Fotos von der Umgebung und seinen Bandkollegen macht und wie Ed ÓBrien und Thom Yorke auf einem Geländer sitzen und lachen. Aus dem Off ist allerdings schon der etwas ermüdende Pressearbeitsalltag zu hören, der hier seinen Anfang nimmt. Die verschiedenen Bandmitglieder sprechen in einer Klangcollage immer wieder Sätze wie „Hi this is Colin from Radiohead and you are listening to...“. Und trotz vereinzelter Lacher über die Namen einiger Radiosender endet die Passage mit den Sätzen „It's awful. I hate this“, geäußert von einem der Bandmitglieder, während Gee weitere, zum Teil sehr experimentelle Fotos und Videoausschnitte vom Promo-Tag im Sekundentakt über die Leinwand flimmern lässt. Experimentell und zum Teil beeindruckend bleiben die Perspektiven und Schnitte den gesamten Film über. Gee wechselt häufig die Farbgebung, arbeitet mit verwackelten und verschwommenen Bildern und lässt dabei alles frei von einem zusätzlichen Kommentar. Dieser Filmauftakt, der die Tage vor der eigentlichen Tour zeigt, endet mit einem sichtbar nervösen Thom Yorke in einem Fahrstuhl.

Es dauert nicht lange, bis die ersten Kritiken eingetrudelt sind. Zum Start der eigentlichen Tour ist es soweit. In einer Bildmontage ist eine Kritik in Ausschnitten auch für den Zuschauer zu sehen, während die Band durch Zeitungskopien blättert. „Messiahs“ ist da unter anderem zu lesen. Aus dem Off hört man gleichzeitig den Frontmann auf die Frage, was er von dem Tourstart-Konzert am nächsten Tag erwarte, antworten, dass er „terrified“ sei. „The world starts turning again and the industry starts moving again. This time it's even bigger and more terrifying. It's getting out of our control“. Er sollte mit dieser Einschätzung Recht behalten.

Dass es in *Meeting People Is Easy* keinen Rockstar-Glamour zu sehen gibt, sollte den Zuschauern spätestens nach der nächsten Szene klar sein, die die Band beim Einsingen und Vorbereiten auf den ersten Gig der Welttournee in einem karg eingerichteten, mit Neonlicht ausgeleuchteten Backstage-Raum zeigt. Gee folgt den Musikern mit seiner Kamera bis auf die Bühne. Die Musiker von *Radiohead* wirken konzentriert und angespannt. Auf der Bühne ist der Introsong „Fitter happier“ (wie auch zu Beginn des Films) zu hören, Jubel brandet auf, die ersten Töne erklingen, die Tour hat begonnen - Gee wechselt in die typische Konzertfilmerspektive: frontal auf die Bühne über die Köpfe der Zuschauer hinweg. Diese Kameraposition verwendet er auch in vielen folgenden Konzertausschnitten, variiert sie aber auch (unter anderem: Blick aus der letzten Zuschauerreihe, von draußen und mehrfach von hinter der Bühne). Auch in den Aufnahmen des ersten Konzerts sind die im Film allgegenwärtigen Photographen und Journalisten im Bühnengraben zu sehen. Während der Livesong im Hintergrund weiterläuft, präsentiert sich dem Zuschauer eine Collage aus Zeitungs- und Interviewausschnitten sowie eine Klangcollage aus diversen Journalistenfragen. Vor allem

„What is music for you?“ erklingt immer wieder. Weiter geht es mit Eindrücken vom Glastonbury-Festival, die das gesamte Ausmaß des Triumphzuges der Tournee zeigen. Thom Yorke fordert, dass der Lichttechniker das Publikum anstrahlen soll, damit er zum ersten Mal an diesem Abend seine Zuhörer sehen kann. Die Menge reicht bis zum Bildhorizont. An späterer Stelle im Film bezeichnet er diesen Augenblick als Höhepunkt und besonderes Erlebnis. Zuvor drohte der Glastonbury-Gig eine Katastrophe zu werden, was man im Film nicht direkt sieht, was aber aus der gut recherchierten Radiohead-Biographie „Exit Music“ von Mac Randall hervorgeht. Yorke, der sowieso eine Abneigung gegen große Festivalsauftritte habe, sei bis zu diesem Zeitpunkt enorm vom Bühnenlicht geblendet gewesen. Auch die Technik habe immer wieder versagt [1], was erklären könnte, warum er schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Tour auf der Bühne deutlich genervt schien, während die Band ihren größten Hit „Creep“ spielte.

Tunnel, Straßen in unnatürlichem Licht und verschwommene Umrisse von Großstädten in der Nacht prägen große Teile der weiteren Dokumentation. Vor allem hört und sieht man in diversen Montagen immer wieder Interviews und Photo-Shootings, die den Alltag der Band auf Tour prägen. Radiohead scheinen immer schon in medialer Form vor Ort zu sein, während sie selbst erst ankommen. Plakate, Fernsehmonitore und Zeitungsausschnitte sind immer wieder zwischen die Auftritte gesetzt. Die Perspektiven, die Farben und die Schnitte sind experimentell und lassen das Geschehen unwirklich wirken. Fast wie im Gegenschnitt wirken Blicke aus dem Tourbusfenster, die die Perspektive der Musiker wiedergeben könnten. Das Außen des Busses ist aber nur vorbeiziehende Kulisse, keine Eindrücke, wie sie sich die meisten Fans von ihren Idolen auf Tour machen würden. Vergleicht man diese Inszenierung der Tournee, wird die Differenz zu vielen herkömmlichen Tourdokumentationen schnell deutlich – keine Backstagepartys, keine wilden Abende mit Groupies. Selbst ein Treffen mit dem R.E.M. Sänger wird nicht sonderlich in Szene gesetzt. Es ist im Halbdunkel auf einer Treppe kaum zu erkennen. Wesentlich deutlicher zeigt der Film, dass Yorke auf der Suche nach einer Aftershow-Party vor einem Club vom Türsteher abgewiesen wird, der ihm als Zugabe noch ein „Write a song about it! Write it right now! You radiohead, creep, dickhead!“ mit auf dem Weg zurück ins Hotel gibt. Der Sänger wirkt, als er mit seiner Begleitung den Rückweg antritt, nicht wie ein Rock-Heroe, sondern eher wie ein tragischer Charakter. Der Film arbeitet gegen die Erwartungen von Zuschauer-Fans – das Leben eines Stars der internationalen Musikszene, der gerade von allen Musikkritikern der Welt gefeiert wird, stellt man sich anders vor.

Die nächste Szene wird rückwärts abgespielt und lässt den Zuschauer als Beobachter ins spartanische Hotelzimmer des sensiblen Frontmanns, wo dieser einen Aufkleber mit der Aufschrift „I'm not here and this is not really happening“ an der Fensterscheibe anbringt und so einen Schutzwall zwischen sich und der unwirklichen Tourwelt aufzubauen scheint. Es ist die einzige Stelle im Film, in der als Hintergrundmusik ein Song ausgewählt wurde, der nicht von Radiohead selbst stammt: Scott Walkers „On Your Own Again“.

Walker gehört zu Yorke's Lieblingssängern. Der Song könnte als Kontrapunkt zu dessen eigenem Song "Creep" stehen, den Yorke und Greenwood schon früher als ihren "Scott-Walker-Titel" bezeichneten. Zugleich nimmt der Text Bezug auf Yorke selbst, der hier das einzige Mal vollkommen allein für sich zu sehen ist.

Die Szene wirkt wie eine Traumsequenz, bevor der Sänger wieder voll in den Tour-Marathon von Auftritten, Photo-Sessions und Interviews eintritt. Deutlich ist zu erkennen, dass die Band mittlerweile von Station zu Station immer müder wird. In einigen Gesprächen äußern sie das sogar gegenüber den Journalisten, die immer wieder dieselben Fragen stellen. Würde es die kurzen, kleinen Einblendungen zu jedem Konzertausschnitt mit der Nummer des Konzerts und des Ortes nicht geben, würde alles relativ gleich aussehen - ein ununterbrochener Zyklus von Konzertsälen, Hotels, Busfahrten und Terminen mit Journalisten irgendwo auf der Welt. Gee führt dem Zuschauer so die ermüdende Routine einer Welttournee mit über hundert Auftritten direkt vor Augen. Es ist keine pures Vergnügen, keine endlose Party, sondern eine nervliche und körperliche Tortur. Zum Ende des Films sieht man es den Mitgliedern der Band förmlich an, dass sie ausgelaugt und müde sind, vielleicht sogar kurz vor einem Burn-Out stehen. Auch die Antworten in den Interviews werden zynischer. Ein Gespräch zwischen den Gitarristen Johnny Greenwood und Ed ÓBrien mit Thom Yorke kurz vor Ende der Tour und somit auch des Films. „Last year we were the most hyped band. We won every poll and all this...it's all bollocks. [...] it's a complete headfuck“, hört man Thom Yorke sagen. Er habe Angst, dass sich zu viel verändere. Ein bemitleidenswerter, australischer Journalist streut unbewusst mit der Frage, ob sie sich seit der Tour wie eine andere Band fühlten, zu viel Salz in diese Wunde. Yorke steht unvermittelt von seinem Stuhl auf. Die Frage nach einem nächsten Album beantwortet er mit einem „no idea“. Im Gespräch mit einem japanischen Interviewteam fällt dem Frontmann nicht mehr ein, was er sagen wollte. Die Band ist ausgepumpt und leer. Johnny Greenwood hört man anschließend aus dem Off sagen, dass Radiohead nach der Tour eine sechsmonatige Pause machen werden. „If you believe in the hype, you have to believe in the backlash“, begründet er diese Entscheidung.

Es folgt der letzte Auftritt. Schwarz-weiße Bilder aus der Umkleidekabine, wieder keine große Party, Erleichterung und der Kommentar von Thom Yorke an die Kameralleute „I think you should stop now. I guess it's the end“. Es folgt die kurze Einblendung "end" - und nicht nur für Radiohead ist die Tour beendet, sondern auch für den Zuschauer. Diesem werden die teilweise beeindruckenden Bilder und die imposanten Aufnahmen aus dem wahren Tour-Leben hinter und neben der Bühne sicher eine Weile im Gedächtnis bleiben. Der Film regt zum Nachdenken über das Musikbusiness an. MEETING PEOPLE IS EASY ist als Titel ironisch zu verstehen, das wird im Verlaufe des Films immer deutlicher. Denn Radiohead treffen zwar ständig neue Menschen, doch keiner von ihnen bleibt. Sie sind genau wie die austauschbaren Städte und Bühnen nur flüchtige Eindrücke, vorübergehende Bilder in einer endlos scheinenden Bewegung.

Grant Gee ist ein großartiger, mutiger Film weitab von Rock'n'Roll-Klischees gelungen. Thom Yorke selbst soll mal gesagt haben, dass die Dokumentation von all den Gründen handele, die einen zu der Überzeugung bringen sollten, nicht in einer erfolgreichen Rockband zu spielen. Der Film erschließt aber auch die Gründe dafür, weshalb das nächste Album der Band, *Kid A*, einer totalen Verweigerung gegenüber Erwartungshaltungen auf Seiten der Fans und der Kritiker glich. Es war für die Musiker der einzige Ausweg. Die Alternative wäre nur die Auflösung dieser Ausnahmeband gewesen.

Das gezeigte Geschehen ist auch ein Indiz dafür, dass die Veröffentlichung ihres jüngsten Albums *In Rainbows* im Jahre 2007 als freiwillig zu bezahlenden Download vermutlich durchaus kein Promo-Gag war, sondern ein Protest gegen die Mechanismen der Musikindustrie, die die Band auf der dokumentierten Tour 1997/98 an den Rande des Abgrunds gebracht hatten.

(Patrick Niemeier)

Anmerkung:

[1] Randall, Mac: *Exit Music. Die Radiohead Story*, Berlin: Bosworth-Ed. 2006, S. 214f.

Literatur zum Film:

Wish you were here. In: *Filmmaker* 7,3, April 1999, S. 52-55, 92-95. Interview mit den Regisseuren Jem Cohen and Grant Gee über Musikedokumentationen.

Rev. In: *Variety*, 12.4.1999, S. 64-65.

Literatur zu Radiohead:

Diskographie: Paytress, MarkR: *Radiohead. Complete guide to their music*. London: Omnibus 2005, 96 S. [16 Bl.].

Randall, Mac : *Exit Music. Die Radiohead-Story*. Neu überarb. Aufl. Berlin: Bosworth-Ed. 2006, 305 S. Zuerst Engl. 2003; rev. ed. 2006.

Tate, Joseph (ed.): *The music and art of Radiohead*. Aldershot [...]: Ashgate 2005, XX, 210 S. (Ashgate Popular and Folk Music Series.).

Empfohlene Zitierweise

Niemeier, Patrick: Meeting People Is Easy. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 124-129, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p124-129>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

THE FILTH AND THE FURY – THE SEX PISTOLS

Großbritannien/USA 2000

R: Julien Temple

P: Anita Camarata, Amanda Temple

K: Geordie Devas

S: Niven Howie, Elaine Hughes, Lars Woodruffe

T: John Hennessey, Nick Robertson, Geoff Tockey, (Paul Davis - Tonschnitt)

Beteiligte Band: Sex Pistols (John Lydon, Glen Matlock, Paul Cook, Steve Jones, John Beverly)

DVD-Vertrieb: FilmFour International

UA: 25.1.2000 (USA), 12.1.2000 (D), 12.5.2000 (UK)

107min, 1:1,85, Farbe, Dolby SR.

In *THE FILTH AND THE FURY* porträtiert Regisseur Julien Temple den Aufstieg und Fall der berühmtesten Punkrock-Band *The Sex Pistols* Mitte der 1970er Jahre. Temple hatte zuvor bereits bei *THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE* Regie geführt. Diesem ersten Werk wurde allerdings immer wieder eine einseitige Schilderung der Ereignisse aus Sicht des ehemaligen Managers der Sex Pistols – Malcom McLaren – vorgeworfen. McLaren soll viele Skandale der Band bewusst forciert haben, um aus der negativen Publicity Profit zu schlagen. Die Idee hinter *THE FILTH AND THE FURY* war, die „wahre Bandgeschichte“ ans Licht zu bringen und auf Zelluloid zu bannen: „For 20 years our life has been rewritten – wrongly and very badly. It becomes intolerable. At some point you have to say: 'Stop. Here is the real deal.' I've told the truth constantly, but now it's on film. Somehow celluloid adds a touch of realism for most Americans“ [1].

