



KIELER BEITRÄGE
ZUR FILMMUSIKFORSCHUNG

Ausgabe 5.2 // August 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, Willem Strank

Herausgeber:

Niemeier, Patrick (Kiel)

Strank M.A., Willem (Kiel)

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

Redaktion:

Kerstin Bittner (Kiel)

Janwillem Dubil (Kiel)

Julia Fendler (Kiel)

Knut Heisler (Kiel)

Jan Kästel (Kiel)

Frederike Kiesel (Kiel)

Patrick Kraft (Kiel)

Susan Levermann (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)

Fred Ritzel (Oldenburg)

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Bernd Sponheuer (Kiel)

Jürg Stenzl (Salzburg)

Wolfgang Thiel (Potsdam)

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.....	171
-----------------------	------------

Vorwort.....	174
---------------------	------------

Artikel

„Rockin‘ the Screen“: Einflüsse des Films auf die Geschichte der Rockmusik. Von den Anfängen bis in die 1980er Jahre.....	176
Maas, Georg	

Überblicksartikel

Ein Leben aus Musik. Fiktionale Biografien von Rockstars im Film.....	185
Tieber, Claus	

Special: Don A. Pennebaker

Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker).....	198
Christine N. Brinckmann	

Don Alan Pennebaker.....	203
Kevin Finner	

MONTEREY POP (1968).....	214
ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE (1983).....	223
DEPECHE MODE – 101 (1989).....	229
WESTERNHAGEN – KEINE ZEIT (1996).....	239
65 REVISITED (2005 [1965]).....	247

Filmanalysen

BORN TO BOOGIE (1972).....	257
CONCERT FOR BANGLADESH (1972).....	262
ELVIS: ALOHA FROM HAWAII (1973).....	267
LIVE AFTER DEATH (1985).....	271
LIVE AID (1985).....	276
1991 – THE YEAR PUNK BROKE (1992).....	281
THE FILTH AND THE FURY (2000).....	285
ONE NIGHT IN PARIS – THE EXCITER TOUR 2001 (2001).....	289
ERIC CLAPTON AND FRIENDS IN CONCERT (2004).....	294
SHOW: A NIGHT IN THE LIFE OF MATCHBOXTWENTY (2004).....	300
SOME KIND OF MONSTER (2004).....	303
LIVE 8 (2005).....	308
THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE – LIVE AT MONTEREY (2007).....	312
GLOBAL METAL (2008).....	317

Vorwort

Der vorliegende zweite Teil unseres Lesebuchs zur Geschichte der Rockumentaries enthält neben einer kleinen Sammlung von Darstellungen einzelner Filme eine Reihe von kleinen Schwerpunkten, die wir im folgenden kurz erläutern wollen.

Mit Don Alan Pennebaker stellen wir einen der Regisseure vor, der das Genre von Beginn an begleitet und in vielen Einzelheiten geprägt hat. Pennebaker gehört zum Gründerkreis des Direct Cinema, der wohl einflussreichsten Richtung des Dokumentarfilms seit 1960. Mit seinem Dylanfilm *DON'T LOOK BACK* (1965) schuf er nicht nur einen der ersten, sondern auch bis heute Maßstab gebenden Film des Rock-Films. Mit *MONTEREY POP* (1967) war er einer der ersten, die die neu entstehende Gattung der großen Rock-Open-Air-Konzerte dokumentierte - und auch dieser Film gilt vielen bis heute als eine der intensivsten und reflektiertesten Konzertdokumentationen überhaupt. Pennebaker hat das Material aus den 1960ern mehrfach neu aufgegriffen, zu neuen Filmen verarbeitet. Seine Filme gehören zum Gedächtnis der Rockkultur, reaktualisieren beständig das Vergangene. Wir möchten auch darauf hinweisen, dass schon in der ersten Lieferung des Projekts kurze Analysen zu den Pennebaker-Filmen *ONLY THE STRONG SURVIVE* (2002) und *ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE* (1983) vorgestellt wurden.

Ein zweiter kleiner Schwerpunkt sind Darstellungen der Groß- und Multikonzerte, die seit dem *Concert for Bangladesh* (1972) immer monumentalere Ausmaße angenommen haben und in denen sich die weltumspannende Popularität der Rockkultur dokumentiert (*LiveAid*, 1985, *Live 8*, 2005). Schon das ebenfalls hier dokumentierte Elvis-Presley-Konzert *Aloha from Hawaii* (1973) nutzte das satellitenverbreitete Fernsehsignal, um mehr als eine Milliarde Menschen zu erreichen, und setzte damit die Vorzeichen zu einer kaum noch überschaubaren globalen Verbreitung mancher Rockkonzerte. Die Reihe dieser Konzerte setzte sich fort in dem – allerdings wenig beachteten – *Live-Earth*-Projekt am 7.7.2007 mit elf Konzerten auf sieben Kontinenten, verbreitet auch als Livestream via Internet. Es mag zu den kompliziertesten Widersprüchen der Rockkultur gehören, dass die egalitäre und oppositionelle Tendenz, die den Rock von Beginn an begleitet hat, sich hier mit einem karitativ-politischen Interesse verbindet und doch nicht der Tatsache ausweichen kann, dass auch diese Veranstaltungen Promotionaktionen für die Musiker selbst sein können und zur Imagebildung oder -korrektur der Auftretenden beitragen können. Es hat diesen Zusammenhang von Beginn der Rock-Kultur an gegeben – Georg Maas' kleiner Artikel führt ihn bis in die Anfänge des Rock'n'Roll-Films zurück –, und es nimmt nicht wunder, dass in allen Artikeln darauf eingegangen wird.

Wir bedanken uns bei allen Mitschreibern und unserer Redaktion. Insbesondere geht ein großer Dank an Kerstin Bittner, Janwillem Dubil, Julia Fendler, Knut Heisler, Jan Kästel, Matthias Koch, Frederike Kiesel, Susan Levermann und Imke Schröder.

Beim Korrekturlesen dieser vorliegenden, veröffentlichten Version waren vor allem Kerstin Bittner, Julia Fendler und Frederike Kiesel sehr engagiert, wofür wir uns nochmal ausdrücklich bedanken wollen.

Patrick Niemeier, Willem Strank, Hans J. Wulff
im August 2010

„Rockin‘ the Screen“: Einflüsse des Films auf die Geschichte der Rockmusik. Von den Anfängen bis in die 1980er Jahre

Georg Maas

1. BLACKBOARD JUNGLE: Die Initialzündung

Ohne Film wäre die Geschichte der Rockmusik zweifellos eine andere geworden, als die, die sich uns heute im Rückblick darstellt. Bereits die Geburtsstunde des Rock‘n‘Roll, die Premiere des amerikanischen Films SAAT DER GEWALT (BLACKBOARD JUNGLE, USA 1955), weist dem Zweckbündnis von jugendorientiertem Musikmarkt und Filmgeschäft den Weg. Die Titelmusik des Films, Bill Haleys *Rock Around the Clock*, wurde durch den Film zum Hit und machte zugleich den Film zu einem Kassenschlager beim jugendlichen Publikum.

BLACKBOARD JUNGLE ist ein gesellschaftskritischer Film, der am Beispiel des idealistischen Lehrers Dadier (Glenn Ford) die Erziehungsschwierigkeiten verwahrloster Großstadtjugendlicher thematisiert. Symbol für den moralischen Niedergang der amerikanischen Jugend ist die Titelmusik. Der Film behandelt sein Thema durchaus realistisch und für amerikanische Verhältnisse recht sachlich, wenig spekulativ. Das Ende ist allerdings, wie könnte es anders sein, optimistisch. In der amerikanischen Öffentlichkeit wurde der Film dennoch heftig diskutiert und musste massive Kritik einstecken (vgl. dazu Ehrenstein/Reed, 1982, 13f). Schließlich wurde BLACKBOARD JUNGLE als amerikanischer Beitrag für die Filmfestspiele in Venedig zurückgezogen, obwohl MGM als letzten Rettungsversuch dem Filmvorspann eine Erklärung voranstellte, die gezeigten Vorgänge wären in keiner Weise typisch für die Zustände an amerikanischen Schulen: So sollte der Welt die amerikanische Jugend nicht präsentiert werden. Stattdessen wurde das Melodram INTERRUPTED MELODY (UNTERBROCHENE MELODIE, USA 1955, Curtis Bernhardt), eine Produktion derselben Firma mit demselben männlichen Hauptdarsteller, nach Venedig ins Rennen geschickt.

Mit filmischer Unterstützung gelang dem Rock‘n‘Roll ein furioser Auftakt. Allerdings sollte man sich vergegenwärtigen, welche Hypothek der Musik mit diesem Film auf den Weg gegeben wurde. Rock‘n‘Roll wurde durch den filmischen Kontext als Musik des moralischen Verfalls, der Jugenddelinquenz gebrandmarkt; nach der Funktion als Titelmusik, die die üblichen *credits* untermalt, wechselt die Funktion zu

der von Inzidenzmusik bzw. *source music*: Die Schüler tanzen zu Bill Haleys Song. Aber statt dem Rock'n'Roll gleich in der Wiege den Todesstoß zu geben, katapultierten Film und Titelmusik sich gegenseitig in die höchsten Regionen der jugendlichen Publikumsgunst. Die amerikanische Jugend entdeckte den Film und machte zugleich *Rock Around the Clock* zu dem ersten US-weiten Rock'n'Roll-Hit, dem ersten nationalen Jugendhit in den USA überhaupt. Dass dabei in manchem Filmtheater das Mobiliar zu Bruch ging, bestärkte z.B. kritische Erwachsene in der Befürchtung, der Rock'n'Roll stelle wohl tatsächlich eine Gefährdung der Jugend dar.

Ein Hit, der aus einem Filmerfolg hervorgeht, das war nun wahrhaftig keine Neuheit; man denke nur stellvertretend an *As Time Goes by* aus CASABLANCA (USA 1942, Michael Curtiz) oder an *True Love* aus HIGH SOCIETY (DIE OBEREN ZEHNTAUSEND, USA 1956, Charles Walters). Bei BLACKBOARD JUNGLE lohnt jedoch eine genauere Analyse der Umstände auf dem Film- wie im Musikmarkt. In den 1950er Jahren rutschte die amerikanische Filmindustrie in eine erste große Krise (vgl. Maas 1993a). Der seit der Rezession der frühen 1930er Jahre anhaltende Zustrom an Kinobesuchern sank von 1949 auf 1950 schlagartig um mehr als 25%, in den folgenden Jahren ging es noch weiter bergab. Grund für den Besucherrückgang: Geändertes Freizeitverhalten und vor allem die Konkurrenz des Fernsehens hielten die Amerikaner von den Kinopalästen fern. In dieser kritischen Situation setzte Hollywood technisch auf neue, dem Fernsehen überlegene Verfahren wie Breitwandprojektion, auf Autokinos, aber auch auf das jugendliche Publikum. Ein richtiger Gedanke, denn diese Zielgruppe hatte das, was Hollywood in der Krise brauchte: Kaufkraft, Mobilität (um Kinos besuchen zu können) und keine Lust auf den familiären Abend vor dem Pantoffelkino. Das Angebot der sogenannten *major companies*, und diese bestimmten trotz des Entflechtungsgesetzes von 1946 wesentlich den Filmmarkt, an die neue Generation von Kinogängern: jugendliche Stars - allen voran Marlon Brando in *THE WILD ONE* (DER WILDE, USA 1954, Stanley Kramer/Columbia) und James Dean in *REBEL WITHOUT A CAUSE* (DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN, USA 1955, Nicholas Ray/Warner Bros.) - in Handlungen, die dem jugendlichen Lebensgefühl entsprangen. (Bezeichnend im Übrigen, dass diese Filme von unabhängigen Produzenten hergestellt und von *Mayors* vertrieben wurden.)

Perfektes Kino für die jüngere Generation? Trotz beachtlicher Erfolge beider Filme nicht ganz: Die Filmgewaltigen hatten die Musik vergessen. Der Marlon-Brando-Film bekam einen Jazz-Soundtrack, bei dem James-Dean-Film steuerte der Schönberg-Schüler Leonard Rosenman einen sinfonischen Soundtrack in bester Hollywood-Tradition bei. Mit BLACKBOARD JUNGLE - einer Produktion des Mayors MGM mit dem etablierten Star Glenn Ford - wurde erstmals Rock'n'Roll als Filmmusik verwendet, wenngleich sich seine musikalische Präsenz auf den Filmtitel beschränkte; ansonsten sind Jazz-Titel von Stan Kenton und Bix Beiderbecke zu hören. Aber immerhin ein Anfang.