Titelgebend für das Rockumentary war eine Schlagzeile des *Daily Mirror* einen Tag nach dem Auftritt der Sex Pistols in der TV-Sendung *TODAY*: Der betrunkene Gastgeber Bill Grundy provozierte die Mitglieder der Band - damals alle noch im Teenager-Alter - zu vulgären Ausdrücken; als sie darauf einstiegen und munter ein „F-word“ nach dem anderen verlauten ließen, war der Skandal perfekt. Was folgte, war die vorzeitige Entlassung der Sex Pistols aus dem eben erst mit EMI abgeschlossenen Vertrag und die Ächtung durch die englische Öffentlichkeit und die Boulevard-Presse. Dieser wohl bewusst inszenierte Vorfall war nur einer von vielen in einer ganzen Reihe von öffentlichen Skandalen, die für öffentliche Diskussionen und politische Kontroversen sorgten. John Lydon alias Johnny Rotten, Steve Jones, Paul Cook, Glen Matlock und John Beverly alias Sid Vicious veränderten in dem knapp zweijährigen Bestehen ihrer Band (November 1975 bis Anfang 1978) die zeitgenössische Musikszene gravierend und lösten eine popkulturelle Revolution aus. Wenn die Sex Pistols den Punk auch nicht erfanden, so verhalfen sie dieser damals neuartigen Musikrichtung doch zu weltweiter Beachtung und bleiben bis heute die wohl bekannteste prototypische Band dieser Bewegung.

In *THE FILTH AND THE FURY* werden die gesellschaftlichen Schattenseiten des Englands der 1970er Jahre gezeigt: Soziale Unruhen, Streiks, Bombenanschläge der IRA, Rassismus und Massenarbeitslosigkeit beherrschten die Alltagswelt vieler. Wenn die Sex Pistols auch kein außergewöhnlich politisches Bewusstsein hatten, so fühlten sie sich als Angehörige der Arbeiterklasse doch von Politik und Gesellschaft im Stich gelassen. Ihre Musik sahen sie gewissermaßen als Ausdruck ihrer Herkunft aus diesem Milieu: „Wir waren keine Verschwörung nach Art der Mittelschicht. Alles, was wir taten, war instinktiv bestimmt von unserer Herkunft aus der Arbeiterklasse. Das war damals keine intellektuelle Bewegung, zu der Malcom McLaren die Töne lieferte. Es ist auch nicht wahr, dass wir bewusst eine soziale Revolution lostreten wollten. Wenn wir überhaupt ein Ziel hatten, dann bestand es darin, unsere eigenen Arbeiterklassenansichten, die damals in der Popmusik überhaupt keine Rolle spielten, in den Mainstream zu bringen“ [3]. Temple porträtiert die Gesellschaftszustände, mit denen die Sex Pistols kollidierten, mittels eines komplexen Montageprinzips. So werden Aufnahmen von Straßenschlachten mit denen der in den Werbespots der 1970er suggerierten heilen Welt gegenübergestellt. Zusätzlich fügt er Bilder von Vertretern der englischen politischen Eliten ein und macht damit den scheinbar unüberbrückbaren Graben zwischen sozialer Realität und überholtem traditionalistischen Anspruch deutlich. Diese ausdrucksstarken Szene werden von John Lydon aus dem Off kommentiert: „People were fed up with the old way, the old way was clearly not working“ [2].

Als Arbeitsmaterial für den Film diente Julien Temple über 20 Stunden Filmmaterial, das er aus diversen Archiven zusammengestellt hatte. Dazu gehören bis dato unveröffentlichte Konzert-, Probe- und Privataufnahmen der Band sowie ein Interview mit Sid Vicious im Hyde Park kurz vor seinem durch Heroin hervorgerufenen Tod. Des weiteren nutzte der Regisseur Material aus *THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE* wie kleinere Cartoons; aber auch die bereits oben erwähnten Werbespots sowie Aufzeichnungen politischer Diskussionsrunden, Comedy-Shows und Ausschnitte der Verfilmung von Shakespeares *RICHARD III* durch Laurence Olivier (1955) fanden Verwendung. Temple entwirft auf diese Weise den „sozio-kultur-historischen“ Kontext, in dem die Geschichte der Sex Pistols ihren Lauf nahm. Temple nutzt die Montagetechnik auch, um sehr persönliche Aspekte der Bandgeschichte zu verdeutlichen. So gibt John Lydon an, stark von William Shakespeares *Richard III* und der englischen Comedy-Szene zu seiner Künstlerfigur „Johnny Rotten“ inspiriert worden zu sein. Temple baut deshalb immer wieder entsprechendes Bildmaterial in kommentierender Funktion in seine Montage ein.

Die Sex Pistols-Skandale und deren Folgen dokumentiert Temple durch Filmmaterial aus TV-Sendungen, Zeitungsartikeln und Radiokommentaren. Dort werden die Sex Pistols beispielsweise von dem Politiker Stabler unter anderem als „antithesis of the human kind“ [4] bezeichnet. Die Abbildung einer Chartliste mit einem leeren Platz eins, auf dem eigentlich das verbotene Stück *God Save The Queen* stehen müsste, offenbart deutlich den Kampf nicht nur der traditionalistischen britischen Regierung, sondern auch der Musikindustrie gegen die ersten Vertreter einer völlig neuen Entwicklung in der jungen Generation. Durch den Zusammenschnitt von Konzertaufnahmen der Sex Pistols und Aufzeichnung der Musikshow *TOP OF THE*

POPS offenbart Temple zudem deutlich, welche Neuerung die Musik der Sex Pistols eigentlich anzeigte. Ein Sänger, der nicht singen kann; ein Gitarrist, der nicht mehr als drei Akkorde beherrscht; eine Band, die in zerfetzten T-Shirts spuckend über die Bühne springt – der Kontrast zu den Aufnahmen etablierter Rockmusiker wie David Bowie könnte nicht größer sein.

Die Einzel-Interviews mit den noch lebenden Mitgliedern der Sex Pistols sind die einzig neuen, extra für den Film gemachten Aufnahmen [5]. Da die Interviews im Gegenlicht aufgezeichnet wurden, sind lediglich die Silhouetten der Gesprächspartner zu erkennen. Laut Temple wollte man dadurch vermeiden, dass die Bandmitglieder durch ihre ungemein hohe optische Präsenz von den Inhalten des Filmes ablenken. Wahrscheinlicher scheint, dass der Mythos „Sex Pistols“ nicht zerstört werden sollte: Die ganze Zeit über sehen wir die Bilder etwa 20jähriger Sex Pistols - jugendliche Helden einer jungen Generation, die gegen die ältere rebelliert. Da wirken die Bilder von mittlerweile selbst zur älteren Generation gehörenden Alt-Rockern etwas desillusionierend.

Thematisch lässt sich der Film in zwei Teile mit jeweils unterschiedlichem Schwerpunkt gliedern. Während sich der erste Teil des Films mit dem beschwerlichen Anfang und Werdegang der Sex Pistols beschäftigt, geht es im zweiten Teil des Films maßgeblich um den Absturz der Band. Im Besonderen wird hier die Tragödie um den Bassisten Sid Vicious thematisiert. Die Interviewsequenzen werden länger, die Montagetechnik wird auffallend wenig eingesetzt. Gerade die Aufnahmen des von Drogen zugrunde gerichteten Sid Vicious visualisieren John Lydons Worte zu Beginn von *THE FILTH AND THE FURY*: „What you've seen in any documentary about any band before all since is how great and wonderful everything is. That's not the truth of it. It's hell, it's hard. It's horrible. It's enjoyable, but to a small degree“ [6]. Der Wunsch der Sex Pistols nach einer authentischen, wahrheitsgemäßen Darstellung der Ereignisse und Bandgeschichte steht deutlich im Vordergrund.

Ob der Film seinem Anspruch auf Schilderung der Wahrheit tatsächlich gerecht wird, ist schwer zu entscheiden. Genauso, wie man *THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE* vorwarf, nur die Sicht des Managers McLaren wiederzugeben, könnte man *THE FILTH AND THE FURY* unterstellen, einseitig die Sichtweise der Band zu propagieren. Manager McLaren wird keine Gelegenheit geboten, zu den ihm gemachten Vorwürfen Stellung zu beziehen. Es werden lediglich sein Image als „böser Manager“ unterstützende Zitate verwendet, die über die Aufnahme eines in einen Fetisch-Gummianzug gekleideten Mannes gelegt werden. Auch wenn *THE FILTH AND THE FURY* oft als die autorisierte und einzig wahre Dokumentation der Sex Pistols gelobt wird, so kann von investigativem Journalismus seitens Temples an dieser Stelle wohl kaum die Rede sein. Nichtsdestotrotz schafft Julien Temple in dem Film nicht nur ein überzeugendes und facettenreiches Porträt einer der einflussreichsten Bands der Musikgeschichte, sondern auch ein eindrucksvolles Zeitdokument des

Englands der 1970er Jahre. Mit seinem Werk gelingt es ihm aufzuzeigen, warum die Sex Pistols die britische Gesellschaft derart polarisierten: Die eine Seite feierte die Sex Pistols als Helden einer neuen Ära der Musik- und Kulturgeschichte, die andere Seite sah in ihnen eine massive Bedrohung der bürgerlichen Ordnung.

(Kerstin Bittner, Susan Levermann, Patrick Niemeier)

Anmerkungen:

- [1] Äußerung John Lydon im Rahmen eines Interviews zu *THE FILTH AND THE FURY*. Siehe <http://www.ew.com/ew/article/0,,85002,00.html>.
- [2] „The Filth And The Fury“, 03:12 – 03:17.
- [3] John Lydon zitiert nach http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20001650.pdf.
- [4] „The Filth And The Fury“, 47:01 – 47:13.
- [5] Die Interviews werden im Film oft in kommentierender Funktion als voice-over verwendet.
- [6] „The Filth And The Fury“, 00:52 – 01:09.

Bibliographie:

- Butt, Malcolm: *Sid Vicious: Rock'n'roll Star*. London: Plexus 1997. Neuaush.: London: Plexus 2005, 144 pp.
- Gruen, Bob: *Chaos!* London: Omnibus Press 1990, [126 pp.].
- Heylin, Clinton: *Never Mind The Bullocks*. New York: Schirmer 1998, vii, 167 pp.
- Johnstone, Rob [Hrsg.]: *Johnny Rottens Geschichte(n) - von den Sex Pistols bis zu Pil*. Berlin: IP-Verl. Jeske, Mader 2008, 240 S.
- Lydon, John: *Rotten – No Irish, No Blacks, No Dogs*. New York: Picador 1994, IX, 329 pp. Dt.: *Johnny Rotten. No Irish, no blacks, no dogs*. [Mein Leben mit den Sex Pistols.] Die autorisierte Autobiographie. Aus d. Engl. übers. von Kai Soltau. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1995, 271 pp.
- Marcus, Greil: *Lipstick traces. A secret history of the twentieth century*. London: Secker & Warburg 1990, 496 pp. Zugl.: Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Zahlr. Neudr. Dt.: *Lipstick traces. Von Dada bis Punk - eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Dt. von Hans M. Herzog und Friedrich Schneider. Reinbek: Rowohlt 1996, 461 pp. (Rororo . 60102.)/(Sachbuch.). Zuerst: Hamburg: Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins 1992, 508 pp.
- Matlock, Glen: *I Was a Teenage Sex Pistol*. Boston: Faber and Faber 1990, x, 181 pp.
- McIver, Joel: *The Making of THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE*. London: Unanimous 2005, 208 pp.
- Paytress, Mark: *The complete guide to the music of Sex Pistols*. London [...]: Omnibus Press 1999, 132 pp.
- Savage, Jon, *Englands Dreaming*, New York 1992. Dt.: *England's dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock*. Mit einem Vorw. zur engl. Neuausg. Aus dem Engl. von Conny Lösch. Die Übers. d. 5. Teils besorgte Dorothee Knab. Die Diskogr. wurde für die engl. Neuausg. überarb. und erw. und für die dt. Ausg. von Frauke Stuhl in Form gebracht. [Hrsg.: Klaus Bittermann.] 2., durchges. Aufl. Berlin: Ed. Tiamat 2003, 544 S. (Critica diabolis. 100.). Zuerst 2001.
- Satué, Francisco Javier: *Sex Pistols* [Texto impreso]. *El orgullo punk*. Madrid: Cátedra [1996], 182 pp. (Rock pop. 24.).
- Stevenson, Ray: *The Sex Pistols File*. London: Omnibus Press 1978, 36 pp. Mehrere Nachdr.
- Stolper, Paul / Wilson, Andrew: *No future. Sex, seditionaries and the Sex Pistols*. Introd. by Michael Bracewell. Essays

by Andrew Wilson, Paul Stolper [...]. London: The Hospital 2004, 127 pp.

Thomas, Dave: *Johnny Rotten in his own words*. London: Omnibus Press 1988, 96 pp.

Vermorel, Judy / Vermorel, Fred: *Sex Pistols – the Inside Story*. London: Omnibus 1978. Rev. ed. London: Omnibus 2006, 238 pp. Dt.: *Sex Pistols. Anarchie im U.K. - eine Insider-Geschichte*. Aus dem Engl. von Guthrie Thomson. Augsburg: Sonnentanz 1996, 293 S.

Wood, Lee: *The Sex Pistols Diary – day by day*. London: Omnibus 1988, [96 pp.].

Diskographie:

Alben:

1977 -Never Mind The Bullocks, Here's The Sex Pistols.

1979 - The Great Rock'n'Roll Swindle.

1979 - Some Product – Carri on Sex Pistols.

1992 - Kiss This.

1996 - Filthy Lucre Live.

1996 - Winterland Concert 1978.

2002 - The Filth And The Fury.

Anderes:

1977 - Spunk (This Is Crap).

2002 - Jubilee.

2002 - Sex Pistols.

DVDs:

1980 - The Great Rock'n'Roll Swindle.

1995 - Live at Longhorn.

2000 - The Filth and the Fury.

2002 - Never Mind the Bullocks, Here's the Sex Pistols.

2005 - John Lydon: The best of British £ 1 Notes.

2008 - There'll Always Be an England.

Quellen:

Temple, Julien, „The Filth And The Fury“, DVD (2000).