Und wie sah es gleichzeitig im Musikmarkt aus? Etwas Neues zeichnete sich ab. Im Gegensatz zur Schlagermusik der Erwachsenen suchten die Jugendlichen ihre Musik im Jazz und in der als *Race Music*

bezeichneten *Rhythm and Blues Music*. Man muss sich vergegenwärtigen, dass zu der Zeit eine weitgehende ethnische Trennung in der Musik bestand. Weiße und schwarze Musik wurden beispielsweise in unterschiedlichen Hitparaden geführt, und Radiosender für weiße Zuhörer mussten tunlichst vermeiden, schwarze Musik zu spielen. Andererseits durften schwarze Musiker recht unverblümt eindeutige Doppeldeutigkeiten in ihren Texten besingen, die weißen Sängern sogleich ein Gerichtsverfahren wegen Obszönität eingebracht hätten. Diese Situation führte zu einem Verschmelzungsbereich schwarzer und weißer Musik- jugendliche Weiße fühlten sich von der Musik der Schwarzen angesprochen -, und das System der Musikindustrie brachte weiße Coverversionen auf den Markt, um den vermeintlichen ethnischen Makel dieser Musik, die der Rundfunk-DJ Alan Freed als *Rock'n'Roll* bezeichnete, zu tilgen und gegebenenfalls die Texte sehr gründlich von Anstößigem zu säubern (s. u.a. Gillett 1979, 38ff).

Anfang der 1950er Jahre lag der Rock'n'Roll förmlich in der Luft. Er wurde von vielen Musikern im Lande gespielt in jeweils individueller Variante. Radiostationen, die abgesehen von den wenigen landesweiten Networks nur regional empfangen werden konnten, griffen die Musik auf, um Ihre jugendlichen Hörer durch abendliche Spezialprogramme zu gewinnen, und kleine Plattenfirmen wie Sun Records in Memphis machten Umsätze, die durchaus hoffnungsvoll zu nennen waren. Was den brodelnden Musikszenen fehlte, war der Zugang zu den landesweiten Medien und Vertriebswegen. Über diese verfügten zwar die großen Medienkonzerne wie Columbia, Capitol, MGM, sie engagierten sich jedoch nicht für den Rock'n'Roll, da sie ihm keine langfristigen Überlebenschancen einräumten. Wie beispielsweise Charlie Gillett in seinem Buch *The Sound of the City* detailliert zeigt, blieb diese Musik ein Privileg der unabhängigen kleinen Labels, unbeschadet des damals spektakulären Verkaufs der Rechte des Rock'n'Roll- Stars Elvis Presley an den Branchenriesen RCA-Victor Ende 1955 (vgl. Gillett 1979, 394). Für die kleineren Plattenlabels des Rock'n'Roll kam der Film gerade recht. Die Filmindustrie verfügte trotz des von der Krise heraufbeschworenen Kinosterbens über ein flächendeckendes Netz von Spielstätten und operierte relativ unabhängig von Plattenfirmen und Radiostationen. Unbeabsichtigt, aber sehr wirkungsvoll konnte deshalb ein Film zum Hebel werden, der dem Rock'n'Roll mit einem Schlag die Tür zum landesweiten Erfolg öffnete.

2. Rock'n'Roll-Filme: Gemeinsam verkauft's sich besser

Durch den Erfolg beflügelt folgten zahllose Rock'n'Roll-Filme, die sowohl den Werbeinteressen der Plattenfirmen dienten als auch der Filmindustrie in ihrem aussichtslosen Kampf gegen den Konkurrenten Fernsehen die Jugend als neue Zielgruppe gewannen. Der Film half, die Identität des Rock'n'Roll als Jugendmusik zu unterstützen, beispielsweise mit *Rock Around the Clock* (AUSSEER RAND UND BAND, USA 1956, Fred F. Sears), *High School Confidential* (MIT SIEBZEHN AM ABGRUND, USA 1958, Jack Arnold) oder *The Girl Can't Help It* (SCHLAGERPIRATEN, USA 1956, Frank Tashlin). Gerade an dem dritten dieser Filmbeispiele läßt

sich exemplarisch zeigen, wie hier im Rahmen eines Unterhaltungsfilms aktuelle Musikstars promotet werden: In einer zentralen Sequenz des Films besucht der zukünftige Gesangsstar wider Willen, Jerri Jordan (Jayne Mansfield), mit ihrem Agenten einige Lokale, in denen Rock'n'Roll-Bands auftreten. Und damit sich dem Publikum die Namen der gezeigten Bands auch gut einprägen, zeigt die Kamera bei jedem Ortswechsel (vor Betreten der neuen Lokalitäten) in *location shots* jeweils die Eingänge mit Werbetafeln der hier auftretenden Musiker. Die Filmhandlung wird außerdem so gebremst, dass alle Stars genügend Zeit für ihren Auftritt im Film erhalten. Das dabei besonders Sympathische des Films: die unverblümete Selbstironie, die auch vor dem Musikgeschäft nicht halt macht, dem der Film eigentlich dient.

In den meisten Rock'n'Roll-Filmen scheint die Handlung jedoch weitgehend nebensächlich. Dies ist nicht weiter überraschend, war doch der Kinobesuch mit der Jugendclique das Ereignis, weniger der Film. Eine fesselnde Filmhandlung war hierfür nicht notwendig, wohl aber die passende Musik: Rock'n'Roll als Jugendmusik. „It was film that gave everybody a chance to congregate (to rock'n'roll). [...] and before the television had got us by the goolies, Sunday afternoon was when we used to sit round the big screen, telling jokes singing songs and spoiling the film“ (Dury 1981, 10).

Weil Rock'n'Roll-Filme oft die einzige Quelle für die Musikfans darstellten, die die Idole mit ihren Musikern und ihrer Bühnenshow in Aktion zeigte, erhielten die Filme noch eine weitere Funktion für die Jugendlichen: Hier wurden die Attribute des Rock'n'Roll jenseits der Musik vermittelt. Mode von der Haartracht über die Kleidung bis zur Körpersprache wurde vom Film transportiert: „Und in dem Maße, wie Filme und Fernsehen als Kommunikationsmedien für Musik wichtiger wurden, gewannen diese Aspekte [Aussehen und Erscheinung] an Bedeutung“ (Gillett 1979, 260). Dies gilt erst recht für das europäische Publikum, das den Rock'n'Roll auf diesem Weg quasi aus zweiter (sprich: filmischer) Hand erlebte. Wohl kaum hätten die europäischen Ausgaben der Rock'n'Roller sonst derartige Ähnlichkeiten mit ihren amerikanischen Idolen aufgewiesen, wie dies beispielsweise bei Johnny Halliday, Peter Kraus oder Ted Herold zu beobachten ist: „Die internationale Wirkung des Rock and Roll verdankte den Hollywood-Filmen sehr viel“ (Gillett 1979, 261).

3. Der Idealfall Elvis: Ich bin ein Amerikaner

Das Phänomen Elvis, die ideale Doppelvermarktung via Schallplatte und Leinwand, verdeutlicht das reibungslose Zusammenspiel beider unterhaltungswirtschaftlicher Branchen. Elvis bot sich hierfür geradezu an, da seine Faszination nicht nur auf seiner stimmlichen Ausdruckstärke beruhte, sondern auch auf seiner körperlichen Präsenz. Die Doppelkarriere von Presley geht aber über die übliche Praxis hinaus, die Bekanntheit eines Musikstars für einen Jugendfilm zu nutzen und den Musiker als Publikumsmagnet

einzusetzen - auch wenn dies vermutlich das entscheidende Motiv für Hollywood war, um Elvis für sich zu gewinnen.

Das Ungewöhnliche an der Kinokarriere von Presley besteht darin, dass er in den meisten Filmen nicht als Gesangsstar in die Handlung tritt. Wenn er im Film zur Gitarre greift, dann oft als Amateur, der der Frau seines Herzens oder seinen Freunden ein Ständchen bringt. Hierin scheint mir ein System zu liegen: Der frivolen Karriere eines Rock'n'Rollers mit aggressivem Sex-Appeal wird die „seriöse“ amerikanische Karriere als Leinwandidol zur Seite gestellt. Filmruhm galt entgegen Rock'n'Roll in den USA als gesellschaftlich akzeptable Karriere auch für die Erwachsenengeneration, denn immerhin hatte es Hollywood seit Einführung des Starsystems verstanden, Stars in den Medien aufzubauen und derart Filmruhm zum attraktiven Exempel für den *American Dream* zu stilisieren. Somit waren die Kinauftritte von Presley in der Strategie seines Managers Colonel Parker möglicherweise mehr als bloß eine zweite Einnahmequelle. Sie dienten der Idealisierung von Elvis als *All-American-Boy*: „The transformation of the Presley-image after his military service during the 60's was completed in his film roles“ (Hodenfield, 1979, 54). Und in diesem Zusammenhang macht es dann durchaus Sinn, daß Elvis bereits vorher, gleich in seiner ersten Rolle in *LOVE ME TENDER* (PULVERDAMPF UND HEISSE LIEDER, USA 1956, Robert D. Webb) die uramerikanische Rolle schlechthin verkörpert: einen Cowboy.

In den 1960er Jahren zog sich Elvis von der Bühne zurück. Seine erfolgreichen Filme wurden für ihn in dieser Phase doppelt wichtig: Sie sicherten seine Popularität; zugleich hielten sie ihm durch Soundtrack-Platten den Tonträgermarkt offen. Die Musik aus *BLUE HAWAII* (BLAUES HAWAII, USA 1961, Norman Taurog) wurde gar zum seinerzeit meistverkauften Elvis-Album überhaupt (Marcus 1992, 213). Die Schauspielerei begleitete also nicht die Musikerkarriere, sondern diese profitierte umgekehrt von den Filmerfolgen.

4. Die Beatles: Imagepflege made in England

Auch die Beatles mehrten ihr Kapital wie ihren Ruhm durch Filme, die durch glückliche Begleitumstände zu einer Neubelebung der Gattung Musikkomödie führten, wie sie vor allem in den 1930er/1940er Jahren florierte. Anders als bei Elvis-Presley-Filmen blieben die Beatles in den Filmen die, die sie waren: *The Beatles*. So banal diese Feststellung wirkt, so grundlegend sind jedoch die wirtschaftlichen Potenzen, die dieser vermeintlichen Identität der Stars mit den im Film charakterisierten Protagonisten erwachsen. Die beiden Real-Spielfilme *A HARD DAY'S NIGHT* (YEAH! YEAH! YEAH!, Großbritannien 1964, Richard Lester) und *HELP!* (HI-HI-HILFE!, Großbritannien 1965, Richard Lester), aber auch der Zeichentrickfilm *YELLOW SUBMARINE* (Großbritannien 1968, George Dunning) täuschen dem Publikum vor, sie würden Einblicke in das wahre Leben der „Fab Four“ eröffnen. Dies gilt vor allem für den ersten in Schwarzweiß gedrehten Film *A HARD DAY'S NIGHT*. Die Idee ist zwar keineswegs neu (z.B. trat der legendäre Geiger Jascha Heifetz als

großherziger Geigenvirtuose Jascha Heifetz 1938 in dem Spielfilm *THEY SHALL HAVE MUSIC/MUSIK FÜRS LEBEN* auf), für die Idealisierung von Stars ist das Verfahren aber nach wie vor kaum zu überbieten. So fand die systematisch verkaufsfördernde Stilisierung und Typisierung der vier Beatles auch in den Filmen ihren Niederschlag: George, der nette Kumpel, Ringo, der mitleiderregende Typ mit der langen Nase, John, der luzide Spötter, Paul, der uneingebildete Schönling.

In der Phase der Beatlemanie passten die Filmprodukte ideal in das Managementkonzept Brian Epsteins. Sie machten die Stars, die sich schließlich nur noch unter strengsten Sicherheitsvorkehrungen in die Öffentlichkeit wagen konnten, in intimen Filmszenen für die Fans scheinbar greifbar. Die Vermischung von realistischer Filmhandlung in *A HARD DAY'S NIGHT* und idealisierten Protagonisten schufen in den Köpfen (und Herzen) der Fans Chimären. Die Filme festigten zweifellos das Image und den Erfolg der Beatles. Und wie stark auch ihre wirtschaftliche Bedeutung war, lässt sich u.a. der Tatsache entnehmen, dass der Soundtrack zu *A HARD DAY'S NIGHT* durch seinen Verkauf schon vor dem Start des Films die Produktionskosten des Streifens einspielte. Vielleicht nur eine Folge des Beatles-Fiebers, vielleicht aber auch ein Indiz dafür, wie groß die Erwartung, ja die Sehnsucht nach einem Beatlesfilm bei der Fangemeinde war.

5. Von Monterey, Woodstock, Altamont bis zu den 90ern: ein Überblick

Weitere markante Einflüsse des Films auf die Entwicklung der Rockmusik können hier nur knapp und mit groben Strichen skizziert werden:

(1) Die großen Festivals von Monterey über Woodstock bis zum Desaster von Altamont hätten ohne die weltweit gezeigten Filmdokumentationen nicht zu Kristallisationskernen einer jugendkulturellen Bewegung werden können, die die westliche Welt umspannte. Im Rückblick stehen die filmisch konservierten Konzertereignisse als Symbole für die Utopie einer friedlichen Gesellschaft, deren „Kultus“ sich wesentlich um die zeitgenössische Rockmusik gruppierte. In Musik und Bild führten diese Filme neue Werte und Lebensentwürfe vor, die sich mit den Schlagworten von der Hippie-Kultur oder der Woodstock-Nation verbanden und die nur der Film derart authentisch vervielfältigen konnte. Der Erwachsenengeneration Provokation, der Jugend Verheißung: Sex, Drugs and Rock'n'Roll statt Wein, Weib und Gesang.