<http://archive.salon.com/ent/movies/review/2000/04/28/pistols/index.html>

http://de.wikipedia.org/wiki/Sex_Pistols

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Filth_and_the_Fury

<http://schallplattenmann.de/a106038-Sex-Pistols-Filth-And-Fury-A-Sex-Pistols-Film.htm>

http://verleih.polyfilm.at/sommer2000/julien_temple_the_filth_and_the_.htm

http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=19776

http://www.andreas-rauscher.de/filth_and_fury.htm

http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20001650.pdf

<http://www.brightlightsfilm.com/29/filthandthefury.html>

<http://www.cineman.de/movie/review.php?reld=1&urlextract=/2000/TheFilthAndTheFury/>

<http://www.culturevulture.net/Movies/FilthandtheFury.htm>

<http://www.ew.com/ew/article/0,,85002,00.html>

<http://www.imdb.com/title/tt0236216/>

<http://www.kulturinfo.ch/kino/film/filthandthefury>

<http://www.metroactive.com/papers/metro/05.04.00/filthandfury-0018.html>

<http://www.salon.com/ent/movies/dvd/review/2001/04/26/filth/>

<http://www.sexpistolsofficial.com/index.php?module=home>

http://www.suite101.com/article.cfm/rock_music_new/88865

http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=3660&s=Video_files

Empfohlene Zitierweise

Bittner, Kerstin / Levermann, Susan / Niemeier, Patrick: The Filth and the Fury – The Sex Pistols. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 130-135, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p130-135>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

ONLY THE STRONG SURVIVE

USA 2002

R: D.A. Pennebaker, Chris Hegedus.

P: Roger Friedman.

K: Jim Desmond, Nick Doob, Chris Hegedus, Erez Laufer, Jehane Noujaim, D.A. Pennebaker.

S: Roger Friedman, Chris Hegedus, Erez Laufer, Jehane Noujaim, D.A. Pennebaker.

Musiker: Jerry Butler, The Chi Lites, Isaac Hayes, Sam Moore, Ann Peebles, Wilson Pickett, Carla Thomas, Rufus Thomas, Mary Wilson.

UA: 14.1. 2002 Sundance Film Festival.

DVD-Vertrieb: USA: Miramax International/Buena Vista Home Entertainment (Region 1), D: Sunfilm Entertainment.

96min (101min), 1,33: 1 (DVD) Farbe, Dolby Digital.

Der zum Zeitpunkt des Films 72jährige Don A. Pennebaker und seine Ehefrau Chris Hegedus gelten als Pioniere des amerikanischen *Direct Cinema*. Mit Filmen wie *DON'T LOOK BACK* (1967) über Bob Dylan oder *MONTEREY POP* (1968) über das gleichnamige Musikfestival an der Westküste der USA haben die beiden sich in der Geschichte des Dokumentarfilms einen Namen gemacht, der weit über die Fans der jeweiligen Musik hinausgeht. *Direct Cinema* wurde von den beiden als das unmittelbare Abfilmen der Realität verstanden, die sich vor ihrer Kamera befand. Ein Eingreifen in das Geschehen wurde ebenso strikt abgelehnt wie jeglicher Kommentar. Pennebaker schuf damit einerseits Konzertfilme, die auch die Stimmung, das Publikum, das gesamte Setting mit einfingen (wie eben in *MONTEREY POP*). Andererseits gelang ihm etwa in *DON'T LOOK BACK* ein Porträt des jungen Bob Dylan, das über reine Konzertaufnahmen weit hinausgeht und in der Konzentration auf einen Protagonisten auch imstande ist, einiges über das Verhältnis zwischen Fans und Star, deren Projektionen und den Umgang von Akteuren der Rockmusik mit schnell erworbenem Starstatus zu erzählen.

1999 wurden Pennebaker und Hegedus von dem Journalisten und Soul-Fan Roger Friedman gebeten, die letzten Überlebenden der vor allem in den 1960er und frühen 1970er Jahren populären Soulmusik-Genres bei ihren Auftritten zu filmen und damit für die Nachwelt zu erhalten, da historische Aufnahmen laut Friedman nur spärlich bis gar nicht vorhanden seien. (Eine Behauptung, die nicht so ohne weiteres aufrecht zu erhalten ist, wie auch das im Film spärlich, aber doch verwendete Archivmaterial beweist.) *ONLY THE STRONG SURVIVE* folgt Friedman, der als eine Mischung aus Moderator und Protagonist präsentiert wird, auf seiner Suche nach ehemaligen Stars. Entgegen den Grundsätzen des *Direct Cinema* werden ihm auch Off-Kommentare erlaubt. Der Film beginnt in Memphis, einem der Zentren der Soul-Musik der 1960er Jahre. In einer Radiostation trifft Friedman auf den zum Zeitpunkt der Dreharbeiten 83jährigen Rufus Thomas. Thomas war, wie seine ebenfalls im Film präsente Tochter Carla, in den 1960ern einer der Stars des Labels *Stax*, das neben dem Detroit *Motown* als wichtigstes Label des Genres galt.

Für den Sound von Stax war die Labelband *Booker T. and the MGs* verantwortlich, die später auch mit eigenen Aufnahmen erfolgreich war. *ONLY THE STRONG SURVIVE* zeigt mit Sam Moore, der in der Formation *Sam & Dave* berühmt wurde, Wilson Pickett und Isaac Hayes einige ehemalige Musiker, die bei Stax unter Vertrag standen. Hayes etwa hatte bei Stax als Komponist begonnen und erst später seine Karriere als Performer gestartet.

Von all dem erfährt man in *ONLY THE STRONG SURVIVE* allerdings nicht viel, ebenso wenig wie über den Umstand, dass das von Weißen geführte Label den „schwärzeren“ Sound produzierte als das von Afro-Amerikanern gegründete *Motown*. Wenn man die Produkte aus Detroit mit denen aus Memphis vergleicht, ist unverkennbar, dass die südlichere Soul-Variante ungeschliffener und „härter“ daherkommt. Verglichen mit Wilson Pickett oder Sam & Dave klingen die Temptations, die Miracles und allen voran die Supremes kultiviert und poliert – mit ihnen, das spürte man sofort, wird man sich auch in und vor bester (weißer) Gesellschaft nicht blamieren [1].

Der Film liefert Bruchstücke der Geschichte des Soul und versucht sich in Porträts der einzelnen Musiker, die unterschiedlich aussagekräftig sind. Viel Zeit nimmt das Schicksal von *Sam Moore* im Film ein. Dessen Kompagnon Dave Prater starb 1988. Sam war in den 1970er Jahren drogensüchtig. In einer Fahrt in einer Stretch-Limo durch Manhattan erzählt er, wo er früher Drogen nicht nur konsumiert, sondern auch mit ihnen gedealt hatte. Losgekommen sei er von seiner Sucht durch die neben ihm in der Limousine sitzende Frau, die er Anfang der 1980er heiratete. In der Geschichte von Sam Moore gewinnt der Film eine Tiefe, die er dann auch mit Konzertaufnahmen zu verbinden weiß. Nachdem das Publikum die Geschichte dieses Mannes kennt, weiß es die Interpretation des gereiften Sam Moore des alten Hits „When Something Is Wrong With My Baby“ gegen Ende des Films wohl noch besser zu schätzen.

Derartige Momente sind allerdings spärlich gesät. Der Stax-Rivale unter den Soul-Labeln, Motown Records, ist mit Mary Wilson vertreten. Wilson war in der ursprünglichen Besetzung der Supremes und wurde von deren Leadsängerin Diana Ross ausgebootet bzw. (je nach Lesart) konnte sich gegen sie nicht durchsetzen. Man spürt am Auftreten von Wilson, an ihrer ganzen Haltung, dass sie die Geschichte wohl noch immer nicht ganz überwunden hat. Wer 40 Jahre danach noch als „Mary Wilson and the Supremes“ auftritt, muss wohl auch noch immer darüber verbittert sein, dass es damals „Diana Ross and the Supremes“ hieß. Bedauerlich ist nur, dass der Film über Wilsons Geschichte nichts erzählt und somit dem nicht-informierten Publikum die Chance nimmt, in Wilson mehr als eine alternde, arrogante Diva zu sehen.

Als drittes Zentrum des Soul präsentiert *ONLY THE STRONG SURVIVE* Chicago. Die dortige Szene ist mit den Chi-Lites und Jerry Butler vertreten. Der Film erreicht einen ersten Höhepunkt mit Aufnahmen von einem Konzert zu Ehren von Isaac Hayes, bei dem die meisten der präsentierten Musiker präsent sind. Sein Ende findet der Film mit Rufus und Carla Thomas. Rufus Thomas starb während der Produktion des Films, der

nunmehr ihm gewidmet ist. Der Tod von Thomas hat wohl auch Auswirkungen auf die Anlage des Films, der ihm relativ viel Raum gibt, ohne dafür aber so etwas wie ein dramaturgisches Konzept anzubieten. *ONLY THE STRONG SURVIVE* zeigt eine Hand voll Soul-Musiker, die allesamt ihre besten Zeiten längst hinter sich haben. Der Film zeigt Aufnahmen von Konzerten des so genannten „Oldies-Circuit“, der ewigen Konzertreihen, Tribute, Preisverleihungen und Wettbewerbe, die von mittelalterlichen, mittelschichtigen Soul-Fans zumeist in den amerikanischen Vorstädten organisiert werden. Mit Ausnahme des mittlerweile verstorbenen Isaac Hayes sind alle präsentierten Musikerinnen und Musiker von ihrer früheren Popularität weit entfernt. Der Film problematisiert dies aber nicht bzw. nur am Rande, wenn kurz davon die Rede ist, dass die Sängerinnen und Sänger um die Tantiemen ihrer alten Aufnahmen *de facto* geprellt werden. Der Film übernimmt vielmehr die unkritische Fan-Haltung von Roger Friedman, der den Soul-Stars keine einzige Frage von historischer, politischer oder musikalischer Relevanz zu stellen in der Lage ist.

Die Auswahl der Musiker scheint keinem wie auch immer gearteten Konzept geschuldet zu sein. Für den Beleg der Lebendigkeit des Genres sind jene, die schon seit Jahrzehnten ihr Dasein in Oldie-Shows verbringen, kaum die richtige Wahl. Jene hingegen, die ein tatsächliches Comeback - meist mit Hilfe von Produzenten, die Sinn und Verständnis für den historischen Sound haben - geschafft haben, kommen im Film nicht vor, ebensowenig wie diejenigen jungen Musiker, die abseits vom aktuellen Verständnis von R&B ihre Musik an den historischen Vorbildern orientieren und das Genre lebendig halten. Ein Brückenschlag zwischen Geschichte und Gegenwart, wie es etwa *STANDING IN THE SHADOWS OF MOTOWN* (USA 2002, Paul Justman) dadurch erreicht, dass es heutige Soulstars die alten Hits interpretieren lässt, fehlt in *ONLY THE STRONG SURVIVE* vollständig.

Dem Film schlug mitunter heftige Kritik entgegen. Das Online-Magazin *Salon* etwa sprach davon, dass der Film „profoundly disappointing“ sei. Charles Taylor kommt in seiner Rezension des Films auf ein Kernproblem des *Direct Cinema* zu sprechen: Der Film biete keinen Kontext. Taylor spricht von *Cinema Verité* und erläutert: „When I use that term, I'm basically referring to a documentary film that records what happens, without the use of interviews or voiceover narration. It's not a form of moviemaking that can be unconditionally recommended. Too often, the directors' insistence that removing themselves from the process allows events to proceed without their influence is essentially false. It denies the part the filmmakers play in shaping the events we see (as in the Maysles brothers' *GIMME SHELTER*), and denies the audience vital information by refusing to put what we see in context“ [2]. Das Problem von *ONLY THE STRONG SURVIVE* mag aber vielleicht weniger im fehlenden Kontext als im fehlenden Fokus liegen. In der Reduktion auf einen Musiker oder auf ein Konzert mag das unbeteiligte und unkommentierte Abfilmen eine legitime Methode sein. In der Darstellung eines ganzen Genres ist es denkbar ungeeignet.

(Claus Tieber)

Anmerkungen:

[1] Hündgen, Gerald: Hitsville U.S.A.: Tamla Motown in Detroit. In: Hündgen, Gerald (Hg.): *Chasin' A Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis Hip Hop*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 75.

[2] Taylor, Charles: Only The Strong Survive. In: *Salon.com* 9.5.2003 Online:

http://salon.com/ent/movies/review/2003/05/09/only_strong/index.html (12.12.2009)

Rezensionen:

Holden, Stephen: Soul Men and Women of Memphis, in: *New York Times*, 9.5.2003, Online: <http://www.nytimes.com/2003/05/09/movies/09ONLY.html> (12.12.2009).

Variety, 28.1.2002, S. 39.

International Documentary 22,4, May 2003, S. 8-10

Premiere 16,10, June 2003, S. 20, 30.

Weiterführende Literatur:

George, Nelson: *The Death of Rhythm & Blues*. New York: Pantheon Books 1988 Guralnick, David: *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom* New York: Back Bay Books 1999. Zuerst 1986).

Songs:

In the Midnight Hour (Wilson Pickett) / Land of 1000 Dances (Wilson Pickett) / Soul Survivor (Wilson Pickett) / Soul Man (Sam Moore) / Hold On I'm Coming (Sam Moore) / When Something Is Wrong with My Baby (Sam Moore) / Only the Strong Survive (Jerry Butler) / For Your Precious Love (Jerry Butler) / Someday We'll Be Together (Mary Wilson) / Love Child (Mary Wilson) / Have You Seen Her? (The Chi-Lites) / (I Feel Like) Breaking Up Somebody's Home (Ann Peebles) / Walking the Dog (Rufus Thomas) / Gee Whiz (Look at His Eyes) (Carla Thomas) / (Night Time Is) The Right Time (Rufus Thomas und Carla Thomas).

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Only The Strong Survive. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 136-139, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p136-139>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

FEEL LIKE GOING HOME

USA 2003

R: Martin Scorsese.

B: Peter Guralnick.

K: John L. Demps jr., Richard Pearce.

P: Ulrich Felsberg, Martin Scorsese.

UA: 28.9.2003 (USA).

D (Performances): Corey Harris, John Lee Hooker, Son House, Salif Keita, Habib Koité, Taj Mahal, Ali Farka Toure, Otha Turner, Muddy Waters, Keb' Mo', Willie King, Leadbelly.

D (Interviews): Corey Harris, Sam Carr, Toumani Diabate, Willie King, Dick Waterman, Taj Mahal, Johnny Shines, Otha Turner, Ali Farka Toure, Habib Koité, Salif Keita, Keb' Mo'.