(2) Der „dokumentaristische“ Spielfilm *SATURDAY NIGHT FEVER* (NUR SAMSTAG NACHT, USA 1977, John Badham; zum Inhalt s. Maas 1988, 207) machte die Bee Gees zu musikalischen Leitfiguren der Disco-Welle (vgl. u.a. Hanson 1979, 102 ff.), die durch den Film entscheidend Popularität gewann: 18 Monate nach Beginn einer lokalen Disco-Bewegung in verschiedenen Metropolen der USA wurde durch den Film eine landesweite, auf weitere westliche Länder übergreifende „Epidemie“ ausgelöst. Zugleich setzte der Film

Maßstäbe für die technische Ausstattung von Discos: „Da aber SATURDAY NIGHT FEVER die Tanzviren durch das ganze Land trägt, werden die weltstädtischen Klubs mit ihren raffinierten Dekorationen und Licht- und Tonspielen (auch in der Provinz) folgen“ (Hanson 1979, 18f).

Weil sich die Disco-Mode nicht nur musikstilistisch ausprägte, sondern nahezu alle Lebensbereiche des Diskothekenpublikums mit einbezog (vgl. Neißer 1981; Mezger 1980), konnte der Film mit seinen visuellen und narrativen Schichten das auditive Medium Schallplatte wirkungsvoll ergänzen. Durch SATURDAY NIGHT FEVER wurde die Welt der Diskotheken vielen Zuschauern erstmalig eröffnet, zugleich aber auch standardisiert: „Indem der Discofilm gewissermaßen Modelle vorbildlichen Diskothekenverhaltens zeigt, setzt er nämlich weltweit Normen, an denen man nur schwer vorbeikommt. So ist die viel gepriesene Zwanglosigkeit, die angeblich ursprünglich in den Diskotheken herrschte, seit SATURDAY NIGHT FEVER merklich eingeschränkt“ (Mezger 1980, 68).

Nach dem durchschlagenden Trendsetter SATURDAY NIGHT FEVER reihten sich zahllose weitere Filmproduktionen in die Modeströmung ein (s. Struck 1985, 173). Dabei entäußerte sich der Film nicht nur seiner innovativen Funktion, er verlor auch schnell sein Publikum. In dem Maße, wie für alle Interessierten Hightech-Discos in erreichbarer Nähe lagen, bot das Kino nur noch einen schwachen Abglanz dieser real erlebbaren Kunstwelt *Disco*. Einen vergleichsweise bescheidenen Einfluss auf die Disco-Szene übte der Filmerfolg AMADEUS (USA 1984) aus, der kurzzeitig den „Amadeus-Look“ diskothekenfähig machte (vgl. Maas 1993b).

(3) Wiederholt vermittelten einzelne Filme zwischen der alltäglichen Bilderwelt der Werbung, Rockmusik, Mode und Zeltgeistströmungen, wie dies exemplarisch für FLASHDANCE (USA 1982, Adrian Lyne) oder DIRTY DANCING (USA 1987, Emile Ardolino) gilt. Einzelne Filme wurden so zu kurzlebigen Orientierungspunkten der internationalen Musikszene, beeinflussten Musikstile und die jeweilige Jugendkultur. Obwohl FLASHDANCE seinerzeit sowohl auf die hedonistische Sport- und Fitnesswelle aufspringen konnte als auch das höchst aktuelle Motiv weiblicher Emanzipation massenkompatibel und sexy anklingen ließ, überlebte von dem Film, der wohl nur in seiner eigenen Zeit funktionierte, im Wesentlichen nur die Musik. DIRTY DANCING hingegen spielte in der Vergangenheit der frühen 1960er Jahre, wodurch seine (sehr schlichte) Gesellschaftskritik beim Filmpublikum Zustimmung erwarten durfte: Gut und Böse waren im Rückblick auf die damalige Zeit klar geschieden. Die Liaison zwischen einer historisch verorteten Handlung und Weiteils moderner Popmusik - nur wenige Musiktitel des Soundtracks stammten tatsächlich aus den 1960er Jahren - gab dem Film offenbar eine gewisse Zeitlosigkeit, die nicht nur dem Film, sondern auch seiner Bühnensfassung zu einer die Zeiten überdauernden und bis heute anhaltenden Attraktivität verhelfen.

Videoclips haben mittlerweile die Bedeutung des Kinofilms für die Rockmusik massiv eingeschränkt. Wertlos ist der Film allerdings für die Musikindustrie noch nicht geworden. Plattenfirmen nutzen das

Medium Film weiterhin für ihre Interessen im Rahmen umfassender Vermarktungsstrategien, zumal die weit vorangeschrittene Verflechtung der Medienkonzerne häufig Schallplattenverkauf, Video-, Kino- und Fernsehauswertung sowie Handel mit Unterhaltungselektronik unter einem Firmendach erlaubt (SONY, Bertelsmann, Philips usw.). Konzertierte Aktionen von Werbeagenturen und Plattenfirmen mit dem Einsatz „hitverdächtiger“ Werbesongs oder Oldies (z.B. *Like the Very First Time* für Coca Cola oder *What a Wonderful World* für Levi's Jeans) sowie Filmmusiken, die aus aktuellen Songs kompiliert und zeitgleich mit dem Filmstart als CD auf den Tonträgermarkt gebracht werden, sind zu Selbstverständlichkeiten geworden. In den 1970er Jahren hatte hier Robert Stigwood durch seine Firma RSO mit der systematischen Doppelvermarktung im Film- und Schallplattensektor den Weg gewiesen (vgl. Mezger 1980, 66ff; Struck 1985, 167ff). Unter diesem Gesichtspunkt ist es kein Zufall, dass der Handel mit Rechten ein riesiger neuer Markt geworden ist. Äußeres Merkmal dieses Handels sind die gehäuft auftretenden Wechsel einzelner Musiker, deren gesamter Back-Katalog zunächst aus den Plattengeschäften verschwindet, um nach einiger Zeit unter einem anderen Label wieder aufgelegt zu werden (wie z. B. die Aufnahmen von Blood, Sweat & Tears). Spektakuläre Urheberrechtsveräußerungen waren vor allem der Kauf der Lennon/McCartney-Rechte durch Michael Jackson sowie der Erwerb von CBS Records durch SONY Music, wodurch dem japanischen Konzern - *en passant* - zahllose Rechte zufielen. In diesem Sinne ist auch Franco Fabbris Plädoyer für die wissenschaftliche Berücksichtigung von Urheberrechten in der Forschung zu bedenken (1991, 109-114).

Wie wichtig im Musikgeschäft mittlerweile die visuelle Vermarktbarkeit vor allem für Frauen geworden ist, verdeutlicht das Auftreten von Schauspielerinnen und Fotomodellen bei Plattenproduktionen (Sade, Samantha Fox u.a.). Es scheint leichter zu sein, eine farblose Stimme akustisch zu „schminken“, als ein unauffälliges Gesicht fotogen zu gestalten. Zwar ist es nicht mehr der Film, sondern das Medium Video bzw. Fernsehen, das diese Tendenz in der Musikszene bewirkt. Es setzt jedoch die visuelle Beeinflussung der Musik fort, die in den 1950er Jahren durch den Kinofilm eingeleitet wurde.

Editorische Bemerkung:

[*] Der vorliegende Artikel ist zuerst erschienen in: *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 12, 1992, pp. 23-35. Er wurde durchgesehen und gegenüber der Erstfassung leicht verändert.

Literatur

- Dury, Ian (1981) The Fifties: Razors out at rock riot. In: *Cool cats - 25 years of rock'n'roll style*. Ed. by Tony Stewart. London: Eel Pie, S. 9-23.
- Ehrenstein, David & Reed, Bill (1982) *Rock on Film*. New York: Delilah.
- Ewen, David (1977) *All the years of American popular music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Fabbri, Franco (1991) Copyright: the Dark Side of the Music Business. In: *Worldbeat* 1, S. 109-114.
- Gillett, Charlie (1979) *The Sound of the City*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Hanson, Kitty (1979) *Disco-Fieber*. München: Heyne.
- Hodenfield, Chris (1979) Elvis in Hollywood. In: Wallraf, Rainer & Plehn, Heinz: *Elvis Presley*. Dreieich: Melzer, S. 51-54.
- Maas, Georg (1988) Auswahlfilmographie. In: Georg Maas & Wolfgang Schmidt-Brunner: *Pop/Rock im Musikunterricht*. Mainz: Schott, S. 191-226.
- Maas, Georg (1993a) Rock und Film - Erscheinungsformen einer Symbiose. In: Helmut Rösing (Hrsg.): *Spektakel/Happening/ Performance. Rockmusik als „Gesamtkunstwerk“*. Mainz: Villa Musica, S. 81-100 (Parlando. 3.).
- Maas, Georg (1993b) Formans Amadeus-Film und die Folgen. In: *Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 in Baden bei Wien*. Tutzing: Schneider, S. 417-431.
- Marcus, Greil (1992) *Mystery Train: der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Mezger, Werner (1980) *Discokultur: die jugendliche Superszene*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Neißer, Horst F. / Mezger, Werner / Verdin, Günter (1981) *Jugend in Trance? Diskotheken in Deutschland*. 2. Aufl., Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Struck, Jürgen (1985) *Rock around the Cinema*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt.

Empfohlene Zitierweise

Maas, Georg: „Rockin‘ the Screen“: Einflüsse des Films auf die Geschichte der Rockmusik. Von den Anfängen bis in die 1980er Jahre. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 176-184, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p176-184>.

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.

Ein Leben aus Musik – Fiktionale Biografien von Rockstars im Film

Claus Tieber

Filmische Biografien von Musikern gibt es schon seit dem Stummfilm. Aus dem Bereich klassischer Musik haben es Ludwig van Beethoven, Franz Liszt und Wolfgang Amadeus Mozart auf die meisten Filme gebracht. Aber auch ihre Kollegen Mahler, Schubert oder Wagner können filmische Darstellungen ihres Lebens vorweisen [1]. Für das Massenmedium Film waren und sind Musikerbiografien als Stoffe für Spielfilme aus zweierlei Gründen interessant: zum einen, wenn es sich dabei um besonders populäre Vertreter handelt, und zum anderen, wenn mit den Musikernamen ein hohes kulturelles Ansehen verbunden ist. Die beiden Pole *Entertainment* und *Hochkultur* sind für das Mainstream-Kino, insbesondere für Hollywood, gleichermaßen faszinierend, erfüllen sie doch die unterschiedlichen, aber ebenso wichtigen Funktionen von *Massentauglichkeit* und *kultureller Respektabilität* [2]. Für letzteres sind die filmischen Biografien klassischer Komponisten ein Beispiel, für ersteres ebensolche Filme, in deren Mittelpunkt die Walzerkönige und Operettenkaiser wie Johann Strauss Jr. und Franz Lehár stehen [3]. Die filmische Biografie eines bestimmten Musikers hebt nicht nur diesen selbst aus der Masse hervor, sondern auch das musikalische Genre, das er repräsentiert.

Biopics stellen fast zwangsläufig Aspekte der individuellen Kreativität und die Möglichkeiten individueller Gestaltung innerhalb eines musikalischen Genres in das Zentrum ihrer Geschichten. Allein damit wird die spezifische Musik vom vermeintlich immer gleichen der rein kommerziellen Ware abgesetzt. Wann welche Vertreter welcher musikalischen Genres diese filmische Anerkennung finden, sagt somit viel über den gesellschaftlichen Stellenwert des Genres wie des Vertreters aus. Fanden sich Biopics aus dem Bereich Klassik schon recht früh, so mussten Jazz und Pop länger auf ihre filmische Würdigung in Form von Biopics warten. „To constitute a new source for biopics a musical form must shift from the margins to the centre of mass culture“, schreibt Bruce Babington am Beispiel von *Country Music Biopics* (Babington 2006, 84f). Ob es tatsächlich der Musikstil ist, der sich mitsamt seiner Fankultur in den Mainstream bewegt, oder ob nicht auch umgekehrt das Aufgreifen eines bestimmten Stils durch den Mainstream-Film diesen Stil damit automatisch von seinen Wurzeln entfernt, sei dahingestellt. Eine historische Entwicklung ist jedenfalls nachweisbar, in der sich der Film zunächst höher angesehener Musikrichtungen annahm. Mittlerweile ist der Film als Phänomen der Popkultur breiter und respektabler als so manches Genre der Popmusik, welche sich zunehmend ausdifferenziert.

Jazz

Im Jazz sind es zunächst nicht die wichtigsten musikalischen Vertreter, die ihren Weg ins Kino fanden (jedenfalls nicht auf dem Weg der Fiktionalisierung – Musiker wie Armstrong oder Ellington waren in diversen Filmen zu sehen und zu hören), sondern die Komponisten des *Great American Songbooks*, die filmisch verewigt wurden: George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, 1945, Irving Rapper), Rodgers und Hart (*Words and Music*, 1948, Norman Tauregg) und Cole Porter (*Night and Day*, 1946, Michael Curtiz). Mit diesen Komponisten tat sich Hollywood auch deswegen leichter, weil ihre Hautfarbe weiß ist. Etwaige Devianzen wie die Homosexualität etwa von Lorenz Hart oder Cole Porter wurden in diesen Filmen einfach ausgeblendet.