83min, Dokumentarfilm mit Archivmaterial.

Der Dokumentationsfilm *FEEL LIKE GOING HOME* ist Bestandteil und Herzstück der von Martin Scorsese initiierten und mitproduzierten Miniserie *THE BLUES*, die sich mit den Hintergründen und Ursprüngen des Blues als musikalisches und soziales Phänomen beschäftigt. Neben Scorsese selbst steuerten die bekannten Regisseure Wim Wenders, Richard Pearce, Charles Burnett, Marc Levin, Mike Figgis und Clint Eastwood eigene Filme zu dieser Reihe bei. Das verbindende Stilmittel der Filmreihe besteht in einem vermeintlich subjektiven Blick auf das Phänomen 'Blues', der auch auf den Zuschauer übertragen werden soll.

Bei *FEEL LIKE GOING HOME* handelt es sich um Scorseses eigenen Beitrag zu *THE BLUES*. Protagonist seines Films ist der für Bluesmusikerverhältnisse mit 35 Jahren noch sehr junge afroamerikanische Gitarrist Corey Harris. Ihn lässt der Regisseur bei der Suche nach den ursprünglichen Wurzeln des Blues und seiner eigenen Identität mit der Kamera begleiten und schafft so einen roten Faden, der den Zuschauer durch die Dokumentation führt. „Um zu wissen, wohin du gehst, musst du wissen, wo du gewesen bist“, lautet das Motto von Harris. Um sich selbst zu kennen, müsse man seine Vergangenheit kennen. Die Suche nach den Wurzeln des Blues wird so auch zu einer Suche nach den Wurzeln der afroamerikanischen Identität. Wohin diese Reise gehen wird, lässt sich schon an der filmischen Ausgestaltung der eröffnenden Szene erahnen. Gezeigt werden in dieser nämlich schwarz-weiße Archivaufnahmen von Afroamerikanern in abgetragenen Anzügen, die auf einer Wiese eine Art Ritualtanz abzuhalten scheinen. Wesentlicher Bestandteil ist dabei ihre perkussive Musik, die sie mit ihren Trommeln und einer offensichtlich selbstgeschnitzten Flöte erzeugen. Blueselemente vereinen sich vor den Augen und in den Ohren der Zuschauer mit den leicht exotisch wirkenden Klängen der Flöte. Moderne und archaisch wirkende Kultur treffen aufeinander. Kurz darauf hört man Harris aus dem Off erklären, dass die Musik das Einzige war, was den schwarzen Sklaven von den Weißen nicht genommen werden konnte. Diese Aussage wird im weiteren Verlauf des Films von anderen Musikern, die dem Protagonisten auf seiner Reise begegnen, mehrfach wiederholt werden. Musik und besonders der Blues werden im Film als dasjenige Kulturgut der schwarzen Amerikaner dargestellt, das den

Weg aus Afrika und durch alle weiteren Repressionen hindurch überstanden hat. Passend zu dieser These folgen im weiteren Verlauf der Exposition Archivaufnahmen von Schwarzen auf Baumwollfeldern und als Holzfäller bei der Arbeit. Das Geräusch der Äxte, die sich krachend in das Holz graben, bildet den Rhythmus zu ihren Gesängen. Solche und ähnliche Archivaufnahmen streut Scorsese immer wieder in seinen Film ein. Zum Teil werden sie unmittelbar den neu aufgenommen Szenen gegenübergestellt, die Übergänge fließend inszeniert, so z.B. in einer Szene zu Beginn des Films, in der Harris seine Reise auf einer alten Landstraße beginnt. Harris' Blick schweift aus dem Fenster, wird zur Perspektive des Zuschauers und das farbige Bild einer Straße geht in eine schwarz-weiße Archivaufnahme einer ähnlichen oder identischen Straße über. In gleicher Manier wird die aktuelle Aufnahme eines Feldes in Archivaufnahmen eines anderen Feldes, auf dem arbeitende Schwarze zu sehen sind, übergeblendet. Die Ursprünge, nach denen Harris sucht, werden für den Zuschauer sichtbar gemacht.

Die meisten der in den Film eingebetteten Archivaufnahmen stammen aus dem berühmten Lomax- Archiv der Musikforscher John und Alan Lomax, die seit 1933 im Auftrag der amerikanischen Kongressbibliothek zunächst überall in Amerika und später weltweit volkstümliche Musikdarbietungen aufzeichneten und archivierten, um sie für die Nachwelt zu konservieren. Die beiden Forscher, denen wir eine große Anzahl ursprünglicher Bluesaufnahmen verdanken, bezeichneten sich selbst als *ballad hunters*. Scorsese lässt Corey Harris in *FEEL LIKE GOING HOME* anstelle der Brüder Lomax an die amerikanischen Ursprungsorte des Blues reisen und verweist somit auf die Konservierungstradition, in die er sich mit seinem Filmprojekt einreicht.

Die Schauplätze der folgenden Interviews sind stets die Veranden und Häuser noch lebender Musiklegenden im Mississippi-Delta, denen der Protagonist einen Besuch abstattet, um von ihnen im mehr über die Ursprünge ihrer Musik und ihr eigenes Leben mit und für den Blues zu erfahren. Der Archivierungscharakter der Interviews wird dadurch unterstrichen, dass sich die Interviewpartner größtenteils im letzten Abschnitt ihres Lebens befinden. Sie sind nicht nur als Musiker, sondern ebenfalls als Zeitzeugen interessant, da sie zum Teil selbst noch auf Baumwollfeldern gearbeitet haben, mit den schon verstorbenen Mitbegründern des Delta-Blues befreundet waren und auch gemeinsam mit ihnen musiziert haben. Nahaufnahmen der Gesichter der Erzählenden lassen ganz bewusst ihre faltige Haut und ihre leicht müden Augen erkennen, denn Blues wird auch immer mit Lebenserfahrung und Leid korreliert. Die Gespräche, die stets in familiärer, freundschaftlicher Atmosphäre geführt werden, gehen zumeist in spontan wirkende Jam-Sessions über. Wie spontan sie wirklich sind, lässt sich schlecht beurteilen, weil für *FEEL LIKE GOING HOME* ein Drehbuch existierte und diese musikalischen Treffen der Bluesgenerationen einer sorgfältigen Planung bedurften. Das Treffen der Generationen und das Weitergeben des musikalischen Wissens hat Tradition und hängt auch mit dem Wissen über das Schicksal der eigenen Vorfahren zusammen.

Ergänzt werden die aktuell entstandenen Aufnahmen daher durch Beiträge der in den Dialogen erwähnten, aber zum Teil leider bereits verstorbenen Blueslegenden, die der Regisseur teilweise direkt zwischen oder

hinter das neu aufgezeichnete Material schneiden lassen hat. So geht zum Beispiel die Version des *Catfish Blues*, die Corey Harris gemeinsam mit Taj Mahal spielt, akustisch und optisch in die Originalaufnahme von Muddy Waters über. Hier wird erneut hör- und sichtbar, dass der Blues von Generation zu Generation weitergegeben wird und so weiterlebt. Auch Otha Turner ist der älteren Generation zuzuordnen; er verstarb kurz nach Harris' Besuch im Alter von 95 Jahren und das aufgenommene Material wirkt somit wie ein Nachruf. Es handelt sich zudem laut Martin Scorsese um das einzige Filminterview, das Turner je gegeben hat. Otha Turner präsentiert seinem jungen Besucher im Verlauf des Gesprächs eine selbstgebaute Flöte, die an diejenige erinnert, welche schon in der ersten Szene des Films - vermutlich eine frühere Aufnahme von Turner - zu sehen war. Im Interview spielt er auf dem selbstgebauten Instrument afrikanische Melodien, die sich für Harris und den Zuschauer beim zweiten Hinhören als die Ursprünge von Bluesmelodien entpuppen. Unterstrichen wird diese Erkenntnis im weiteren Verlauf des Films durch die direkte Gegenüberstellung mit Bildern von Tonmaterial aus den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts. Diese stammen sowohl aus Afrika als auch aus Amerika. Die Ähnlichkeiten zwischen den traditionellen afrikanischen Klängen und den Lomax-Aufnahmen der „Fife and Drum“-Musik aus dem Mississippidelta sind deutlich zu erkennen.

Es folgt die Fortsetzung der Suche nach den eigentlichen Wurzeln der Musik und der afroamerikanischen Kulturidentität im westafrikanischen Staat Mali. Dort kommt es zu mehreren Treffen mit lokalen, aktiven Musikern wie Salif Keta, Habib Kote und Ali Farka Toure. (Auf Archivmaterial wird weitestgehend verzichtet.) Diese zum Teil auch in Europa und Amerika als Weltmusiker bekannten Künstler sprechen über ihre Sicht auf den amerikanischen Blues, seine afrikanischen Wurzeln und ihre eigene Musik. Sie berichten unter anderem von musikalischen Geschichtenerzählern, die bis in die heutige Zeit hinein mit ihren Liedern die Geschichten der Vorfahren erzählen und so an die nächste Generation übermitteln. Hierbei sind Parallelen zur Funktion des Blues erkennbar, denn die Treffen mit den wesentlich älteren schwarzen Musikern in Amerika ließen keine wesentlich anderen Schlüsse zu. In den Gesprächen in Mali wird mehrfach betont, dass sich die Musiker beim Spielen des Blues mit ihren Vorfahren verbunden fühlen. Die Musik erscheint so als eine Art alternative Geschichtsschreibung der Afroamerikaner. Eine solche Funktion übernahm und übernimmt sie bis heute bei den Geschichtenerzählern in der alten afrikanischen Heimat. Auch im Bild verschwimmen die Grenzen zwischen Amerika und Afrika mehr und mehr. So wird eine Bild- und Tonaufnahme von John Lee Hooker, die zuvor bereits mit Archivaufnahmen vom überfluteten Mississippi zusammengeschnitten worden war, nun mit Bildmaterial vom westafrikanischen Fluss Niger verknüpft. Harris selbst bringt den ursprünglichen amerikanischen Blues wieder zurück zu seinen afrikanischen Wurzeln. Gemeinsam mit Ali Farka Toure lässt ihn Scorsese in Mali den *Catfish Blues* intonieren. Muddy Waters' Song kehrt also zu den musikalischen Wurzeln und zu den Ursprüngen der afroamerikanischen Identität zurück. Wie eng diese beiden Faktoren verknüpft sind, macht die Form des Films durch die Schnitte zwischen den alten und den neuen Aufnahmen, sowie den Klängen und Bildern aus Afrika und Amerika deutlich, die am Ende homogen und logisch ineinandergreifen. Den inhaltlichen Rahmen seines Dokumentarfilms schließt Scorsese mit einer der letzten existierenden Konzertaufnahmen

von Otha Turner, der wie in der Anfangsszene mit seiner Flöte und einer Drum-Formation, einer so genannten „Fife and Drum“. zu sehen ist. Dieses Mal allerdings nicht auf einer Wiese, sondern auf einer Konzertbühne, die Instrumente sind elektrisch verstärkt. Nachdem Harris zuletzt mit Toure in Mali zu sehen war und den Blues zurück nach Afrika brachte, sieht der Zuschauer ihn nun in Amerika als Gitarristen von Turner, der wiederum mit seinem Flötenspiel die deutlichste Anleihe an die afrikanischen Ursprünge repräsentierte.

(Patrick Niemeier)

Dokumentation:

<http://www.imdb.com/title/tt0287198/>

<http://www.pbs.org/theblues/aboutfilms/scorsese.html>

(alle 14.03.2010)

Rezensionen:

<http://funkhundd.wordpress.com/2010/02/22/the-blues-feel-like-going-home-martin-scorsese-grosbritanniendeutschland-2003/>

<http://www.nordbayern.de/filmkritik.asp?art=225561>

<http://www.nzz.ch/2004/07/22/fe/article9QO7U.html>

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/17/17561/1.html>

http://kinofenster.de/filmeundthemen/neuimkino/archiv_neuimkino/feel_like_going_home_the_blues_iii_film/

(alle 14.03.2010)

Soundtrack:

CD Feels Like Going Home, Columbia/Legacy 512568.

Bücher zum Thema:

Lehmann, Theo: *Blues and trouble, Zur Geschichte des Blues*, Neukirchen 2001.

Wyman, Bill: *Blues – Geschichte, Stile, Musiker, Songs & Aufnahmen*, Frankfurt a.M., 2006.

Empfohlene Zitierweise

Niemeier, Patrick: Feel Like Going Home. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 140-143, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p140-143>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

EELS WITH STRINGS: LIVE AT TOWN HALL

USA 2006

R: Niels Alpert

P: John Chaisson

K: Niels Alpert, George Motz, John Romeo

S: Niels Alpert, Jake Oelman

T: Aron Levy, Joshua Levi

Beteiligte Bands: The Eels, Streichquartett

UA: 21.6.2006 (DVD)

DVD-/Videovertrieb: Gigantic Films

98min., 1:1,78, Farbe, Stereo

Die US-amerikanische Alternative Rockband *The Eels* wurde 1995 durch den Songwriter Mark Oliver Everett gegründet, der der programmatische Kopf der Gruppe geblieben ist. Sie zeichnete sich von Beginn an durch eine ungewöhnliche Experimentierfreude aus, darum bemüht, immer neue unterschiedliche Klangspektren in der Musik der Band zu entfalten. Everett ist der einzige, der noch aus der Erstformation stammt; sämtliche anderen Mitglieder der Gruppe sind z.T. mehrfach ausgetauscht wurden.

Unter dem Vorzeichen eines eigenständigen musikalischen Konzepts stand auch die 2005 durchgeführte Welttournee *Eels with Strings*: Alle Songs wurden fast ausschließlich mit Saiteninstrumenten gespielt. Für dieses Konzept wurde ein Großteil der Songs neu arrangiert. Unterstützung holte sich die Band - Everett und zwei Multi-Instrumentalisten - von einem vierköpfigen Streichquartett. Die Konzeption „with strings“ führt dazu, dass die musikalischen Arrangements ruhiger wurden, als man es von den Eels gewohnt war. Das Streichquartett verlieh den Stücken stellenweise einen klassischen Unterton, der einen Rückschluss auf die Funktion des Ortes gestattet: Das Konzert, auf dem *EELS WITH STRINGS* basiert, fand am 30.6.2005 in der New Yorker Townhall, einem altherwürdigen, von rotem Samt durchsetzten Theater statt; ein moderner Pop-Palast oder ein Stadion wären wohl nicht in der Lage gewesen, die angemessene Stimmung zu transportieren.