Im Jazz selbst sind Biopics erstaunlicherweise noch immer relativ rar. Billie Holiday, Charlie Parker und Dexter Gordon stehen im Mittelpunkt von *The Lady Sings the Blues* (1972, Sydney J. Furie), *Bird* (1988, Clint Eastwood) und *Round Midnight* (USA/Frankreich 1986, Bertrand Tavernier). Rassismus und die begrenzte Markttauglichkeit von Jazz sind wohl die wichtigsten Gründe, warum der Jazz unter den Biopics von Musikern unterrepräsentiert ist.

Pop

Biografien von Rock- und Popstars [4] kommen erst dann in die Kinos, wenn die entsprechenden Vertreter feuilleton- und universitätstauglich geworden sind, eine oftmals als Fehlentwicklung betrachtete Geschichte, deren Ausgangspunkt gemeinhin mit dem Erscheinen des Beatles-Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) festgemacht wird. Zudem ergibt sich das pragmatische Problem, dass eine Biografie ein Mindestmaß an gelebter Zeit voraussetzt. Kurz gesagt: über einen 20jährigen kann man kein Biopic drehen. Es wundert denn auch nicht, dass unter den Biopics im Popbereich jene, die sich verstorbenen Musikern widmen, deutlich überwiegen.

Die musikalische Bandbreite ist mittlerweile groß und reicht von *Sid and Nancy* (Großbritannien 1986, Alex Cox) über Sid Vicious, *The Doors* (1991, Oliver Stone), *What's Love Got to Do with It?* (1993, Brian Gibson) über Ike und Tina Turner bis hin zu Filmen über Joy Division (*Control*, Großbritannien 2007, Anton Corbijn) und Bob Dylan (*I'm Not There*, 2007, Todd Haynes). Die Arbeitsfilmografie, die dem vorliegenden Artikel beigelegt ist, kann einen Eindruck geben, welche Musiker bis heute in filmischen Biografien dargestellt wurden.

Probleme und Lösungen

Den Machern von Biopics stellen sich spezifische erzählerische und ideologisch-theoretische Probleme, die sich aus der Aufgabenstellung ergibt, aus einer Unzahl von zumeist bekannten Fakten eine Geschichte konstruieren und darin auch noch genug Raum für musikalische Darbietungen bereithalten zu müssen. Anhand einiger ausgewählter Filme, die alle im gleichen Zeitraum (2004 - 2007) in die Kinos kamen, möchte ich versuchen, die wichtigsten dieser Problemstellungen zu benennen und die unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten zu vergleichen. Solcherart soll eine Momentaufnahme über den gegenwärtigen Stand des Subgenres ebenso möglich werden wie eine Konkretisierung besagter Aufgabenstellungen. Es geht mir dabei um zwei Fragen:

1. Wie konstruiert der Film aus der Fülle von Fakten einer realen Biografie eine fiktionale Geschichte, welche die Aufmerksamkeit des Publikums aufrechterhält?
2. Wie lösen die ausgewählten Filme das Thema der „obligatorische Szene“? Es gibt in den meisten musikalischen Biopics eine so genannte *obligatorische Szene*, in welcher der Durchbruch zur Massentauglichkeit bzw. das Potenzial dieser Massentauglichkeit thematisiert wird. Dieser Durchbruch wird in der Regel als musikalische Grenzüberschreitung im Sinne eines *cross-overs* zweier Musikstile inszeniert. Zugleich kann diese Grenzüberschreitung aber auch für die Überschreitung von Klassen- und Rassengrenzen stehen [5].

Ökonomie

Der Erfolg eines musikalischen Biopics hängt nicht zuletzt von der Popularität der dargestellten Figur ab. Eine erfolgreiche Biografie ist imstande, nicht nur Kinokarten, sondern auch die entsprechende Musik zu verkaufen. In Zeiten, in denen auch das Kino angesichts neuer Technologien und illegaler Verbreitungsmöglichkeiten zunehmend in eine Krise gerät, sind Filme gefragt, die es schaffen, das Publikum zu mehr als bloß einem Kinobesuch zu animieren. Filme, die man sich nachher als DVD kauft, Filme, die für ihr Publikum auch bei wiederholtem Sehen nichts von ihrer Attraktivität verlieren – das sind gleichzeitig Filme, in denen nicht die Handlung im Mittelpunkt steht. In Musikerbiografien ist die Geschichte – das Leben berühmter Musiker – weitgehend bekannt. Dass Beethoven taub wurde und Mozart jung starb, ist nichts, was ein Publikum überraschen könnte; im Mittelpunkt dieser Filme steht somit die Musik und deren Inszenierung. So scheint es zumindest auf den ersten Blick.

Identität

Bei näherer Betrachtung führen die Schwierigkeiten, die es macht, ein ganzes Leben und ein vorhandenes Image eines Stars in zwei Stunden Film zu packen, zu Fragen, die über ihre Anlassfälle weit hinausgehen: Was ist das eigentlich – Identität? Muss, kann, darf sich ein Musiker, ein Künstler, ein Mensch verändern? Was ist das Gemeinsame, das eine Ansammlung von Ereignissen und Erfahrungen eines Lebens zu einer Identität macht?

In den filmischen Biografien von Musikern tauchen diese Fragen auf unterschiedliche Weise auf. Sie werden entweder explizit thematisiert oder stellen sich im Kopf der Zuschauer – wenn der entsprechende Film es versäumt hat, sich darüber Gedanken zu machen. Die Story dieser Filme ist in erster Linie dazu da, die Musik in Szene zu setzen, ihr möglichst viel Platz zu lassen und sie bestmöglich zu präsentieren. Die Macher eines musikalischen Biopics stehen dabei vor der Aufgabe, Musik, die zum Zeitpunkt der Verfilmung zumeist vertraut und bekannt ist, so zu präsentieren, dass deren ursprüngliche Attraktion, das, was an ihr einst anders und aufsehenerregend war, wiederhergestellt wird. Die Musik muss sozusagen verfremdet werden, um ihre ursprüngliche Wirkung verständlich zu machen [6].

In den besten Fällen gelingt dies: Wenn es ein Film schafft, die Essenz einer bestimmten Musik, die durch Gewöhnung kaum mehr wahrgenommen wird, wieder hörbar zu machen, kann dies auch Auswirkungen auf den Verkauf des Soundtracks beziehungsweise der Musik des Porträtierten haben. Der Film hat die vertraute Musik damit nicht nur in Erinnerung gebracht – er hat ihr neues Leben eingehaucht.

Der Mainstream-Film tut sich dabei leichter, wenn die Neuheit einer Musik über außermusikalische Elemente präsentiert werden kann, also über Liedtexte, Inhalte und über gesellschaftliche Normen. Mit instrumentaler Musik oder mit der Inszenierung absoluter Musik tut sich ein Spielfilm schon viel schwerer.

RAY

Die filmische Biografie von Ray Charles (RAY, 2004, Taylor Hackford) zeigt beispielsweise in einer Schlüsselszene, dass das Crossover von Rhythm & Blues und Gospel auf religiöse Widerstände stieß, dass die Musik von Ray Charles in seiner Kombination unterschiedlicher Elemente bis hin zum Country entstanden ist und damit einige Puristen abstieß – auf der anderen Seite aber die Tür zu einem neuen, größeren Publikum öffnete. Der Film kann diesen musikalischen Mix weder lehrbuchhaft demonstrieren noch darauf vertrauen, dass das Publikum ihn in der Musik erkennt – er muss ihn dramatisieren. RAY macht dies in einer kurzen Szene, in der sich ein Teil des diegetischen Publikums über Ray Charles' vermeintliche musikalische

Blasphemie empört: „That’s gospel you’re singing! You’re turning god’s music into sex“, meint ein aufgebrachtter Konzertbesucher (0:58:14). Daraufhin verlässt einer von Charles’ Musikern die Bühne, der Kritik Recht gebend.

RAY zeigt das Leben von Ray Charles als Suche nach Anerkennung in seiner Heimat Georgia. Der Film schildert Kindheitserlebnisse, die Erblindung als Motivation für alles spätere Handeln der Figur. Es baut Charles’ Drogensucht zum Antagonisten auf, der besiegt werden muss. Das Thema *Authentizität* versus *Massentauglichkeit* wird im Film des öfteren angespielt. Obige Szene markiert den Beginn der Karriere von Ray Charles. Die Aufnahmen zu einem der berühmtesten Alben Charles’ – *Modern Sounds in Country and Western Music* (1962) –, mit dem er die Grenzen von „schwarzer“ und „weißer“ Musik verwischte, musikalisch und karrieremäßig endgültig aus dem Ghetto schwarzer Musik ausbrach, schließen unmittelbar an eine Szene an, in der Charles seinen neuen Vertrag mit Capital Records mit Ahmet Ertegun und Herb Abramson, der Gründern seines vorangegangenen Labels Atlantic Records bespricht. Diese Stufe auf Charles’ Karriereleiter wird – so zeigt es der Film – nur möglich durch das Ende der Loyalität mit seinen bisherigen Wegbegleitern. Im Film ist Abramson enttäuscht; Ertegun hingegen ist stolz auf Rays Vertrag, der besser als der von Frank Sinatra sei. Die Aufnahmen zu Charles’ berühmtesten Album machen die Bedeutung des musikalischen *cross-overs* visuell klar: Einstellungen auf die weißen Orchestermusiker folgen solche, die den schwarzen Chor zeigen. Bei der Nummer, die aufgenommen wird, handelt es sich noch dazu um *Georgia On My Mind*, das im Film als Leitmotiv für Charles’ innersten Antrieb fungiert (1:37:11–1:38:50).

Der Übergang von Subkultur zum Mainstream zählt in den meisten Biopics von Popmusikern zu den wichtigsten Themen. Dieser Übergang ist einerseits notwendig für den breiten Erfolg der Figur – und damit für das ursprüngliche Interesse des Mainstreamfilms an ihr –, andererseits ist er immer auch mit Ausverkaufs-Vorwürfen gepaart. RAY macht diese Grenzüberschreitung, die in diesem Fall auch eine Überschreitung von Rassengrenzen bzw. rassistischen Grenzen darstellt, gleich in zwei Szenen deutlich. Zunächst erweitert Ray Charles seinen musikalischen Horizont trotz diverser Proteste über sein angestammtes musikalisches Genre hinaus. Dann spielt er auch noch „weiße“ Country-Musik und schafft es so, von den „schwarzen“ R&B-Charts in die Popcharts zu kommen. In beiden Fällen misstraut der Film der narrativen Kraft der Musik und macht die musikalische Grenzüberschreitung in einer dramatisierten Szene bzw. in Einstellungen von weißen und schwarzen Musikern deutlich. Die weißen Orchestermusiker und der schwarze Chor sind in keiner Einstellung gemeinsam zu sehen, was als Skepsis des Films angesichts der Grenzüberschreitung, die hier auch als Ausverkauf interpretiert wird, zu lesen ist.

I'M NOT THERE

Das Verlassen enger musikalischer Genres und das Überschreiten der damit verbundenen Gruppennormen ist auch eines der zahlreichen Themen in *I'M NOT THERE* (2007, Todd Haynes), einer Art filmischen Seminararbeit über Bob Dylan. Der von Dylans Leben und Werk inspirierte Film verabschiedet sich bewusst von den Konventionen musikalischer Biopics und präsentiert nicht einen, sondern viele Dylans. Haynes zeigt sechs Figuren, dargestellt von sechs Schauspielern unterschiedlichen Alters, Geschlechts und Ethnie, die mit Phasen aus Dylans Biografie, seinen künstlerischen Einflüssen und seinem Werk korrespondieren. Solcherart macht Haynes deutlich, was konventionelle Biopics verschleiern: dass eine Biografie nicht auf eine einzige Identität reduzierbar ist, dass Person und Werk untrennbar ineinander verschmelzen und dass bei der filmischen Darstellung dieser Thematik tradierte Erzählweisen an ihre Grenzen stoßen. Haynes' Entscheidung, eine Person auf sechs Figuren aufzuteilen, mag daher zunächst seltsam anmuten. Letztlich ist sie aber nur ein Versuch, Erzählkonventionen hinter sich zu lassen.

So sehr sich Haynes' filmisches Nachdenken über Bob Dylan auch bemüht, aus tradierten Formen auszubrechen, so sind bestimmte Muster des musikalischen Biopics auch hier auszumachen. So findet sich auch in *I'M NOT THERE* eine Szene, die Dylans musikalische Grenzüberschreitung visualisiert. Es sind im wahrsten Sinn des Wortes Verfremdungseffekte, die das Revolutionäre von Dylans legendären Auftritt mit E-Gitarre beim Folkfestival in Newport im Jahr 1965 deutlich machen. Gitarren werden da zu Maschinengewehren, der elektrische Gitarrensound wird auf höhere Lautstärke gedreht, damit auch noch der letzte Zuschauer merkt, dass hier ein Tabubruch stattfindet. Bloß: Der Auftritt hat nur deswegen Aufsehen erregt, weil er in diesem Rahmen stattfand. Die elektronische Popmusik hatte sich zu diesem Zeitpunkt längst durchgesetzt und war Teil der Musikindustrie geworden. Einzig die Konventionen und Rituale der Folkszene, die auf akustische Instrumente bestanden, nahmen Dylan die Elektrifizierung übel und schrien: „Ausverkauf!“ Dass die engen Grenzen von Genre und Fankultur überschritten werden müssen, um den Weg zum Erfolg zu ebnen – diese Ansicht teilt der unkonventionelle *I'M NOT THERE* mit dem eher traditionellen *RAY* und unzähligen Biopics zuvor.