Hier wird keine Rockshow inszeniert; die Bühne ist - abgesehen von einigen Beleuchtungselementen - puristisch ausgestattet. Dem zum Musizieren nötigen Equipment wird nichts hinzugefügt, keine aufwendigen Aufbauten, keine Bandbanner, keine Großbildleinwände. Die Band tritt, Anlass und Ort Rechnung tragend, in Abendgarderobe auf. Von Beginn an wird deutlich, dass hier nicht nur Everetts Musik, sondern auch seine Person im Vordergrund steht. Die Inszenierung umfasst zum einen das bonvivanthafte Aussehen des Protagonisten - er trägt einen grauen Anzug, stützt sich auf einen mit Goldknauf besetzten Gehstock. Ein Glas Whisky in der Hand und eine dicke Zigarre im Mund sind Attribute, die er lässig präsentiert. So zwanglos und leger er wirkt, so sehr spielt er die Rolle auch als Musiker: Scheinbar introvertiert, steht er hinter seinem an der Front der Bühne platzierten Mikrophon. Oder er nippt an seinem Glas, wenn er am

Klavier sitzt und den Eindruck vermittelt, eher für sich allein als für das Publikum zu spielen. Everett spielt die Rolle des kauzigen Individualisten; die anderen Musiker treten ganz hinter seiner Figur zurück.

Zwar ist das Konzert Mittelpunkt und gliederndes Zentrum des Films. Allerdings werden zwischen die einzelnen Songs kurze Sequenzen einmontiert, die die Tour dokumentieren. Das Material, das dabei verwendet wird, ist recht heterogen. Da sind Aufnahmen von Everett, den die Kameras den ganzen Tag des Konzertes begleitet haben (in der Wahl des Sujets die Wichtigkeit des Sängers unterstreichend). Es finden sich aber auch Aufnahmen an verschiedenen Orten in New York, Backstage-Aufnahmen, kurze Szenen, die das Leben im Tour-Bus wiedergeben, Gespräche mit den anderen Bandmitgliedern und vor allem Kommentare von Mark Everett selbst. Der Film etabliert zwei Zeit- und Bedeutungsebenen, indem sämtliche Aufnahmen, die nicht das tatsächliche Konzertgeschehen zeigen, in Schwarz-Weiß gedreht sind, scharf gegen das Konzertgeschehen an sich abgesetzt sind. Die intersektierenden Aufnahmen dienen meist dazu, das Konzert zu kontextualisieren und das Konzept der Tour explizit vorzustellen. Meist ist es Everett selbst, der die Erläuterungen vorträgt: Die Idee der *Eels with Strings Tour* resultierte danach nicht zuletzt aus der Abkehr des allzu klischeebehafteten Rockstarlebens, das Everett mittlerweile als zu strapaziös empfunden habe. Nichtsdestotrotz sah sich die Band durch das Vorhaben, Songs mit Streichquartett zu kombinieren, vor neue musikalische Herausforderungen gestellt - erstmalig mussten Stücke auf Notenblätter gebracht und ein größeres (insgesamt siebenköpfiges) Ensemble koordiniert werden. So eigenbrödlisch und selbstbezogen diese Aussagen auch erscheinen, so gibt sich die Band als publikumsnah, gut gelaunt, bodenständig. Autogramme werden - die SW-Aufnahmen unterstreichen es - gern verteilt, es wird sogar das Equipment von den Musikern selbst ausgeladen und aufgebaut.

Das ruhige, schlichte Ambiente, in dem das Konzert stattfindet, spiegelt sich auch in der filmischen Sprache wieder. Auf aufwendige Kamerafahrten und außergewöhnliche Montagetechniken wird verzichtet. Vielmehr wird die Kamera ganz dem Zweck der Dokumentation untergeordnet. Über weite Strecken erinnert die Filmsprache an die des klassischen *direct cinema* der 1960er Jahre, an dessen Versuche, das Geschehen so aufzuzeichnen, dass der Zuschauer den Eindruck großer Unmittelbarkeit des Geschehens gewinnen konnte. Meist sind die Kameras im Bühnenbereich zu finden, blicken zwischen Instrumenten hindurch, schauen über Schultern, fangen in Nahaufnahmen das Spiel der Musiker ein. Wenige andere Bilder zeigen das Bühnengeschehen aus dem Offstage-Bereich, andere den gesamten Konzertsaal. Gerade letztere Aufnahmen variieren in den Einstellungsgrößen von Großaufnahmen bis zu Totalen. Die SW-Inserts sind dem durch eine fast minimalistische Bildführung kontrastiert - meist folgt nur eine einzelne Kamera dem Geschehen. Zum Teil werden diese Bilder durch ein von Everett gesprochenes Voice-Over kommentiert. Konzert und Insert erzielen zwei funktionale Wirkungen: Das Konzert wird aus der Perspektive einer privilegierten Kamerasicht wahrgenommen, die sich frei im Bühnenraum bewegt und Einblicke ermöglicht, die dem Zuschauer

ansonsten verwehrt blieben. Hier wird Distanz zwischen Zuschauer und Musiker aufgebaut. Die Inserts heben diese Distanz dagegen auf, indem sie dem Zuschauer auf visueller und auditiver Ebene den Eindruck vermitteln, am alltäglichen Bandleben und an der Planung und Durchführung der Tournee zu partizipieren.

So, wie schon in der Geschichte des Buches der Schluss Gelegenheit gibt, auf das Vorherige Rückschau zu halten, es zu rahmen oder zu kommentieren, endet auch *EELS WITH STRINGS* mit einer reflexiven Wendung: In den letzten Szenen betritt die Band für eine Zugabe erneut die Bühne; die Musiker tragen kurioserweise Pyjamas. Everett und ‚The Chet‘ - dem herausragendsten der Begleitmusiker - kommentieren sich im Voice-Over selbst, sprechen dabei den Rezipienten direkt an. Dieses ‚Excipit‘ unterstreicht am Ende noch einmal, wie selbstironisch das Konzept der Tour wie aber auch die Inszenierung gewesen sind.

(Christian Brandt / Caroline Amann)

Homepages:

Zum Film: http://en.wikipedia.org/wiki/Live_at_Town_Hall.

Zur Band: The Eels. In: *Wikipedia*, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Eels>.

Kommerzielle Homepage der Band: <http://www.eelstheband.com/>.

Fansites: <http://www.eelsfan.de/>.

<http://www.rockingeels.com/>.

Diskographie:

Beautiful Freak (1996).

Electro-Shock Blues (1998).

Daisies of the Galaxy (2000).

Oh, What a Beautiful Morning (2000, Live-Album).

Souljacker (2001).

Electro-Shock Blues Show (1998 aufgenommen/2002 veröffentlicht, Live-Album).

Shootenanny! (2003).

Blinking Lights and Other Revelations (2005, Doppelalbum).

B Sides & Rarities 1996-2003 (2005).

Sixteen Tons (Ten Songs) (2003/2005, Live-Album).

Eels With Strings – Live at Town Hall (2005 aufgenommen/2006 veröffentlicht, Live-Album & -DVD).

Meet the Eels: Essential Eels, Volume 1: 1996-2006 (2008 CD + DVD Doppelalbum).

Useless Trinkets: B-Sides, Soundtracks, Rarities and Unreleased: 1996-2006 (2008, 2CDs + DVD Doppelalbum).

Empfohlene Zitierweise

Brandt, Christian / Amann, Caroline: Eels With Strings. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 144-147, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p144-147>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

LOUDQUIETLOUD

aka: LOUDQUIETLOUD: A FILM ABOUT THE PIXIES

Großbritannien 2006

R: Steven Cantor, Matthew Galkin.

P: Steven Cantor.

K: Jonathan Furmanski, Paul Dokuchitz.

S: Trevor Ristow.

Beteiligte Personen: Charles Thompson, Kim Deal, Joey Santiago, David Lovering, Kelley Deal, Ann Deal, Ed Deal, Gabriel Wrye, Linda Mallari, Ed Horrox, Jon Tiven, Austin Scaggs

V: Plexi Limited, Stick Figure Productions.

UA: 7.11.2006; Neuausg: 6.2.2009.

85 min; 1,78:1, Dolby Surround 5.1.

Vier eigensinnige Alleingänger als Mitglieder einer Rockband mit mäßigem Erfolg; dass diese Kombination eine denkbar schlechte ist, zeigte die Trennung der US-Gruppe *Pixies* im Jahre 1992. Vier eigensinnige Alleingänger als Mitglieder einer Rockband mit großem Erfolg; dass auch diese Kombination eine denkbar schlechte ist, das zeigt der Film LOUDQUIETLOUD – A FILM ABOUT THE PIXIES nach deren Wiedervereinigung im Jahre 2004. Die fast zwölf Jahre dazwischen, in denen Musiker wie David Bowie oder Placebo *Pixies*-Songs neu auflegten und Hollywood den *Pixies*-Sound für die Filmmusik entdeckte, haben die Band zwar zu einer einflussreichen Indierock-Bands gemacht, ihre vier Mitglieder aber nur kurzzeitig reicher und – jetzt filmisch belegt – keinesfalls reifer werden lassen.

Für ihr Werk über die *Pixies* haben die Filmemacher Steven Cantor und Matthew Galkin die Band um den Sänger Charles Thompson (bekannter unter seinem Künstlernamen Black Francis und später auch als Frank Black), den Bassistin Kim Deal, den Gitarristen Joey Santiago und den Schlagzeuger David Lovering die ersten zehn Monate nach deren Wiedervereinigung begleitet und von den ersten Proben über *Warm-Up-Gigs* bis zur anschließenden Tour durch Europa und Nordamerika hunderte Stunden Filmmaterial gesammelt. Das Ergebnis taufte Cantor und Galkin LOUDQUIETLOUD und gaben ihm somit einen Titel, der sämtliche Aspekte des Filmes in einem Kofferwort komprimiert. So beschreibt der Film neben der Musik der *Pixies*, in der sich *laute* und von den Kritikern vor allem gelobte *leise* Abschnitte abwechseln, auch die bereits angesprochene Bandhistorie. *Laut* war die Band vor der Trennung und sie ist es nach der Wiedervereinigung, die größten Erfolge verzeichnete die Gruppe allerdings in der, deshalb durch Großbuchstaben hervorgehobenen, *leisen* Phase. In allererster Linie aber beschreibt LOUDQUIETLOUD das vorherrschende Kommunikationsproblem der vier äußerst egozentrischen Bandmitglieder. Auf der Bühne wirken sie wie eine nach vorne stürmende Einheit, abseits davon wie zurückgezogene Einzelgänger, die große Schwierigkeiten haben, auch nur die einfachste Form von Kommunikation zu führen.

Cantor und Galkin setzen, auch dies verdeutlichen die Großbuchstaben im Filmtitel, den Schwerpunkt ihres Bandportraits auf die wortlosen Momente der Auftritte und der privaten Szenen und nähren von Beginn an die Zweifel, ob der Versuch der Wiedervereinigung nicht zum Scheitern verurteilt ist. Zwar glorifizieren Cantor und Galkin die *Pixies* zu Beginn durch ein neidisches Zitat des Nirvana-Frontmanns Kurt Cobain und durch eine euphorisch gefeierte Performance ihres durch Cover-Versionen und den Einsatz im Film *Fight Club* bekanntesten Songs *Where Is My Mind?*, unmittelbar danach erfolgt allerdings ein abrupter Bruch mit diesem Idealbild. Eine Rückblende zur ersten Probe der Band nach der fast zwölfjährigen Pause offenbart beim Song *Hey* fehlende Textkenntnis beim Frontmann; die Bassistin Kim Deal muss einen iPod zu Hilfe nehmen, um sich die Basslinien aus der Vergangenheit wieder in Erinnerung zu rufen.

Nach diesem missglückten Wiedereinstand der Band beantworten Cantor und Galkin die unweigerliche Frage nach den Gründen für die Wiedervereinigung und bedienen sich dazu Einzelportraits der Bandmitglieder. Dabei zeigen sich die unterschiedlichen Wege, die alle vier *Pixies* eingeschlagen haben. Eines allerdings führt diese wieder zusammen: Geld. Deal hatte nach einer kurzen Solokarriere einen Drogenentzug hinter sich, Thompson – wie der Zuschauer später erfährt – nach Versuchen als Solokünstler sogar eine Zeit auf der Straße gelebt, Komponist Santiago wurde zum zweiten Mal Vater und auch Loverings Konten waren nach seinem Versuch, von Auftritten als Magier zu leben, leer. Hinter dem Gedanken, die *Pixies* wieder zum Leben zu erwecken, steckte also nur die Hoffnung auf die Gage und nicht der Wunsch, wieder mit alten Weggefährten Musik zu machen oder sogar an neuen Songs zu arbeiten. Deutlich wird das bei jedem Gang auf die Bühnen, bei allen Treffen zu Proben oder bei Interviewterminen: die *Pixies* wirken dabei wie beim Gang zur Arbeit, nicht wie beim Ausleben einer Leidenschaft. Die Nervosität vor dem ersten Auftritt und die anschließende Euphorie weichen mit dem Fortlaufen der Tour und der Vielzahl von Konzerten schnell einer wiedererlangten Routine und dem eintönigen Touralltag. Cantor und Galkin betonen die dabei erneut wachsende Distanz der Musiker zueinander durch die gezielte Auswahl der im Film gezeigten Songs. So wählen sie unter Anderem *In Heaven* aus, in dem es heißt: „In heaven, everything is fine. You’ve got your good thing, and I’ve got mine.“

Etwa nach der Hälfte des Filmes scheint es sicher zu sein, dass die Band unweigerlich auf eine erneute Trennung zusteuert. Schlagzeuger Lovering verfällt nach dem Krebstod seines Vaters in eine Tablettensucht, Gitarrist Santiago investiert zunehmend mehr Zeit in die Kompositionen für einen Dokumentarfilm als in die Zeit mit der Gruppe. Sänger Thompson deutet in Interviews an, er arbeite wieder an Songs für seine Solokarriere, Bassistin Kim Deal greift wieder zum Alkohol und reist mittlerweile mit einem eigenen Wohnmobil abseits der anderen Bandmitglieder. Mit ihrer Schwester Kelley arbeitet sie an Songtexten und äußert sich darin sichtlich kritisch über die Situation der *Pixies*: „Trying to get rid of the friends that I’ve got. Nobody’s allowed to fight till the band starts playing tonight. Make sure the drummer getting paid and the singer gets laid.“

Ein Maximum an gegenseitiger Distanz und fehlender Akzeptanz erreichen die *Pixies* bei einem Auftritt in Chicago. Nachdem Schlagzeuger David Lovering offenbar unter Drogen auf die Bühne geht und beim Song *Something Against You* eine Minute lang weitertrommelt, obwohl das Lied schon zu Ende ist, unterbricht die Band unter Pfiffen des Publikums das Konzert. Hinter der Bühne erfolgen eine lautstarke Diskussion, eine Reihe von Schuldzuweisungen und Vorwürfen werden hörbar.