WALK THE LINE

Einfacher hat es ein Film, wenn die Betonung des Neuen und Grenzüberschreitenden, die sich in so gut wie allen musikalischen Biopics findet, direkt über den gesprochenen bzw. gesungenen Text dargestellt werden kann. Die entsprechende Szene in *WALK THE LINE*, der filmischen Biografie Johnny Cashes aus dem Jahr 2005, inszeniert von James Mangold, zeigt Cash mit Musikern im Studio von Sun Records. Nach dem Vorsingen eines konventionellen Country-Songs stimmt Cash den *Folsom Prison Blues* an. Musikalisch ist ein

Unterschied zur vorangegangenen Nummer schwer auszumachen. Aber was Cash hier singt, sorgt für sich hebende Augenbrauen: „I shot a man in Reno, just to watch him die.“ Das war in den 1950ern in der Countrymusik unerhört. Der Film inszeniert den Tabubruch und macht ihn somit für das aktuelle Publikum nachvollziehbar. *WALK THE LINE* schafft es so, die Texte von Cashes Liedern wieder zu Gehör zu bringen, ihre Brisanz und ihre Aggressivität wieder hörbar zu machen, indem er sie mit dem Cash umgebenden Umfeld in Beziehung setzt. Das Rollenspiel Cashes in seinen Texten, in denen er Mördern und anderen Kriminellen seine Stimme leiht, wird in seinen berühmten Gefängnisauftritten in San Quentin und Folsom verdeutlicht. Hier spielt er vor den realen Vorbildern für seine Liedtexte. Im Film wird der Gefängnisauftritt zum dramatisierten Setting, in dem die Liedtexte ihr ursprüngliches Potenzial wiedergewinnen. In seinen Liedern und seinen Gefängnisauftritten überschreitet Cash eine Grenze, die ihn nicht zwangsläufig zum massentauglichen Star machen, die aber an den Prozessen der Legendenbildung, deren Teil *WALK THE LINE* ist, Anteil haben. Das Problem Cashes, sich mit den fiktiven Figuren seiner Lieder zu sehr zu identifizieren, wird in dem Film explizit angesprochen.

Dramaturgische Sachzwänge oder Historisches Setting – politisches Umfeld

Musikalische Biopics stehen vor dem Problem, nicht nur die Biografie ihrer Protagonisten, sondern auch deren Werk dramatisieren zu müssen und diese beiden Elemente in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu bringen. Mit einer reinen Bebilderung bzw. musikalischen Untermalung von bekannten biografischen Details ist es darum nicht getan. Denn dies führt bekanntlich schnell zu Langeweile – und dafür gibt es mehr als genug Beispiele. Ein in jeder Hinsicht erfolgreicher Film hingegen wird versuchen, die Handlungen der Hauptfigur zu motivieren und sie daher in einen bestimmten Rahmen zu stellen. Es kann nicht nur um Aufstieg und Happy-End gehen, die Figur sollte ein konkretes Problem zu lösen haben. In Fällen wie *RAY*, *WALK THE LINE* und auch *LA MÔME / LA VIE EN ROSE* (Frankreich 2007, Olivier Dahan), einem Biopic über die französische Chanson-Legende Edith Piaf, ist das der Kampf gegen Drogen, der in all diesen Filmen als Kampf gegen bestimmte traumatische Kindheitserlebnisse interpretiert wird. Die Musik wird hier als unmittelbarer Ausdruck der Psyche der Figur präsentiert. Die filmischen Biografien liefern immer auch eine Interpretation der Musik der porträtierten Musiker. Naturgemäß wird es in fast allen Fällen eine biografische Motivierung der Stücke und Lieder geben, so verkürzend diese Lesart in Hinsicht auf die unterschiedlichsten Musiken auch sein mag.

Der sichtbare Rahmen, in dem diese Geschichten sich abspielen, ist der historische. Die Einbettung der entsprechenden Story in einen konkreten historischen Raum kann dort, wo dies nicht einfach der nostalgischen Verzierung dient, auch gesellschaftliche Entwicklungen am Beispiel eines Musikers sichtbar zu machen. Der historische Hintergrund der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung in *RAY* macht etwa bewusst, dass es lange Zeit undenkbar war, solche All-Black-Filme an ein überwiegend weißes Publikum zu

verkaufen. Während die Musikindustrie schon lange auch und gerade von afroamerikanischen Musikern lebt, blieben Biopics weitgehend weißen Musikern vorbehalten. Besonders auffällig wird das im Jazz: während es noch immer kaum fiktionale Filme über Louis Armstrong, Duke Ellington oder Miles Davis gibt, sind etwa Benny Goodman oder Glenn Miller längst filmisch verewigt. RAY oder auch das Musical DREAMGIRLS (2006, Bill Condon) über die Soulgruppe The Supremes wären Jahre zuvor nur als Nischenfüller, nicht jedoch als Blockbuster denkbar gewesen. Dass die genannten Filme diese Grenzüberschreitungen auch noch thematisieren, wäre in den 1950er Jahren noch undenkbar gewesen. Sowohl RAY als auch DREAMGIRLS spielen vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegung; beide problematisieren die musikalischen und persönlichen Kompromisse, die für die Massentauglichkeit und damit den Ausbruch aus dem musikalischen und ökonomischen Ghetto als nötig erachtet werden. Im Falle von Ray Charles werden unmittelbare Bezüge zur Bürgerrechtsbewegung in die Handlung eingebaut. In DREAMGIRLS geht es, auch wenn die Namen der Figuren nicht die ihrer offensichtlichen Vorbilder sind, um die Thematik eines schwarzen Kapitalismus am Beispiel des Soul-Labels Motown Records und eines seiner erfolgreichsten Acts.

Chronologie oder der Kreislauf des Lebens und LA VIE EN ROSE

Eine filmische Biografie beschränkt sich in der Regel nicht auf die Abfolge von Musiknummern, wiewohl diese zumeist Ausgangspunkt und *raison d'être* für diese Filme sind. Eine filmische Biografie muss aus dem Leben einer Person jene Szenen auswählen (und dazuerfinden), die sie zeigen will. Die Verfilmung muss sich entscheiden, an welchem Punkt der Film einsetzen will und wo er enden soll. Er muss sich entscheiden, ob er seine Geschichte chronologisch erzählen will oder nicht. In all diesen Entscheidungen – die von Produzent, Drehbuchautor und Regisseur getroffen werden – wird eine Herangehensweise an die Fragen von Identität, Image und Authentizität sichtbar. Diese kann intellektuell-reflexiv oder oberflächlich und affirmativ sein; ausklammern lassen sich diese Fragen nicht. Man benötigt nicht unbedingt verschiedene Darsteller und ineinandergreifende Handlungsstränge wie in I'M NOT THERE, um eine allzu lineare Erzählung aufzubrechen. Gerade in Biopics sind nicht-chronologische Erzählweisen auch in ansonsten konventionellen Filmen häufiger anzutreffen als in anderen Filmgenres. Dies kann relativ simpel zur vulgärpsychologischen Erklärung bestimmter Charaktereigenschaften dienen oder Probleme der Figur durch Kindheitsereignisse erklären. Ständige Rückblenden wie in RAY sind beispielsweise eine Möglichkeit, eine allzu chronologische Erzählweise aufzubrechen.

LA MÔME, die filmische Biografie von Edith Piaf, teilt seine Erzählung in zwei quasi gegenläufige Handlungsstränge, den des Kindes aus der Gosse, dem seine Herkunft nie verziehen wird, und den der sterbenden Piaf. In beiden Fällen wird darauf aufmerksam gemacht, dass die eigene Geschichte nicht einfach vergangen und abgelegt ist, sondern im Leben der Figuren permanent eine Rolle spielt.

Einen großen Schritt weiter geht I'M NOT THERE, der nicht eine, sondern mehrere Geschichten erzählt bzw. mehrere Versionen einer einzigen Figur präsentiert. Hier werden mehrere Identitäten gezeigt, mehrere Seiten von Bob Dylan (schon eines seiner ersten Alben hieß *Another Side of Bob Dylan*), die am Ende dann doch zusammenkommen, wenn die im Film als erstes gezeigte Version von Dylan als kleiner schwarzer Junge mit der des gealterten Billy the Kid zusammentrifft. Der kleine Junge steht wohl für die Blueseinflüsse auf Dylan – und „Billy the Kid“ bezieht sich auf den Film PAT GARRETT AND BILLY THE KID (1973) von Sam Peckinpah, in dem Dylan eine Nebenrolle spielte und den Soundtrack einspielte [7].

Erst hier schließt sich der Kreis, die beiden Figuren stehen dann doch wieder für eine Chronologie, zumindest für einen Kreislauf. I'M NOT THERE zeigt, dass die Ereignisse und Stationen eines Lebens nicht einfach logisch und zwingend aufeinanderfolgen, sondern dass sich Menschen verändern, dass sie nicht eine, sondern viele Identitäten haben. Der Film stellt Dylan nicht nur in das historische Umfeld, in dem er groß geworden ist, er zeigt auch, wie Dylan als Musiker von musikalischen Traditionen beeinflusst war, aus deren Konventionen ausgebrochen und wieder zu ihnen zurückgekehrt ist. I'M NOT THERE zeigt dies, indem er sechs Episoden mit sechs Figuren aneinanderhängt. Die Zusammenhänge dieser Episoden und die verschiedenen Einflusssphären, für die sie jeweils stehen, müssen im Kopf der Betrachter hergestellt werden.

Die Frage der Chronologie ist mit derjenigen der Identität, der Konstanz der Images, eng verbunden. Auch wenn die meisten Filme dies nicht groß thematisieren, ist doch die ständige Neuerfindung ein Thema, das anhand von Popmusikern besser abgehandelt werden kann als an anderen Beispielen, zählt doch der Imagewechsel in der Popmusik spätestens seit den 1970er Jahren, seit Glamrock und David Bowie, fast schon zum Anforderungsprofil eines Popstars. Dem steht andererseits ein Publikum gegenüber, das von seinen Stars stets verlangt, sie möchten doch ihre alten Hits spielen.

Ständige Innovation kann auch zum Kassengift werden. Die Renaissance von Sechziger- und Siebzigerjahre-Bands und -Musikern weist einmal mehr darauf hin, dass die meisten Konsumenten nur Musik kaufen oder konsumieren, die sie in irgendeiner Form bereits kennen. Gleichzeitig warten die Medien schon auf die nächste Neuerfindung der Stars. Der Unterschied zwischen dem von den Medien geforderten Wandel von Images und den Brüchen, den verschlungenen Wegen, die es im Leben vieler Menschen gibt und die in Biografien so gern geglättet werden, kann daher am Beispiel von Popmusikern besser abgehandelt werden als bei anderen Berühmtheiten.

Die Stimme und die Authentizität

Die Frage nach der Authentizität eines Künstlers führt einerseits zu allgemeinen Fragen von Autorenschaft, andererseits zu ganz konkreten in der Praxis des Filmemachens – etwa zur Frage, ob die Darsteller selbst singen sollen. In einem Film, der seine Figur möglichst authentisch zeigen will, wird die Stimme des Schauspielers die einzige Möglichkeit sein, diese Authentizität aufrechtzuerhalten. Die Diskrepanz der Schauspieler-Stimme zu derjenigen der realen Figur ist in Filmen wie *RAY* oder *LA MÔME* ein Problem. Wohingegen *WALK THE LINE* und *CONTROL* (2007, Anton Corbijn), ein Biopic über Ian Curtis, dem Sänger der Band Joy Division, von den Gesangsstimmen der Schauspieler profitieren – *in puncto* Authentizität. Besonders deutlich wird dies in einer Szene von *LA MÔME*: Edith Piaf steht als kleines Mädchen auf der Straße und singt. Es ist jene Szene, die das Besondere der Sängerin, ihre Stimme unterstreichen will und damit dem Publikum die Starqualitäten und die Einzigartigkeit der Figur verdeutlicht. Diese Szene ist eine der ganz wenigen, in denen im Film nicht die Stimme der realen Piaf zu hören ist. Für diesen Moment von Authentizität war die Stimme einer Schauspielerin gefragt.

Wenn ein Biopic hingegen von vornherein auf eine realistische Darstellung verzichtet, kann die Diskrepanz von Gesangs- und Darstellerstimmen auch für Verfremdungseffekte und damit neue Spannungen und Einsichten genutzt werden, wie *I'M NOT THERE* ausführlich demonstriert, in dem Dylans Lieder von unterschiedlichen Sängerinnen und Sängern interpretiert werden. Am Ende des Films heißt es, dass sich gestern, heute und morgen alle in einem Raum befänden und deshalb alles möglich sei. Was die freien Entscheidungen von Individuen in und außerhalb der Film- und Musikproduktion betrifft, ist dies natürlich maßlos übertrieben. Dass sich aber Erfahrungen, die aktuelle Situation und die Entscheidungsmöglichkeiten eines Individuums in einem viel komplizierteren Verhältnis befinden, als dies eine chronologische Biografie darzustellen im Stande wäre – auf diese Thematik verweist *I'M NOT THERE* explizit.