Im letzten Abschnitt des Filmes versuchen die Regisseure, die sich im Audio-Kommentar zum Film als *Pixies*-Fans bezeichnen, dann doch noch eine heile *Pixies*-Welt zu präsentieren. Symbolisch eingeleitet von einem Sonnenaufgang wird die Band mit einer neuen Harmonie und einem neuen Gemeinschaftsgefühl dargestellt. Lovering habe, so wird es eingeblendet, auf Wunsch seiner Bandkollegen seine Tablettensucht vorübergehend aufgegeben. Außerdem helfen alle Bandmitglieder jetzt Joey Santiago bei der Arbeit an seinen Kompositionen, auch gemeinsame Aufnahmen im Studio scheinen nicht mehr ausgeschlossen. Der Film endet mit dem letzten Auftritt der Nordamerika-Tour in New York, mit dem Song *Hey*, der in der ersten Probe zu Beginn noch gänzlich missglückt war, und mit einer Schrifteinblendung, der zu entnehmen ist, dass die Band schon fünf Monate nach dem Tour-Ende wieder gemeinsam auf einer Bühne gestanden habe.

Das Prinzip des Films, laute und leise Momente gegeneinander zu setzen, spiegelt sich auch in der Art wider, in der Cantor und Galkin den Film zusammen mit dem Cutter Trevor Ristow arrangiert haben. Immer wieder lassen sie unmittelbar auf *laute* Konzertausschnitte *leise* Backstage-Momente folgen, ein Prinzip, das sich auch in der Kameraführung widerspiegelt. Die leisen und ruhigen Situationen hinter der Bühne - insbesondere die vielen Interviewsequenzen - sind darum in längeren Einzelbildern mit ruhiger Hand gefilmt; dagegen werden die lauten Konzertmomente mit schnellen Montagen dargestellt, an die Schnittweisen von Musikvideos erinnernd. Auffällig ist, dass die Zahl der Kameras bei den Konzertausschnitten mit der Zeit zunimmt. Sind bei den *Warm-Up-Gigs* zu Beginn meist nur zwei Handkameras im Einsatz, sind es bei den großen Konzerten eine ganze Reihe von Hand- und Standkameras. Cantor und Galkin bedienen sich noch einer Reihe weiterer Formate bei der Inszenierung ihres Filmes - so lehnen sie die Portraits der Bandmitglieder zu Beginn formal an Homevideos an, einen großen Teil des späteren Touralltags geben sie im Stile klassischer Road-Movies wieder. Um bestimmte Abschnitte des Filmes zu komprimieren, bedienen sie sich kurzer Text-Einblendungen anstatt, dieselbe Information durch längere filmische Sequenzen wiederzugeben.

Cantor und Galkin haben mit LOUDQUIETLOUD das Bild einer Rockgruppe gezeichnet, die sich zu keinem Zeitpunkt von ihrer Vergangenheit lösen kann und es so nicht schafft, eine Perspektive für eine längere Zukunft zu schaffen. Darüber kann auch die versuchte Inszenierung eines heilen Alltags zum Ende der

Reunion-Tour nicht hinwegtäuschen. Stattdessen wirkt die Band wie in einer Zweckbeziehung oder wie ein Liebespaar, das sich eingestehen muss, nicht mit- aber auch nicht ohneinander auskommen zu können. So muss sich schließlich auch Charles Thompson eingestehen: „Everything that I do as a solo artist is overshadowed by this other band called the *Pixies*.“

(Patrick Kraft)

Songs in Film:

Where Is My Mind? / Hey / Here Comes Your Man / UMass / Caribou / Gouge Away / Nimrod's Son / In Heaven / Wave Of Mutilation / Something Against You / Bone Machine / Cactus / Vamos / Monkey Gone To Heaven / Iris / Free / Don't Clip Your Wings / Golden Shore

Rezensionen:

Eine Zusammenfassung vor allem der amerikanischen Rezensionen auf der Seite des Films unter dem Link:

<http://www.loudquietloud.com/Reviews/tabid/64/Default.aspx>.

Bibliographie:

Frank, Josh / Ganz, Caryn: *Fool the World – The Oral History of a Band Calles Pixies*. New York: St. Martin's Griffin 2006, 336 pp.

Mendelssohn, John: *The Pixies and Frank Black*. London: Omnibus Press 2004, 224 pp.

Sisario, Ben: *The Pixies' Doolittle (33 1/3)*. New York: Cintinnuim 2006, 121 pp.

Filmographie:

2004 - Pixies – Live At The Town and Country Club 1988.

2005 - Pixies – Sell Out.

2006 - Pixies – Acoustic: Live in New Port.

2006 - Pixies – Club Date: Live At The Paradise in Boston.

Diskographie:

1987 - Come On Pilgrim.

1988 - Surfer Rosa.

1989 - Doolittle.

1990 - Bossanova.

1991 - Trompe le Monde.

1997 - Death To The Pixies.

1998 - Pixies At BBC.

2001 - Complete B Sides.

2002 - Pixies / The Purtle Tapes.

2004 - Live at Minneapolis.

2004 - Best Of Pixies / Wave Of Mutilation.

Empfohlene Zitierweise

Kraft, Patrick: loudQUIETloud. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 148-152, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p148-152>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU

aka: CSNY/DÉJÀ VU

(CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU)

USA 2008

R: Neil Young (alias Bernard Shakey), Benjamin Johnson.

P: L.A. Johnson, Elliot Rabinowitz, Steve Bing, Mike Cerre.

K: Mike Elwell.

S: Mark Faulkner.

Beteiligte Musiker: David Crosby, Stephen Stills, Graham Nash, Neil Young, John Hise, Michael Lemke, Karen Meredith, Stephen Colbert.

DVD-/Videovertrieb: Roadside Attractions (USA), Indigo (BRD).

UA: 25.1.2008 (USA, Sundance Festival), 25.7.2008 (USA, begrenzter Verleih); 8.2.2008 (BRD, Berlinale), 10.7.2008 (BRD).

DVD-Auslieferung: 30.9.2008 (USA), 31.10.2008 (BRD).

92min, 1:1,78, Dolby Digital 5.1.

Als die USA 2003 die Invasion in den Irak starteten, befürwortete die breite Öffentlichkeit der Staaten den „Krieg gegen den Terror“. Der Großteil der amerikanischen Massenmedien wiederholte gebetsmühlenartig die von der Bush-Regierung propagierten Kriegsgründe. Offene Kritik aus den USA war allenfalls von einigen Intellektuellen und Künstlern zu vernehmen. Zu diesen ist auch Neil Young zu zählen, der sich bereits in den 1960ern und 1970ern aktiv für den Frieden engagierte und den Vietnamkrieg scharf verurteilte. Als er damals für kurze Zeit - zwei Alben und einen Auftritt bei dem Woodstock-Festival - bei CSN (Crosby Stills Nash) einstieg und den Bandnamen um das „Y“ erweiterte, schrieb er politische Protestsongs, unter anderem den berühmten Titel „Ohio“. 2006, so sagt er in seinem Dokumentarfilm CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU, sei die Zeit der Protestsongs eigentlich vorbei. Man solle nicht auf Biegen und Brechen politische Songs schreiben, denn Musik sei zum Artikulieren und Ausleben von Emotionen da. Doch die Kriegspolitik der Bush-Regierung habe ihn derart provoziert, dass es jetzt eben wieder an der Zeit sei. Aus diesem Grund versammelt er 2003 seine alten Bandkollegen David Crosby, Stephen Stills und Graham Nash um sich und reaktiviert die alte Formation CSN&Y, um den Protest gegen den Irakkrieg in musikalischer Form in die Welt zu tragen.

Unter dem Pseudonym Bernard Shakey, unter welchem er seit 1972 schon an zahlreichen Filmen mitgewirkt hat, dokumentiert Young in CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU die „Freedom of Speech“-Tour 2006 sowie das politische Engagement der einzelnen Bandmitglieder jenseits der Bühne. Es ist das Anliegen des Films, den politischen Protest nicht nur in den Konzerten festzumachen, sondern zu zeigen, dass die Musiker in vielen Formen an Öffentlichkeit teilnehmen. Neben den Konzertmitschnitten gibt der Film Einblicke in Youngs persönlichen Protest, beispielsweise in die Form und die Inhalte seiner Website, in deren Rahmen er

einen eigenen Internetfernsehsender und eine Online-Zeitung betreibt, die zugleich Gleichgesinnten ein Forum zum Austausch bietet. Zudem gibt er anderen Musikern die Möglichkeit, eigene Protestlieder auf die Seite hochzuladen, eine Möglichkeit, die von vielen genutzt wird. Auch Stephen Stills zeigt sich aktiv, indem er demokratische Bush-Oppositionelle bei ihren Wahlkämpfen unterstützt. Hauptkritikpunkt der Künstler ist, dass die Bush-Regierung wie auch der Großteil Amerikas keine Lehren aus dem Vietnamkrieg gezogen habe. Wie in einem *Déjà-Vu* fühlen sie sich an die Zeit der späten 1960er erinnert und ziehen immer wieder Parallelen zwischen Vietnam und Irak, zwei amerikanischen Alpträumen. Die Struktur und das Erlebnis der Wiederholung sucht Young auch konsequent in seinem Filmkonzept umzusetzen und stellt immer wieder Aufnahmen aus dem Vietnamkrieg verstörende Kriegsbilder aus dem Irak zur Seite; und er spielt Ausschnitte aus Interviews mit den Bandmitgliedern von vor 30 Jahren ein, die erschreckend aktuell zu sein scheinen.

Die Reaktionen der Öffentlichkeit auf diese Althippie-Reunion sind durchwachsen. Der Film scheut diese Konfrontation nicht, sondern geht ganz offen mit der Kritik um. Während beispielsweise das Bild Landschaftsaufnahmen (mutmaßlich überwiegend aus den USA) einblendet, ist aus dem Off die Stimme eines Sprechers bzw. einer Sprecherin zu vernehmen, die unterschiedliche Pressestimmen zitiert – mal positiv, mal negativ, mal vernichtend. Es kommen auch zwei Radiomoderatoren zu Wort, die CSN&Y vorwerfen, es sei egomanisch zu denken, sie könnten mit ihrer Aktion irgendjemanden über 25 beeinflussen. An anderer Stelle werden CSN&Y süffisant als „Hippie-Millionäre“ oder „graue Idealisten“ bezeichnet. Den Songs, die Youngs Album *Living with War* entstammen und von CSN&Y im Rahmen ihrer Tour gespielt werden, ist allen massive Kritik am Irak-Krieg und speziell an George Bush zu eigen. Ganz offensichtlich polarisieren die dort ausgesprochenen Ansichten und spalten das Publikum in zwei Lager. Eine bezeichnende Szene des Films ist die Performance des Songs *Let's Impeach the President* (frei übersetzt: „Lasst uns den Präsidenten seines Amtes entheben“) bei einem Auftritt in Atlanta. Bereits die erste Strophe des Songs löst heftige Reaktionen des Publikums aus: Die eine Hälfte singt zustimmend mit, die andere Hälfte wendet sich unter Buh-Rufen ab oder verlässt den Saal; einige *fuck fingers* („Stinkefinger“) werden in die Höhe gereckt. Die Kamera fängt all diese Emotionen ein, registriert sie, als liege der wichtigste Fokus der Aufnahme bei den Reaktionen des Publikums. *Reaction shots* sind einer der wichtigsten Bildtypen des ganzen Films. Im Anschluss an die Konzertnummern kommen sogar die von der politischen Meinungsmache ihrer Idole empörten Konzertbesucher zu Wort: Die Stimmen gehen von einem reservierten „CSN&Y sind immer noch toll, politisch aber zu links“ über die Forderung eines den Tränen nahen Mannes „Bush braucht weitere vier Jahre!“ bis hin zur wütenden Äußerung einer Dame mittleren Alters, Neil Young könne „sich seine Musik in den Arsch stecken“. Young quittiert die Publikumsreaktion hinter der Bühne mit Humor: Es sei ganz gut gelaufen, es habe zwar mehr Buhs als sonst gegeben, aber nicht mehr als in Irvine.

Young und seine Bandkollegen sehen sich immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, wie Bush eine politische Meinungsmache in eigener Sache zu betreiben, die ebenso intolerant sei wie die Gegenposition. *DÉJA VU* stellt sich diesem Problem, indem einerseits die Kritiker zu Wort kommen, andererseits aber die

Erfahrungsberichte von Irak- und Vietnamveteranen große Beachtung erhalten. Young lässt ein Stück weit die Fakten für sich sprechen – nicht etwa gesichtslose Zahlen einer Militärstatistik, sondern Aussagen und Erzählungen von Menschen, die in den Irakkrieg verstrickt sind, Einzelschicksale, die (der rhetorischen Strategie des Films folgend) in ihrer Gesamtheit nur einen Schluss zulassen, dass nämlich der Irakkrieg moralisch und politisch falsch ist.

Für die Kameraarbeit und auch als Co-Drehbuchautoren holte sich Young den Kriegsberichterstatte Mike Cerre ins Boot. Dieser war während des Einmarsches der US-Truppen in den Irak als sogenannter *embedded journalist* in eine US-Militäreinheit integriert und war auch schon im Vietnamkrieg an vorderster Front. Immer wieder werden im Film Szenen gezeigt, die Cerre während seiner Arbeit im Irak aufnahm, Bilder vom Krieg – nicht etwa in seinen Folgen, sondern mitten im Geschehen, während des Häuserkampfes oder eines Gefechtes auf offener Straße. Die Mitarbeit Cerres an Youngs Projekt scheint dieses abermals zu legitimieren, denn Cerre stellt einen unmittelbaren Erfahrungsbezug zu den Geschehnissen im Irak her, der dem Film eine eigene Authentizität verleiht, die über das Gestus des Protestes weit hinausgeht.

CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU ist eine hintergründige Dokumentation mit Aktualitäts- und Realitätsanspruch, die nicht weiter vom Unterhaltungsfernsehen entfernt sein könnte. Young betreibt hier massive Propaganda gegen die politische Führung und gegen eine Mehrheitsmeinung, die die Bush-Politik so lange gestützt hat. Der Film dokumentiert und heroisiert aber nicht nur den Aktivismus Youngs und Gleichgesinnter, sondern zeichnet vielmehr das Bild eines politisch in sich zerrissenen Amerikas und wird so zum Zeitdokument: Das so uneinheitlich, ja gegensätzlich reagierende Publikum, das in Aufnahmen von Rock-Konzerten so ungewohnt ist, wird zum Äquivalent und zum Spiegel der aktuellen amerikanischen Politik und des damit verbundenen kollektiven Selbstbewusstseins zwischen Paranoia, Selbstgewissheit, Christo-Fundamentalismus, politischer Verantwortungslosigkeit und jenen anderen Werten von Bürgerrechten, Selbstbestimmung, der Gewaltfreiheit und der Friedensverpflichtung der Politik, die in der Bush-Ära eine so randständige Rolle zu spielen schienen. Die vielen so natürlich erscheinende politische Parteilichkeit der Rockmusik (in den 1970ern gebündelt in der deutschen Bewegung des *Rock-gegen-Rechts* oder in der britischen Initiative *Rock against Racism*) wird in DÉJÀ VU in Frage gestellt - weil sich die Rockkultur nur noch im Ausnahmefall in die politischen Auseinandersetzungen ihrer Zeit hineinstellt, im Weltanschaulichen unentschieden oder ambivalent ist (und heute sogar rechten Bewegungen zugehört) oder sich überhaupt nur noch als Segment der Unterhaltungsindustrie aufführt. Die Fähigkeit, auch im Medium der Musik provozieren und Stellung beziehen zu können, dieses gar zum Zentrum eines Konzert-Konzepts machen zu wollen, macht die Faszination aus, die der Film über weite Strecken ausübt.

(Marco Gausmann, Kerstin Bittner)

Rezensionen:

Dietrich Diedrichsen: Neil Young und die alten Männer. Der Protestsong kommt zurück. In: *taz.de* 09.02.2008, [http://www.taz.de/1/archiv/dossiers/berlinale/artikel/1/der-protestsong-kommt-zurueck/?](http://www.taz.de/1/archiv/dossiers/berlinale/artikel/1/der-protestsong-kommt-zurueck/?src=SZ&cHash=7bafcc896e&type=98)

[src=SZ&cHash=7bafcc896e&type=98](http://www.taz.de/1/archiv/dossiers/berlinale/artikel/1/der-protestsong-kommt-zurueck/?src=SZ&cHash=7bafcc896e&type=98).

Bodo Mrozek: Herr Präsident, beenden Sie diesen Krieg. Der Dokumentarfilm DÉJÀ VU zeigt, wie Neil Young den Protest-Pop wiederbeleben will. In: *Der Tagesspiegel* 10.7.2008.

Michael Pilz: DÉJÀ VU ist Neil Youngs Nein zu Krieg und Bush. In: *Welt Online*, 9.7.2008, http://www.welt.de/kultur/article2195238/Deja_Vu_ist_Neil_Youngs_Nein_zu_Krieg_und_Bush.html.

Rudolf Worschech: CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG – DÉJÀ VU. Neil Young dokumentiert seine »Freedom of Speech«-Reunion-Tour mit Crosby, Stills & Nash. In: *epd-Film*, http://www.epd-film.de/33178_56858.php.

Weiterführende Literatur:

Harald Pauli: Neil Young: „Die Amerikaner haben es satt“ (Interview mit Neil Young). In: *Focus Online Kultur*, 9.2.2008, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-8866/neil-young_aid_237046.html.

Phillip Oehmke: „Wo ist denn heute der Protest?“ (Interview mit Neil Young). In: *Spiegel Online Kultur* 25.6.2008, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,druck-561879,00.html>.

Diskographie CSN:

1969 - Crosby, Stills & Nash

1970 - Déjà Vu (CSNY)

1971 - Four Way Street (CSNY)

1974 - So Far (CSNY)

1977 - CSN

1980 - Replay

1982 - Daylight Again

1983 - Allies

1988 - American dream (CSNY)

1990 - Live it up

1994 - After The Storm

1998 - Carry On

1999 - Looking Forward (CSNY)

2005 - The Greatest Hits

2007 - Live in L.A.

2008 - Déjà Vu Live (CSNY)

Empfohlene Zitierweise

Gausmann, Marco / Bittner, Kerstin: Crosby, Stills, Nash & Young – Déjà Vu. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 153-157, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p153-157>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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

Rockumentaries. Eine Arbeitsbibliographie

Komp. v. Hans J. Wulff

Die folgende Bibliographie versammelt Arbeiten, die sich mit allgemeinen Problemen des Rock-Konzertfilms befassen; eine Einzeldokumentation der unübersichtlich vielen Einzelfilme haben wir verzichtet. In das Verzeichnis sind Hinweise von Sven Stollfuß und Willem Strank sowie Ergänzungen von James zu Hünigen eingegangen.

Acher, Chris [...]: Rock et cinéma. In: *Amis du Film et de la Télévision*, 295, Déc. 1980, pp. 4-15.

Aeppli, Felix: "Lady Jane" und andere Kostbarkeiten. In: *Cinema* (Zürich) 35, 1989, pp. 10-20.

Ala, Nemesio: La scena rock. In: *Filmcritica: Rivista mensile di Studi sul Cinema* 31, Mai/Juni [=305/306] 1980, pp. 208-211.

Alion, Yves: La rock-culture en son miroir. In: *Révue du Cinéma*, 371, Avril 1982, pp. 80-89.

Arcagni, Simone / De Gaetano, Domenico (a cura di): *Cinema e rock. Cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*. Santhià (VC): GS editrice 1999, 285 pp.

Bell, Dale (ed.): *Woodstock. An inside look at the movie that shook up the world and defined a generation*. Studio City, Cal.: Michael Wiese 1999, XI, 279 S.

Bell, James: Festival films: Let me hear ya! In: *Sight and Sound* 16,5, May 2006, p. 39.
Personal selection of the best concert films ever made.

Belluso, Paolo: *Rock-film*. (In 450 film, trent'anni di cinema e rock.) Milano: Gammalibri 1984, 266 pp.

Bindas, Kenneth J. / Heineman, Kenneth J.: Image is everything? Television and the counterculture message in the 1960s. In: *Journal of Popular Film and Television* 22,1, 1994, pp. 22-37.

Burt, Rob: *Rock and roll. The movies*. Poole/New York: New Orchard Editions / New York, NY: Distributed in the USA by Sterling Pub. Co. 1986 (copyrighted 1983), 208 pp.

Burt, Rob: *Rockerama. 25 years of teen screen idols*. New York: Delilah Communications (distrib. by Putnam) 1983, 208 pp.

Cagin, Seth / Dray, Philip: *Hollywood films of the Seventies. Sex, drugs, violence, Rock'n'Roll, [and] politics*. New York [...]: Harper and Row 1984, XIV, 290 S.

Caine, Andrew: *Interpreting rock movies. The pop film and its critics in Britain*. Manchester [...]: Manchester University Press 2004, 221 S. (Inside Popular Film.).

Details the reaction to British and American pop films during the 1950s and 1960s. By examining the British reception of films such as *Rock Around the Clock*, *Love Me Tender*, *A Hard Day's Night* and *Summer Holiday* the book provides a valuable insight into British film criticism, teenage culture during the 1950s and 1960s and the generic status of rock films/teen movies and cultural hierarchies. This book not only contains an extensive account of how the film and music press reacted to rock 'n' roll films, but also fully explores issues about taste and distinction within reviewing practices. The movie output of Elvis Presley, the Beatles, and numerous others is located within the context of popular music during the 1950s and 1960s.

Inhalt: Defining criticism in Film Studies. - British society, culture and politics, 1955-1965. - The rock'n'roll films of Elvis Presley. - British visions of America. - The rise of the British pop film. - Critics, fan culture and the British pop film. - Conclusion. - Select bibliography.

Casas, Quim: Cine y rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders. In: *Nosferatu: Revista de Cine*, 16, Oct. 1994, pp. 36-41.

Chalumeau, Laurent: Cinema rock: chapitre I. In: *Cinématographe*, 74, Janv. 1982, pp. 74-75.

Chalumeau, Laurent: Cinema rock: the end. In: *Cinématographe*, 80, Juillet/Août 1982, pp. 66-67.

Chiacchiari, Federico: Sviluppo e definitiva affermazione: l'era del rock 'n' roll. In: *Cineforum* 29,[282] Marzo 1989, pp. 45-53.

Childs, T. Mike: *Rocklopedia fakebandica*. New York: St. Martin's Griffin 2004. viii, 243 pp.

Based on the popular Web site fakebands.com, The Rocklopedia Fakebandica contains almost 1,000 entries covering such pop-culture staples as Spinal Tap, the Monkees, the Partridge Family, the Blues Brothers, the Rutles, Schroeder, the Chipmunks, the Brady Kids, the California Raisins, the Commitments, the Archies, the Banana Splits, Eddie and the Cruisers, the Wonders, Phoebe Buffay, Miss Piggy, Josie and the Pussycats, Jessica Rabbit, School of Rock, and Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

Chion, Michel: The Concert-Film Festival in Vandoeuvre-les-Nancy. In: *Cahiers du Cinéma*, 406, ???, pp. S7-S8.

Cohen, Thomas F.: *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*. London/New York: Wallflower 2009, 224 pp.

Playing to the Camera is the first full-length study devoted to the musical performance documentary. Its scope ranges from music education films to punk rock concert films to experimental video art featuring modernist music. Unlike the 'music under' produced for movies by anonymous musicians sequestered in recording studios, on-screen 'live' performances remind us of the relation between music and the bodies that produce it. Leaving aside analysis of the film score to explore the link between moving images and musical movement as physical gesture, this volume asks why performance has so often been derided as a mere skill whereas composition is afforded the status of art, a question that opens onto a broader critique of attitudes regarding mental and physical labour in Western culture.

Cohn, Lawrence L.: Rock concert pics loom as next cycle in 3-D; horror in sight. In: *Variety* 305, 4.11.1981, pp. 6+ [2p].

Comuzio, Ermanno: Il rock-movie è un genere cinematografico? In: *Rivista del Cinematografo* 54, Juli 1981, pp. 336-338.

Comuzio, Ermanno: La storia del cinema rock. In: *Rivista del Cinematografo*, 68, Mai 1998, pp. 16-17.

Cook, Lez: Popular culture and rock music. In: *Screen* 24,3, 1983, pp. 44-49.

Crenshaw, Marshall: *Hollywood rock*. Edited by Ted Mico. London: Plexus 1994, 351 S.
Auch: Agincourt Press 1994.

Curi, Giandomenico: *I frenetici. Cinquant'anni di cinema & rock. I.2*. Roma: Arcana 2002 (Arcanapop.).

1. Le storie e i percorsi, 921 pp.

2. I film, 684, (8) pp.

Curti, Roberto: *Rock-o-rama. Altre contaminazioni tra cinema e rock in 101 film*. Camucia (AR): Tuttle Ed. 2009, 237 S.

Allgemein. Einschließlich fiktionaler Filme.

Decurtis, Anthony: Introduction: the sanctioned power of rock & roll. In: *The South Atlantic Quarterly* 90,4, 1991, pp. 635-647.

Dellar, Fred: *The NME guide to rock cinema*. With a foreword by Monty Smith. Feltham, Middlesex: Hamlyn Paperbacks 1981, 191 p., [16] pp.

Denisoff, R. Serge / Romanowski, William D.: *Risky business. Rock in film*. New Brunswick, NJ [...]: Transaction Publ. 1991, XI, 768 S.

Rez. (Cooper, B.). In: *Journal of Popular Culture* 26,4, 1993, pp. 207-208.

Rez. (Denski, Stan). In: *Journal of Communication* 42,2, 1992, pp. 183-185.

Rez. (James, David). In: *Film Quarterly* 46,1, 1992, p. 55.

Rez. (Cooper, B. Lee). In: *Michigan Academician* 24,2, 1992, pp. 413-415.

Donalson, Melvin: *Hip Hop in American cinema*. New York [...]: Lang 2007, X, 191 S.

Ehrenstein, David / Reed, Bill: *Rock on film*. New York: Delilah Books [distr.: Putnam] 1982, 275 pp.

Zugl. London: Virgin Books 1982.

Farren, Jonathan: *Ciné-rock*. Paris: A. Michel 1979, 223 pp.

Fontenot, Robert Jr.: The history of the mockumentary. In: *Audience*, 197, Oct./Nov. 1997, pp. 20-23.

Frith, Simon / McRobbie, Angela: Rock and sexuality. In: *Screen Education*, 29, Winter 1978, pp. 3-19.

Gill, Andy: A Four Day War. In: *Premiere* 2,7, Aug. 1994, pp. 42-52.

Interview with Mike Wadleigh about the making of *WOODSTOCK* and it's 1994 Director's Cut version.

Haycock, Joel: GIMME SHELTER. In: *Film Quarterly* 24.4. Summer 1971, pp. 56-60.

Hossli, Peter: Das Denken überlassen wir den Zuschauenden. In: *Filmbulletin* (Zürich) 37,2 (=199), 1995, pp. 47-49 [insgesamt 8 pp.].

Jelot-Blanc, Jean-Jacques: Le cinéma musical du rock au disco, 1968-1979. (Paris, Editions PAC, 1978.) In: *Cinéma* 79,243 Mars 1979, p. 49.

Jenkinson, Philip / Warner, Alan: *Celluloid rock. 20 years of movie rock*. London: Lorrimer 1974, 136 S.

Johnson, Sheila: GIMME SHELTER - the documentary film as art. In: *New Orleans Review* 11,3-4, 1984, pp. 150-154.

Jungheinrich, Hans-Klaus (Hrsg.): *Oper - Film - Rockmusik. Veränderungen in der Alltagskultur*. Kassel/Basel [...]: Bärenreiter 1986, 99 S. (Musikalische Zeitfragen. 19.).

Rez. (Heister, Hanns-Werner) in: *Neue Zeitschrift für Musik* 147,11, 1986, S. 86.

Kitts, Thomas M.: Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: MONTEREY POP, WOODSTOCK, and GIMME SHELTER. In: *The Journal of Popular Culture* 42,4, Aug. 2009, pp. 715-732.