Zusammenfassung und Ausblick

Laut Krin Gabbard gibt es bei Biopics im Jazzbereich zwei grundlegende Erzählungen, je nach Hautfarbe der Protagonisten. Im weißen Fall orientiert sich die Narration an *THE JAZZ SINGER* (1927, Alan Crosland). Verkürzt lautet diese Variante: „white hero transcends his ethnic background through success as a popular entertainer imitating African Americans“ (Gabbard 2004, 37). Zur Definition der schwarzen Variante zitiert Gabbard Vance Bourjaily:

a musician of genius, frustrated by the discrepancy between what he can achieve and the crummy life musicians lead (because of racial discrimination, or he demand that the music be made commercial, or because he has a potential he can't reach), goes mad, or destroys himself with alcohol and drugs. The Story might be a romance, but it is a valid one (nach Gabbard 2004, 67).

Der weiße Held, der schwarze Musik imitiert und damit mehr Erfolg hat als alle schwarzen Musiker, ist als Stoff für Biopics zuletzt wohl von Eminem in *8 MILE* (2002, Curtis Hanson) verkörpert worden. Norman Mailer hat diese Variante in Bezug auf Elvis Presley einst „White Negro“ genannt (Mailer 1957). Insgesamt hat aber die andere Erzählung sich zur dominierenden in Pop-Biopics entwickelt und dabei seine Aversion gegen die Biografien von afro-amerikanischen Musikern abgelegt. Von den in diesem Text behandelten Filmen ist einzig *WALK THE LINE* mit einigem interpretatorischen Aufwand als Abweichung von einem Schematismus zu lesen, dem alle anderen Pop-Biopics mehr oder weniger explizit verpflichtet sind. Vereinfacht gesagt, wird der Held berühmt, indem er entweder musikalische oder literarische Texte aufnimmt, die aus marginalisierten Kulturen stammen – oder aber er popularisiert seine eigenen musikalischen Wurzeln.

Die untersuchten Filme stellen das *cross-over* zweier Kulturen, die musikalische Grenzüberschreitung, die auch eine Überschreitung von Klassen- bzw. Rassenschranken bedeuten kann, in entsprechenden Szenen dar, die man für das Subgenre des musikalischen Biopics als obligatorische bezeichnen kann. Besagte Szenen verweisen damit auf die Notwendigkeit von Grenzüberschreitungen für den Erfolg bei der breiten Masse – die Voraussetzung, um als Popstar gelten zu können.

Was sich entgegen der von Bourjaily definierten Narration in den behandelten Filmen geändert hat, ist die Möglichkeit eines Happy-Ends. Der Protagonist kann die Hindernisse, die man ihm in den Weg legt bzw. die in ihm selbst liegen, überwinden – mittlerweile auch dann, wenn er Afro-Amerikaner ist.

In der Auswahl der Szenen und Ausschnitte, in der aus einem realen Leben eine erzählbare Geschichte kondensiert werden muss, machen Biopics Aussagen über Identität. Zugleich ist die hier abgeforderte Essentialisierung einer künstlerischen Entwicklung eine der größten Schwierigkeiten, die das Genre bewältigen muss. Dass dabei selbst Mainstreamfilme von einer chronologischen Erzählweise Abschied nehmen, individuelle Biographien in größere historische und politische Zusammenhänge stellen, macht den Weg für unkonventionellere Lösungen á la *I'M NOT THERE* erst möglich – als relativ großen, Star-besetzten Film, abseits vom reinen Arthouse-Ghetto. Gerade weil die Popularität der Figur und ihrer Musik eine gewisse Absicherung gegen die finanziellen Risiken einer Filmproduktion bieten können, hat die innovativere Gestaltung von musikalischen Biopics wohl gerade erst begonnen.

Editorische Anmerkung:

Ein Teil dieses Beitrags basiert auf einem Artikel, der unter dem Titel „Leinwandlieder“ zuerst in: *Datum. Seiten der Zeit*, April 2008, S. 70-75, erschienen ist.

Anmerkungen:

- [1] S. u.a.: MOZARTS LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN (1921), WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942), AMADEUS (1984), THE LIFE AND LOVES OF BEETHOVEN (1936), EROICA (1949), IMMORTAL BELOVED (1994), MAHLER (1974), THE UNFINISHED SYMPHONY (1934), MIT MEINEN HEISSEN TRÄNEN (TV, 1986), WAGNER (1983). Eine umfassende Liste findet sich in: Willem Strank / Hans J. Wulff (Komp.): *Komponisten im Film. Filmographie*. Kiel: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung 2009, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/filmo/Komponisten.pdf>.
- [2] Laut Jane Feuer ist das Thema „Popular vs. Elite Art“ eines der zentralen des amerikanischen Filmmusicals (*The Hollywood Musical*. 2nd ed. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1993, S. 54ff).
- [3] S. u.a.: FRANZ LEHÁR (1923), DER WALZERKÖNIG (1930), WALTZES FROM VIENNA, (1934), JOHANN STRAUSS: KAISER OHNE KRONE (1987).
- [4] Ich verwende im Folgenden den Begriff *Pop*, auch wenn ich hier im Rahmen von „Rockumentaries“ schreibe. Ich verstehe in diesem Zusammenhang *Pop* als den breiteren, umfassenderen Begriff und *Rock* als eine stilistisch definierbare Gattung von Pop.
- [5] Zur obligatorischen Szene in musikalischen Biopics siehe auch: Claus Tieber: Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>.
- [6] Zum Begriff der *de-familiarization* in der Filmwissenschaft siehe auch: Thompson, Kristin: Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods, in: Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, S. 10f. Es sei hier auch darauf hingewiesen, dass die „Re-Aktualisierung“ musikalischer Titel, auf die die Filme hinauswollen, die Vertrautheit von Zuschauer mit genau diesen Musiken unterwandern muß, was insofern paradox anmutet, weil die Transformation von Erfolgstiteln zu Evergreens oder wenigstens zu „Long-Sellern“ Grundlage einer eigenen Vermarktung von Einspielungen und Rechten ist.
- [7] Die weiteren Konnotationen der Billy the Kid Figur werden aufgeschlüsselt in: Smith, Jacobs: A town called Riddle. Excavating Todd Hayne's I'M NOT THERE. In: *Screen* 51,1, Spring 2010, S. 71-78.

Literatur zum Biopic über Rock- und Popmusiker:

- Atkinson, Michael (1999) Long black limousine: rock biopics. In seinem: *Ghosts in the machine: speculating on the dark heart of pop cinema*. 1st Limelight ed. New York: Limelight Editions, pp. 91-102.
- Babington, Bruce (2006) Star Personae and Authenticity in the Country Music Biopic. In: Conrich, Ian / Estaella Tincknell (eds.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gabbard, Krin (2004) *Black magic. White Hollywood and African American culture*. New Brunswick, N.J [...]: Rutgers University Press.
- Inglis, Ian (2007) Popular music history on screen: the pop/rock biopic. In: *Popular Music History* 2,1, pp. 77-93.
- Mailer, Norman, (1957) The White Negro. In: IV *Dissent*, Spring, 1957. - Nachgedr. u.a. in Mailer, Norman: *Advertisements for myself*. Harvard: Harvard University Press 1992.
- Rose, Cynthia / Thompson, Ben (1993) The riddle of the rock biopic. In: *Sight & Sound* 3,10, Oct. 1993, pp. 14-16.
- Schlotterbeck, Jesse (2008) „Trying to find a heartbeat“. Narrative music in the pop performer biopic. In: *Journal of Popular Film & Television* 36,2, 2008, pp. 82-90.
- Smith, Jacobs (2010) A town called Riddle: excavating Todd Hayne's I'M NOT THERE. In: *Screen* 51,1, Spring 2010, S. 71-78.
- Tieber, Claus (2009) Zur filmischen Inszenierung musikalischer Innovation. Die obligatorische Szene in musikalischen Biopics. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>.

Biopics von Rockmusikern:

- Beatles: Backbeat (Iain Softley, 1994).
Biggie (The Notorious B.I.G.): Notorious (George Tillman, Jr., 2009)
Cash, Johnny: Walk the Line (James Mangold, 2005).
Charles, Ray: Ray (Taylor Hackford, 2004).
Cobain, Kurt (Nirvana): Last Days (Gus Van Sant, 2005)
Crash, Darby (The Germs): What We Do is Secret (Rodger Grossman, 2007).
Curtis, Ian (Joy Division): Control (Anton Corbijn, 2007).
Darin, Bobby: Beyond The Sea (Kevin Spacey, 2004).
Dury, Ian: Sex and Drugs and Rock'n'Roll (Mat Whitecross, 2010).
Dylan; Bob: I'm not There (Todd Haynes, 2007).
Eminem: 8 Mile (Curtis Hanson, 2002).
Falco: Verdammt, wir leben noch (Thomas Roth, 2008).
Gordon, Dexter: Round Midnight (Bertrand Tavernier, 1986).
Holiday, Billie: The Lady Sings the Blues (Sidney J. Furie, 1972).
Holly, Buddy: The Buddy Holly Story (Steve Rash, 1978).
Iggy Pop: The Passenger (Nick Gomez, Vorproduktion 2010)
Jett, Joan (The Runaways): The Runaways (Floria Sigismondi, 2010).
Johnston, Daniel: The Devil and Daniel Johnston (2005, Jeff Feuerzeig).
Jones, Brian (The Rolling Stones): Stoned (Stephen Woolley, 2005).
Joplin, Janis: The Gospel According to Janis (Vorproduktion 2010)
Lewis, Jerry Lee: Great Balls of Fire! (Jim Bride, 1989).
Parker, Charlie: Bird (Clint Eastwood, 1988).
Piaf, Edith: La Vie en Rose / La môme (Olivier Dahan, 2007).
Sid Vicious (Sex Pistols): Sid and Nancy (Alex Cox, 1986).
Strummer, Joe (The Clash): The Future Is Unwritten (Julien Temple, 2007).
Sweetwater: Sweetwater (Lorraine Senna, 1999).
The Ears: Dogs in Space (Richard Lowenstein, 1986).
The Doors: The Doors (Oliver Stone, 1991).
The Supremes: Dreamgirls (Bill Condon, 2006)
Turner, Ike und Tina: What's Love Got To Do With It? (Brian Gibson, 1993).
Valens; Ritchie: La Bamba (Luis Valdez, 1987).
Wilson, Tony (Punk-Produzent): 24 Hour Party People (Michael Winterbottom, 2002).

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Ein Leben aus Musik. Fiktionale Biografien von Rockstars im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 185-197, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p185-197>.

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.

Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker)

Christine N. Brinckmann

Das amerikanische *Direct Cinema*, wie es 1960 unter der Leitung von Robert Drew mit *PRIMARY*, dem ersten Film der Gruppe um Richard Leacock und D.A. Pennebaker, entstanden war, gab rasch dem amerikanischen Dokumentarfilm und bald auch der internationalen Szene revolutionierende und revitalisierende Impulse [1]. Es basiert auf der Erfindung Leacocks und anderer, mithilfe der Pilotton-Technik ein tragbares Tonaufzeichnungsgerät mit der 16mm-Kamera zu synchronisieren. Damit war der Dokumentarfilm sozusagen freigesetzt, man konnte den gefilmten Personen überallhin folgen und den authentischen Ton vor Ort aufzeichnen, während zuvor ein Tonstudio nötig war.

Dies ist jedoch nur ein Teil der Geschichte. Die Filmemacher entdeckten zugleich neue Strategien, Formen und Inhalte der dokumentarischen Darstellung.

Wichtig ist zunächst das Konzept der beobachtenden Kamera, des Nicht-Eingreifens in das Geschehen mit dem Anspruch, nur Dinge aufzunehmen, die sich auch ohne Anwesenheit der Filmemacher in mehr oder weniger gleicher Weise zugetragen hätten: das Prinzip der *fly-on-the-wall*, die niemand stört. Ein leicht überzogener Anspruch, wie die Praxis zeigt, eher eine Absichtserklärung, eine Tendenz, denn natürlich ist es selbst für ein kleines Filmteam schwer, sich unsichtbar zu machen. Und natürlich standen die Filmemacher auch in Kontakt mit den Protagonisten der Filme oder dienten sogar als (im Film unsichtbare) Adressaten ihrer Aussagen und Gesten.

Mit dem Programm, ein Ereignis zu beobachten, während es entsteht, ergibt sich zugleich ein präsentischer, prozesshafter Charakter der Direct-Cinema-Filme. Zugleich stellen sie eine Art Abenteuer dar, denn den Filmemachern ist der Ausgang eines Ereignisses bei Beginn der Dreharbeiten nicht bekannt. Sie tasten sich an Personen und Situationen heran, die ihnen relevant erscheinen, aber oft anderes enthüllen, als zu erwarten war; und diese Offenheit oder Bereitschaft, sich auf Unbekanntes einzulassen, ist den Filmen deutlich eingeschrieben.