Knolle, Niels: "Weil ich ein Mädchen bin..." Symbolverständnis, Gebrauch und Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten im Kontext der Darstellung von Musikerinnen und Musikern in aktuellen Videoclips. In: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens*. Hrsg. v. Hermann J. Kaiser. Essen: Blaue Eule 1996, pp. 45-72 (Musikpädagogische Forschung. 17.).

Denkfiguren wie die von der "Männlichkeit" der E-Gitarre und des Rocks Schlagzeugs sind typische Bestandteile des sozialen und kulturellen Alltagsbewußtseins. Dies wird überprüft im Blick auf den für den Enkulturationsprozeß von Jugendlichen höchst bedeutsamen Erfahrungsbereich des täglichen Umgangs mit Videoclips, wie sie in der BRD von Sendern wie MTV und VIVA rund um die Uhr gesendet werden. Das Videomaterial wurde auf das Erscheinungsbild der Musikerinnen und Musiker sowie auf spezifische Spielweisen und Symbolfunktionen der jeweils verwendeten Instrumente hin befragt. Die Ergebnisse werden an vier Musikvideos exemplarisch vorgestellt und erläutert. (Wagner, Dorothea)

Koheil, Susanne: *Bob Dylans Hollywood. [Einflüsse des Kinos auf seine Songs und seine Filme.]* Marburg: Rose Valley Books 1995, 191 S.

Zugl.: Diss., Universität Marburg 1994.

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel: (E)motion pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender 2004, S. 50-65.

Kroon, Hans: Punk films. In: *Skrien*, 114/115, Feb. 1982, pp. 20-21.

Kubernik, Harvey: *Hollywood shack job. Rock music in film and on your screen*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press 2006, xiii, 401 S. (CounterCulture Series.).

Inhalt: The pioneers who made it possible. D.A. Pennebaker; Fred Raphael and Judy Raphael; Andrew Loog Oldham; Mel Stuart; Melvin Van Peebles. - Business (as usual). Kim Fowley; Larry King; Randall Poster; Gary Calamar; Martin Bruestle; Roy Trakin; Bob Lefsetz. - Musicians on the real to reel. Robbie Robertson; Steven Van Zandt and Chris Columbus; Clem Burke; Mark Mothersbaugh. - Sight and sound : new masters. Paul Thomas Anderson; Ice Cube; Jim Jarmusch; Baz Luhrmann; Jessie Nelson; Stephen Woolley; Curtis Hanson and James Ellroy. - A view from the aisle. Kirk Silsbee; Roger Steffens; John Feins; Kirsten Smith;

Michael Hacker; Jessica Hundley; Harry E. Northup.

Lacombe, Alain: *L'écran du rock. 30 ans de cinéma et de rock-music*. Paris: Lherminier 1985, 220 S.

Maas, Georg: Rock und Film. Erscheinungsformen einer Symbiose. In: *Spektakel, Happening, Performance. Rockmusik als "Gesamtkunstwerk"*. 10 Referate gehalten auf dem Symposium der Stiftung Villa Musica und des Arbeitskreises Studium populäre Musik (ASPM) in Mainz vom 7. bis 9. Juni 1991. Hrsg. v. Helmut Rösing. Mainz: Villa Musica 1993, S. 85-100 (Parlando. Schriften der Villa Musica. 3.).

Der erste Rock-Film lockte 1955 das jugendliche Publikum in die Kinos und wendete damit eine drohende Krise in der Filmbranche ab. Die teilweise sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen des Rock-Films und deren Einbindung in die Entwicklung von der Filmmusik zum Musikfilm und Filmmusical machen eine phänomenologische Beschreibung notwendig. (Steinhilber, Alexander)

Marchetti, Gina: Documenting punk: a subcultural investigation. In: *Film Reader*, 5, 1982, pp. 269-284.

Marchetti, Gina: *Film and subculture. The relationship of film to the punk and glitter youth subculture*. [Ann Arbor Mich.]: University Microfilms International 1982, vi, 234, 2 pp. [= [3 Mikrofiches]
Zugl. Evanston, Ill., Northwestern Univ., Phil. Diss., 1982.

Marsh, Dave: Schlock around the clock. In: *Film Comment* 14, July/Aug. 1978, pp. 7-13.

MacGee, Mark Thomas: *The Rock and roll movie encyclopedia of the 1950s*. Jefferson [...]: McFarland 1990, X, 214 S.

Rez. (Pettengell, Michael) in: *Journal of Popular Film and Television* 19,1, 1991, p. 48.

McGill, Tim: It's only rock and roll. In: *Films and Filming*, 421, Nov. 1989, pp. 54-55.

Michelone, Guido: *Imagine. Il rock-film tra nuovo cinema e musica giovanile*. Cantalupa: Effata' Ed. 2003, 363 S. (Le prospettive di "Itinerari mediali". 8.).

Moscatti, Italo (a cura di): *1970, addio Jimi. Il ritmo e il cinema degli anni ribelli*. Venezia: Marsilio 1999, 222 pp.

Muir, John Kenneth: *The Rock & Roll Film Encyclopedia*. New York: Applause Theatre and Cinema Books 2007, XVIII, 357 pp.

Navé, Bernard: Don Alan Pennebaker ...ou l'art de filmer le rock. In: *Jeune Cinéma*, 263, Summer 2000, pp. 4-8.

Dazu: Entretien avec Don A. Pennebaker, pp. 9-15.

Niogret, Hubert: Films rock. In: *Positif*, 336, Fév. 1989, pp. 16-22.

Discussion on CHUCK BERRY HAIL! HAIL! ROCK 'N' ROLL, U2 RATTLE AND HUM, U2 LIVE AT RED ROCKS, BIG TIME, IMAGINE, MOONWALKER and SIGN O'THE TIMES.

Nogowski, John: *Bob Dylan. A descriptive, critical discography and filmography, 1961-1993*. Jefferson, NC [...]: McFarland 1995, 208 pp.

Positif, 566, Avril 2008: Rock'n'Roll cinéma. [= Dossier.] pp. 84-110.

Occhiogrosso, Peter: Reelin' and rockin'. In: *American Film: A Journal of the Film and Television Arts* 9, April 1984, pp. 44-50.

Pede, Ronnie: Rock around the screen. In: *Film en Televisie + Video*, 284, Jan. 1981, pp. 14-15.

Piegay, Baptiste: Scorsese rock. In: *Cahiers du Cinéma*, 570, Juillet/Aout 2002, p. 40.

Über THE LAST WALTZ: Without distancing himself from the documentary structure of the film, Scorsese treats the musicians as characters, both primary (the core members) and secondary (the invited guests). His real achievement is being able to tackle rock'n'roll in the same way as he does fiction, intermingling defiance and fascination with a sense of muddled-up narrative and flamboyance, while realizing the full potential of a single shot.

Piotre: "Rock movie's show" (festival du film rock et musical). In: *Révue Belge du Cinéma* (A.P.E.C.) 13,6, 1976, pp. 39-44.

Plantinga, Carl: Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *This is Spinal Tap*. In: (eds): *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Ed. by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press 1998, S. 318-332.

Plasketes, George M.: Rock on reel: The rise and fall of the rock culture in America reflected in a decade of rockumentaries. In: *Qualitative Sociology* 12,1, March 1989, pp. 55-71.

Analyzes the filmic representation of the rise and demise of the American rock/youth culture of the 1960s through several popular rockumentaries. This article explores the ways in which popular film and music both reflect and define political and cultural movements in advanced industrial societies by comparing and

contrasting the plots and narrative techniques of films such as MONTEREY POP (1968), WOODSTOCK (1970), GIMME SHELTER (1971) and THE LAST WALTZ (1978).

Plasse, Marie: *Purple Rain*: rock-fiction and the Prince aesthetic. In: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 6,3, 1987, pp. 54-66.

Porton, Richard: GIMME SHELTER - Dionysus at Altamont. In: *Persistence of Vision: the Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, 6, Summer 1988, pp. 83-90.

Randolph, Mike / Lindsay-Hogg, Michael: *The Rolling Stones' rock and roll circus*. Photographs by Mike Randolph. Introduction by Michael Lindsay-Hogg. London [...]: Faber and Faber 1991, 112 S.

Bildreportage über die Arbeiten an dem Stones-Film.

Reichert, Ramón: Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music. In: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*. Hrsg. v. Arnold Jacobshagen u. Markus Leniger unter Mitarb. v. Benedikt Henn. Köln: Dohr 2007, S. 233-243 (Musicologia. 1, 2007.).

Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester/New York: Manchester University Press 2001, IX, 222 S.

The authors examine the relatively new media form along with the association between factual codes and conventions, and the discourses which underpin the genre. The analysis includes detailed explorations of Woody Allen's ZELIG, Peter Greenaway's THE FALLS, the Beatles' spoof THE RUTLES as well as Bob Roberts, THIS IS SPINAL TAP, and MAN BITES DOG.

Rose, Cynthia: The riddle of the rock biopic. In: *Sight & Sound*, 3, Oct. 1993, pp. 14-16.

Ross, Philippe: Rock et cinéma: temps, danses. In: *Revue du Cinéma*, 371, Avril 1982, pp. 90-95.

Rowland, Mark / McGilligan, Patrick: Reelin' and rockin'. In: *American Film: A Journal of the Film and Television Arts* 15 Sept. 1990, pp. 28-31.

Saada, Nicolas: La musique... en avant! In: *Cahiers du Cinéma*, 415, Janv. 1989, pp. 40-42.

Sandahl, Linda J.: *Rock Films. A Viewer's Guide to Three Decades of Musicals, Concerts, Documentaries and Soundtracks, 1955-1986*. New York: Facts on File Publications 1987, 239 pp.

Zuerst als: *Encyclopedia of Rock Music on Film. A viewer's guide to 3 decades of musicals, concerts, documentaries and soundtracks 1955-1986*. Dorset: Blandford Press 1987, 239 S.

Sarchett, Barry W: 'Rockumentary' as Metadocumentary: Martin Scorsese's THE LAST WALTZ. In: *Literature/Film Quarterly* 22,1, Jan. 1994, pp. 28-35.

Rock music documentaries are shown as self-reflexive examples of the form, closer to the theories of Dziga Vertov than John Grierson, considering Scorsese's THE LAST WALTZ.

Sarquiz, Oscar: Rock: Biografías filmicas o explotación de mitos? In: *Dicine: Revista de Difusión Investigación Cinematográficas* a.c. 42, Nov. 1991, pp. 2-5.

Sarris, Andrew: DON'T LOOK BACK. Digging Dylan. In: *Film* 67, 1968, pp. 68, 248-253.

Saunders, Dave: *Direct cinema. Observational documentary and the politics of the sixties*. London: Wallflower 2007, 236 pp.

Mit detaillierten Darstellungen von DON'T LOOK BACK (1965, pp. 59-83), MONTEREY POP (1967, pp. 84-98), WOODSTOCK (1970, pp. 99-125), GIMME SHELTER (1970, pp. 1226-141).

Severn, Stephen E.: Robbie Robertson's Big Break: A Reevaluation of Martin Scorsese's THE LAST WALTZ. In: *Film Quarterly* 56,2, Jan. 2003, pp. 25-31.

THE LAST WALTZ has been neglected by critics, but it has also suffered from general misinterpretation: The film's true subject is not The Band as a group but lead singer and guitarist Robbie Robertson. It clearly seeks to elevate Robertson above the other members of the group. In doing so, the movie begins a thematic obsession with the connection between risk and image that continues through three of Martin Scorsese's next major projects: CASINO, THE COLOR OF MONEY, and THE KING OF COMEDY.

Shumway, David R.: Rock & roll as a cultural practice. In: *The South Atlantic Quarterly* 90,4, 1991, pp. 753-769.

Stacy, Jan: / Syvertsen, Ryder: *Rockin' reels. An illustrated history of rock & roll movies*. Chicago: Contemporary Books 1984, 256 p.

Stelzer, Christian: Popmusik und Film: Versuch zur Bestimmung und historischen Einordnung eines Film-Genres. In: *Medien + Erziehung* 20,2, 1976, pp. 101-113.

Struck, Jürgen: *Rock around the cinema. Die Geschichte des Rockfilms*. München: Nüchtern 1979, 149, [35] pp.

Neuausg.: *Rock around the cinema. Spielfilme, Dokumentationen, Video-Clips*. Vollst. überarb. u. aktual. Reinbek: Rowohlt 1985, 347 pp.

Swift, Lauren: Rock and reel. In: *Interview* 19, March 1989, pp. 86-88+ [insgesamt 4 pp.].

Telotte, J.P.: Scorsese's *The Last Waltz* and the concert genre. In: *Film Criticism* 4,2, 1979, pp. 9-20.

Wenders, Wim: Ein Genre, das es nicht gibt. In: *Filmkritik*, 9, 1970.

Westrup, Laurel: Media Martyrs? Rock 'n' Roll, Film and the Political Economy of Death. In: *Spectator*, Suppl.: *Deaths*, Oct. 2007, pp. 33-41.

Looking particularly at WOODSTOCK and GIMME SHELTER.

White, A.: The Concert Film. In: *Film Comment* 24,6, 1988, pp. 32-36 .

White, M.B: "*When I Paint My Masterpiece*": the *ROLLING THUNDER REVUE*, *RENALDO AND CLARA*, and *Bob Dylan's Personal Transformative Process*. Master's Thesis, 1994.

Wicke, Peter (Hrsg.): *Rock- und Popmusik*. Laaber: Laaber 2001, 328 pp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 8.).

Wimmer, Fred / Richter, Klaus : "The Who," die "Mods" und die Kids. Zwei Filme, ein Buch und ein Konzert. In: *Medien + Erziehung* 24,3, 1980, pp. 152-159.

Wimmer, Fred: Ziemlich alles über den Rockfilm [Rezension]. In: *Medien + Erziehung* 25,6, 1981, pp. 372-373.

Wood, John: Hell's Angels and the Illusion of the Counterculture. In: *Journal of Popular Culture* 37,2, 2003, pp. 336-351.

Woodworth, Marc / Boyers, Robert: Rock music & the culture of rock. An interview with James Miller. In: *Salmagundi*, 118/119, Spring/Summer 1998, pp. 206-223.

Wootton, Adrian: Looking back, dropping out, making sense: a history of the rock-concert movie. In: *Monthly Film Bulletin* 55, Dec. 1988, pp. 355-356.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans J.: Rockumentaries. Eine Arbeitsbibliographie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 158-168, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p158-168>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

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