Um dem Anspruch der nicht-eingreifenden Beobachtung zu genügen, konzentrierte man sich in den Anfängen der Bewegung vor allem auf öffentliche Geschehnisse, bei denen die gefilmten Personen ohnehin an Medienpräsenz gewohnt waren; und man bevorzugte Ereignisse mit krisenhaftem oder jedenfalls intensivem Konfliktcharakter wie Wahlkampf oder gerichtliche Prozesse oder aber um Großevents wie Sportereignisse, Rockkonzerte und dergleichen [2]. Dieses Programm lockerte sich jedoch im späteren Verlauf, auch alltägliche Menschen wurden porträtiert oder – vor allem bei Frederick Wiseman – Institutionen analytisch aufs Korn genommen.

Doch auch bei Filmen über Prominente und ihre öffentlichen Auftritte traten sogenannte *privilegierte Augenblicke* hinzu, private Momente während Pausen oder unterwegs, die scheinbar nebensächlich waren, aber Einblicke in die Persönlichkeiten gaben. Diese verraten unbeabsichtigt ihre Gefühle, ihre Nervosität, ihre Frustration, ihre Müdigkeit, und sie gestikulieren anders als in der Öffentlichkeit oder lassen die Maske fallen und machen Bemerkungen, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Voraussetzung für solche Aufnahmen war es, ein Verhältnis des Vertrauens mit den Gefilmten herzustellen, die man als Partner auf Augenhöhe zu betrachten suchte, nicht als Objekt vor der Kamera.

Die *privilegierten Aufnahmen* erfüllen vor allem die Funktion, Prominente aus ihrer öffentlichen Rolle auf eine menschliche Ebene herunterzubringen - ein humanistischer Ansatz des Direct Cinema. Es ist aber zugleich ein Ansatz, der *human interest* als Unterhaltungsmoment mit einkalkuliert und (mehr oder weniger milde) Gehässigkeiten der Filmemacher nicht ausschließt, um dem Werk die nötige Würze zu geben.

So erwies sich das Vertrauen mitunter als eher vordergründig. Gerade bei umstrittenen Personen lauerten die Filmemacher manchmal darauf, dass sie sich in unbedachten Momenten selbst decouvrierten, oder sie ließen in ironischen Passagen durchschimmern, was sie von ihren Protagonisten hielten – man vergleiche etwa Leacocks *CHIEFS* oder Wisemans *HIGH SCHOOL*. Pennebaker scheint in dieser Hinsicht argloser, weniger frivol; er verzichtet damit aber auf ein Moment des *human interest*, das den Filmen eine interessante Stoßrichtung geben kann.

Zum pragmatischen und programmatischen Konzept des *Direct Cinema* passt es, wenn die Filme keine unterlegte Musik und keine Kommentarstimme verwenden, allenfalls ein paar die Fakten erklärende Zwischentitel. Man wollte nicht verbal argumentieren wie der bisherige Erklärdokumentarismus oder gar eine *voice-of-God* einsetzen, sondern versuchte so zu filmen, dass die Dinge evident werden, sich die Wirklichkeit von selbst enthüllt. Auch verzichtete man auf Interviews, die ja organisiert und ein stückweit inszeniert werden müssen. Dass Filmemacher und Gefilmte trotzdem miteinander gesprochen haben, ist selbstverständlich anzunehmen und im Falle von Porträts ausgemacht; Fragen der Filmemacher, soweit gestellt, werden jedoch nicht in den fertigen Film integriert, so dass manche Sätze sich wie innere Gedanken anhören oder wie öffentliche, an niemand unmittelbar adressierte Aussagen.

Besonders wichtig für das *Direct Cinema* ist der Umgang mit der Kamera, die meist vom verantwortlichen Filmemacher selbst geführt wird. Dies einmal, weil ein kleines, unauffälliges Team förderlich ist, um die Kontrahenten eines Ereignisses nicht zu stören. Dann aber auch, weil die Beobachtungen des *Direct Cinema* durch die wachsame Persönlichkeit des Filmemachers gefiltert sein durften und sollten.

Da die Filmemacher nicht eingreifen wollten, also bestrebt waren, der Wirklichkeit ihren Lauf zu lassen, da man aber auch keine automatische Überwachungskamera simulieren wollte, ging es darum, die Person hinter der Kamera als strukturierende Instanz für das Publikum präsent zu halten: als Person, die zwar nicht agiert, aber reagiert und ihre Interessen im Bild zum Ausdruck bringt. Damit waren seinerzeit viele Missverständnisse eröffnet, da man ein objektives oder neutrales Abbild der Wirklichkeit erwartete. Das *Direct Cinema* ist jedoch auf seine Weise durchaus subjektiv und legt auch Wert darauf, in dieser Subjektivität verstanden zu werden – selbst wenn in den Statements der Gruppe dem heiklen Thema *Authentizität* ein größerer Stellenwert zukam [3]. Es gehört zu den Widersprüchen des Konzepts, dass Subjektivität und sogenannte Authentizität schwer miteinander zu verrechnen waren (und sind).

Ein Kennzeichen der Subjektivierung ist die deutliche Ausstellung der Kamera und ihrer Funktionsweise. Dies beginnt mit dem Verzicht auf Stative oder Kamerawagen, das Gerät wird vielmehr auf der Schulter getragen und von Hand geführt (das Bild wackelt also oder schwankt mit den Schritten des Kameramanns); dazu kommt der Verzicht auf zusätzliche Beleuchtung, das Akzeptieren des herrschenden Lichts; oder der betonte Einsatz des Zooms, um zu zeigen, dass man unter den herrschenden Bedingungen nicht näher an eine Person herankam, die Distanz daher optisch verringern musste. Und um zu zeigen, dass das Heran- oder Wegzoomen, Fokussieren und Umfokussieren eine intuitive Entscheidung des Filmemachers aus dem Augenblick heraus darstellt.

Die Aufnahmesituation wird also jeweils ausgestellt, wobei unvermeidbar nicht-professionelle, *fehlerhafte* Ergebnisse hingenommen, manchmal sogar produktiv genutzt werden. So etwa Überstrahlungen in Gegenlichtsituationen, unvollkommene Kadrierungen, die vor den Augen des Publikums nachjustiert werden müssen, oder kaum verständlicher Ton, weil Nebengeräusche die Worte ersticken. Andernorts wären solche Aufnahmen als „nicht sendefähig“ eingestuft und eliminiert worden. Das Politikerporträt HIER STRAUSS, das Pennebaker 1965 unter Mitarbeit von Michael Blackwood in Deutschland realisierte, enthält zum Beispiel ein ganzes Kompendium solcher Momente technischer Unvollkommenheit, mal ist es zu hell, mal zu dunkel, mal sind die Zooms zu hektisch, mal ist der Ausschnitt ungeschickt. Verkehrsgeräusche sind unweigerlich zu laut, oft kann man Franz Josef Strauß überhaupt nicht verstehen. Scheinbar herrscht große Unbekümmertheit gegenüber diesen Mängeln, die sehr dilettantisch wirken können; doch sie sind alles andere als dilettantisch, sondern werden bewusst eingesetzt oder um anderer Vorteile willen in Kauf genommen.

Zu erwähnen ist weiterhin, dass die Aufnahmen des Direct Cinema am Schneidetisch einem dezidierten Auswahlprozess unterworfen werden. Sie werden gekürzt, chronologisch versetzt und so zusammengefügt, dass sie ein elegantes, oft auch gewitztes Ganzes ergeben. So ist in *HIER STRAUSS* eine geschickte Verbindung von einem Schauplatz zum nächsten über die Montage geschaffen: Von der Abreise Strauß' ist die Rede, dann sitzt er in organischem Anschluss im Flugzeug. Und zugleich erfolgt auf der visuellen Ebene eine Art Match Cut oder Jump Cut von einer Großaufnahme des Straußgesichts noch bei einer Versammlung auf die nächste [4], nun im Flugzeug. Ein flüssiger filmischer Text also, der geschickt, aber auch holperig verkettet ist (offenbar lag kein optimales Material vor) und eine Chronologie kreiert. – Und während des Fluges sind Strauß' unbewegtem Gesicht seine eigenen Aussagen zum Vietnamkrieg unterlegt, die, weil kein Gesprächspartner ins Bild kommt, wie ein innerer Monolog wirken. Dabei hört man unablässig das Brummen der Maschine, was dokumentiert, dass die Tonspur während des Fluges entstand.

Aus solchen Manipulationen kann sich durchaus eine Art Kommentar ergeben, wenn auch auf der nichtverbalen Ebene der Evidenz. Standpunkte der Filmemacher können in ihren formalen Entscheidungen spürbar werden, müssen jedoch nicht negativ gefärbt sein, wie Pennebakers Film zeigt: Hier geht es darum, Franz Josef Strauß als besorgt sinnierenden Politiker darzustellen, der sich um das Weltgeschehen Gedanken macht.

Für Pennebaker und die übrigen Direct-Cinema-Vertreter liegt im filmischen Konzept zugleich ein politisches Programm der Publikumsdidaxe, weil der Verzicht auf kommentierende Deutung die Zuschauer beschäftigt und zum eigenen Denken anregt. – Auch ist man bei heiklen Themen weniger angreifbar, wenn keine Thesen verkündet werden: Das Fernsehen kann sich bei Zensurversuchen der Oberbehörden oder auch Klagen der betroffenen, gefilmten Personen darauf zurückziehen, dass nur aufgenommen wurde, was sich tatsächlich zugetragen hat.

Pennebaker hat sich explizit dazu geäußert [5], dass er keine Verkündungsmission wahrnehmen, keine Indoktrinierung betreiben, sondern darauf aufmerksam machen möchte, dass die Wirklichkeit vielschichtig ist und verschiedene Perspektiven auf dasselbe Problem oder Thema möglich sind; dass man keine Vorverurteilung pflegen, sondern sich mit Urteilen überhaupt zurückhalten sollte. Insbesondere störten ihn festgefahrene Meinungen von Filmemachern, die ihr eindimensionales Image von Persönlichkeiten, auf die sich die Medien eingeschossen haben – Politiker, Künstler, Sportler usw. – nicht zu revidieren bereit sind. Man solle hinsehen lernen.

Pennebaker war auch der Meinung, dass die Gesamtpersönlichkeit der Menschen im Film stets Gefahr laufe, hinter ihren öffentlichen Auftritten zu verschwinden, so dass man sie mehr zu hören als zu sehen bekommt. Und bekomme man sie zu sehen, so nur in ihrer offiziellen Rolle oder in Bildern, die mit dieser Rolle kongruent sind. Was fehle und durch die Methoden des Direct Cinema eingebracht werden könne, sei ein

prozesshaftes, beobachtendes Sicheinlassen auf die Gefilmten in ihrem Alltag, um ihren vorsprachlichen, nicht inszenierten und nicht immer kontrollierbaren Selbstausdruck aufzuzeichnen. Pennebaker hat einen Begriff hierfür geprägt: Es gehe um die *animal expressions* einer porträtierten Person, ihre kreatürliche Körperlichkeit. Dass diese physische Oberfläche auch ein hohes Maß an Undurchdringlichkeit oder Unergründbarkeit behält, ist für Pennebaker und seine Kollegen Teil des Programms, die Ambiguität des Realen filmisch augenfällig zu machen.

Anmerkungen

[*] Dieser Text entstammt dem Vortrag „Franz Josef direct. D.A. Pennebaker in Deutschland“, der auf der Tagung *Transformationen des Dokumentarischen* am 18. März 2010 im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart gehalten wurde.

[1] Zum Direct Cinema vgl. Mo Beyerle / Christine N. Brinckmann (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/New York: Campus 1991.

[2] Vgl. Stephen Mamber: *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge/London: The MIT Press 1974.

[3] Zur Problematik des Begriffs *Authentizität* vgl. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger 1994, S. 67ff.

[4] Vgl. Monika Beyerle, die in ihrem Buch *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre* (Trier: WVT 1997) auch den Zusammenhang von Großaufnahmen und privilegierten Momenten untersucht und D.A. Pennebakers Bob-Dylan-Tourneefilm *DON'T LOOK BACK* von 1965 daraufhin analysiert.

[5] Vgl. das Interview D.A. Pennebaker/Angelika Wittlich, das anlässlich einer Aufführung von *HIER STRAUSS* im WDR 1995 gesendet wurde.

Empfohlene Zitierweise

Brinckmann, Christine N.: Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 198-202, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p198-202>.

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.

Don Alan Pennebaker [*]

Kevin Finner

[*] Don Alan Pennebaker, auch nominiert als D.A., Don A. oder Donn A. Pennebaker.

Geboren am 15. Juli 1925, dreht der heute vierundachtzigjährige Don Alan Pennebaker, Sohn eines Fotografen, noch immer Filme. Nach seinem Militärdienst und einem Ingenieurstudium in Yale sowie am M.I.T in Cambridge arbeitete er in verschiedenen Berufen, bevor er auf Drew und Leacock stieß. Michael Barchet zufolge verdiente Pennebaker sein Geld zunächst als Werbetexter und entwickelte u.a. ein computergestütztes Buchungssystem für Fluglinien (Barchet 1991, 154). Inspiriert durch den Filmemacher Francis Thompson drehte Pennebaker mit Ende zwanzig mit *DAYBREAK EXPRESS* (1953) und *BABY* (1954) seine ersten Filme über die New Yorker U-Bahn und einen Zoobesuch mit seiner Tochter. Letzterer war eigentlich nichts anderes als ein Amateur-Familienfilm. Jedoch wurde ihm während des Schneidens bewusst, dass er nicht seinem Material eine Story aufdrängen, sondern dass er sich Story und Rhythmus später in der Montage aus sich selbst heraus entwickeln lassen sollte (Saunders 2007, 10).

Zusammen mit Richard Leacock wurde Pennebaker ein Gründungsmitglied von Drew Associates und arbeitete dort für die nächsten drei Jahre. Nach den Erfolgen um *PRIMARY* (1960, Robert Drew), *THE CHAIR* (1963, ROBERT DREW) und *CRISIS: BEHIND A PRESIDENTIAL COMMITMENT* (1963, Robert Drew) sah sich Pennebaker nicht mehr in der Lage, die Forderungen von ABC, Time-Life und Drew zu erfüllen und strebte zusammen mit Leacock nach mehr künstlerischer Freiheit:

My decision to quit wasn't the result of any great moral conflict, I simply wasn't able to fulfill their demands, because I realized that our process of filming could produce better films. You don't work very well if you know that it isn't the best way to do it. (Barchet in Beyerle 1991, 155).

Journalisten und Künstler gingen somit getrennte Wege. Michael Barchet beschreibt Pennebakers Art, Filme zu machen, als einen „Akt der Piraterie“, in dem seine Beute der dramatische Augenblick ist, den er der Wirklichkeit „entreißt“. Zudem müsse sich der Film als kommerzielles Produkt sein Publikum erobern (vgl. das Interview Barchets in Beyerle 1991, 158). Pennebaker behauptet, dass er nie irgendwelche ästhetischen Bewegungen oder Kamerapositionen plant:

Maybe it would be better if I did, but I just don't have time. Once you're in the camera, you're not subject to the normal laws of gravity. You're flowing free in some way, and you don't have to think. It's a reflexive thing. I find the picture in the camera, and then I go with it (Couchman 2002, 98).

Barchet nennt diesen Ansatz "das beobachtete Drama", in dem Pennebaker „durch den Sucher seiner Kamera zusehen wolle, wenn das ‚Spiel des Lebens‘ sich selbst zum Schauspiel, zum Drama macht“. Auf die wichtige Frage, ob er glaube, dass sich seine Subjekte permanent seiner Anwesenheit bewusst seien, antwortet Pennebaker: "I assume that they give my presence a certain amount of thought up to a point, then their own lives may be more important and they stop worrying about it" (Barchet 1991, 161). Im Interview mit Barchet betont er weiter, dass er nicht in die Köpfe seiner Protagonisten schauen könne und es ihm egal sei, ob sie sich verstellten oder auf irgendeine andere Weise ihre eigenen „little things“ machten. Alles, was er wolle, sei, ihnen das Gefühl zu vermitteln, dass er keinerlei urteilende Position über ihr Verhalten einnehme. Zwischen ihm und seinen Subjekten sieht der Filmemacher ein Verhältnis der Fairness: Sie akzeptierten ihn als ‚Fliege an der Wand‘ und vergäßen ihn sowieso früher oder später, er nehme dafür keinerlei Beurteilungen oder Erklärungen vor (Barchet 1991, 161f).

Nach der Trennung von Drew Associates 1963 gründete Pennebaker mit Leacock seine eigene Produktionsfirma *Leacock Pennebaker Incorporated* (LPI), die u.a. die Filme *YOU'RE NOBODY UNTIL SOMEBODY LOVES YOU* (1964) über die Hochzeit von Timothy Leary mit Uma Thurmans Mutter und *LAMBERT & Co.* (1964) über das neu geformte Quintett um das *Lambert, Hendricks and Ross Jazztrio* realisierte. Letzterer ist ein fünfzehnminütiges Fragment, das Bob Dylans Manager Albert Grossman auf Pennebaker aufmerksam machte und zu *DON'T LOOK BACK* führte [1], dem Film, der Pennebaker weit über Fachkreise hinaus bekannt machte. Leacock drehte in diesem Zeitraum Filme wie *HAPPY MOTHER'S DAY* (1963) für die *Saturday Evening Post* und *A STRAVINSKY PORTRAIT* (1964) für den Norddeutschen Rundfunk. Als er 1969 seine Professur am Massachusetts Institute of Technology antrat, beendete dies die offizielle geschäftliche Zusammenarbeit der beiden Filmemacher. Leacock und Pennebaker stehen jedoch auch noch nach der Trennung in engem Zusammenhang, da Pennebaker immer wieder altes, aus der Zusammenarbeit stammendes Konzertmaterial veröffentlichte. Beide sind bis heute auch immer wieder als Kameramänner für andere Produktionen oder Filmemacher tätig.

Die Durchbrüche für Pennebaker kamen zweifelsohne mit *DON'T LOOK BACK* (1967) und *MONTEREY POP* (1968). Wenn Koenigs und Kroitors *LONELY BOY* (1962) der Grundstein für das Genre des „Rockumentary“ – die Assimilation von Rockmusik und Dokumentarfilm – ist, sind die beiden frühen, schnell als Prototypen des ganzen Genres erkennbare Filme Pennebakers das Erdgeschoss. Mit dem Event-Charakter, den beide Filme zu erhalten suchten, fand Pennebaker eine ideale Plattform, um sich künstlerisch zu entfalten, seinen Lebensunterhalt zu sichern und musikgeschichtliche Ereignisse auf eine einzigartige Weise festzuhalten. Sein Direct-Cinema-Ansatz funktioniert hier besonders gut, da das gefilmte Ereignis auf den ersten Blick

wichtiger als der filmische Prozess selbst erscheint. Gleichzeitig ist der fehlende Kommentar durch die dargebotene allgegenwärtige Musik akzeptabler. Die vermeintliche Offenherzigkeit hinter den Kulissen wirkt überzeugender als rekonstruierte Szenarios oder arrangierte Interviews (Winston 1995, 205).

Die beiden Rockmusikfilme beeinflussten Pennebakers gesamte Laufbahn. Im Verlauf seiner weiteren Karriere dokumentierte er neben raren Konzertmitschnitten von Alice Cooper, Suzanne Vega, Janis Joplin und Victoria Williams [2] mit *KEEP ON ROCKIN – LITTLE RICHARD* (1969), *JERRY LEE LEWIS: THE STORY OF ROCK & ROLL* (1991) und *CHUCK BERRY – ROCK AND ROLL MUSIC* (1991) Auftritte von drei der größten Rock'n'Roller der 1950er Jahre. Zusammen mit seiner zweiten Ehefrau Chris Hegedus [3] nutzte er auch immer wieder älteres Archivmaterial zur Neu- bzw. nachträglichen Veröffentlichung. Dies umfasst die kompletten Auftritte von Jimi Hendrix (1989, 2002 und 2008) und Otis Redding (1989 und 2002) beim 1968er *Monterey Pop Festival*. Mit *SWEET TORONTO* (1988) hielt er den ersten und einzigen Auftritt von John Lennons *Plastic Ono Band* [4] auf dem *Toronto Peace Festival* 1969 fest. *WOODSTOCK DIARY* (1994) liefert die Auftritte von den Künstlern und Performances, die es nicht in den ursprünglichen Film Michael Wadleighs geschafft haben, nach. Im neuen Jahrtausend drehte das Team mit *SEARCHING FOR JIMI HENDRIX* (2001) einen Film über verschiedene Musiker, die Hendrix-Songs auf ihre eigene Weise neu aufnahmen, sowie mit *DOWN FROM THE MOUNTAIN* (2001) und *ONLY THE STRONG SURVIVE – SOULLEGENDEN* (2002) noch zwei weitere Musikedokumentationen abseits des Rocks und des Direct-Cinema-Prinzips.

Pennebakers Schwerpunkt auf Rockumentaries sowie Jazz-, Klassik- und Musicedokumentationen [5] bedeutet jedoch nicht, dass er sich nicht auch anderen Themengebieten widmete. Er sucht nach Künstlern und Darstellern, die eine gewisse Leistung erbringen, die nicht alltäglich ist, und nach möglichst interessanten Menschen, zu denen er sich Zugang erhofft:

You simply don't have a lot of subjects to make films about, so in the end you are really looking for almost any subject that somehow you could get access to. For me, performers I can get access to, sometimes (Interview mit Barchet in Beyerle 1991, 160).

Rock- und Bühnenstars bieten sich daher nicht nur an, sie drängen sich ihm seit Bob Dylan im wahrsten Sinne sogar auf. In einem Interview mit Merrill Shindler für die Zeitschrift *Rolling Stone* betont er bereits zwölf Jahre vor dem Gespräch mit Barchet, dass er es zwar liebe, Rock'n'Roll-Filme zu machen, jedoch nicht als Rock'n'Roll-Filmmacher gelten wolle: „I just like the whole idea of it. You got two seconds to do it right and we did it right, and we got away with it“ (Shindler 1976, 26). Abseits der Musik dokumentierte Pennebaker daher auch Themen aus der Politik [6] und noch allgemeiner andere Materien und Ereignisse, die ihn und Hegedus interessierten [7]. Der eigenen Aussage nach entstehe die Story durch „das Interessante am Menschen“ von allein:

I'm not looking to make a film about a guy who can sing on stage or makes records. I'm looking for a person who is caught up in the process of creating something and who is interesting. [...] I don't want to make up the story, I want the story to come to me and have the possibility of unfolding itself (Interview mit Barchet in Beyerle 1991, 163).

Nach Leacocks offiziellem Ausstieg aus *Leacock Pennebaker Incorporated* wurde die Nachfolgefirma in den 1980er Jahren zu einem Familienbetrieb. Bis heute realisieren Pennebaker und Chris Hegedus zusammen mit Nick Doob als *Pennebaker Hegedus Films* Dokumentationen verschiedener Art. Frazer Pennebaker, Sohn aus erster Ehe, produziert die Filme und führt die Geschäfte. Alleine seit Leacocks Austritt haben *Pennebaker Hegedus Films* bis dato ca. 35 Filme veröffentlicht [8].

Abgesehen von DON'T LOOK BACK und MONTEREY POP sind unter Pennebakers (und später Pennebakers und Hegedus') Regie einige der wichtigsten Klassiker des Rockumentary-Genres entstanden. 65 REVISITED (2007), die Neuauflage von in DON'T LOOK BACK nicht verwendetem Material, ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS (1983), DEPECHE MODE – 101 (1989) sowie KEINE ZEIT – WESTERNHAGEN (1996) sind nicht bloße Konzertmitschnitte, sondern vielschichtige Dokumentationen der Tournées und dem Geschehen *on-* und *off-stage*. Thematisch variieren die Filme, akzentuieren mal das eine, mal das andere essenzielle Sujet der Rockkultur. Ist 65 REVISITED dem Star – hier: Bob Dylan – gewidmet, geht es in MONTEREY POP um Strukturen des mehrtägigen Open-Air-Festivals als einer der wichtigsten Veranstaltungsformen der Popmusik; in ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS geht es um das Performative der Musiker-Auftritte, um die zunehmende Theatralisierung und Narrativisierung des Geschehens; die Fans als kommunikatives Gegenüber spielen in allen Bühnenshows die zweite kommunikative Rolle, die in den anderen Dokumentationen meist nur als Marginalie behandelt wird, die aber in DEPECHE MODE – 101 zu einem Kernthema des Films wird. Und dass mit der öffentlichen Inszenierung von Musikern – sei es, dass sie durch sie selbst vollzogen oder durch Marketing-Experten angeleitet wird – eine private Sphäre korrespondiert, wird in KEINE ZEIT – WESTERNHAGEN zum Thema.

Ungeachtet jeglicher Theorien und Diskussionen um das Direct Cinema, hat Pennebaker seit jeher Filme auf seine eigene, unabhängige Art und Weise gemacht. Obwohl er zu den Pionieren des Genres gehört, erachtet er sich selbst nicht als *vérité*-Filmmacher: „It doesn't seem to me that it's my responsibility to figure out names for these things, because they don't help me much in my work" (Stubbs 2002, 54). Er sieht sich vordergründig durch das Werk Robert Flahertys inspiriert (MacNab 1997, 91) und nennt seine Arbeit schlicht und einfach „filmmaking“. Weder behauptet er, Rätsel zu lösen, noch, Wahrheiten aufzudecken. Pennebaker überlässt jegliche Beurteilung dem Zuschauer. Er erklärt nichts, jedoch deutet er durch sein Kameraverhalten und die Montage auf die Dinge hin. Das Denken wird dem Zuschauer überlassen (Hossli 1995, 49; Stubbs 2002, 51). Jedem Rezipienten steht es frei, das Gefilmte auf seine Art zu interpretieren. Wenn Pennebaker kommentiert, dann nur auf versteckte Weise durch eine Logik, die er dem gefilmten Material selbst abzuhorchen versucht. Er lässt lieber Bilder als Worte sprechen. Zwar garantiert der Kameraeinfluss – und

sei er noch so minimal – kein absolut ehrliches, unverstelltes Verhalten des Subjektes, jedoch stellt sich die Frage, ob Pennebaker das auch immer unbedingt erreichen will. Diese Frage ist mit ja und nein gleichzeitig zu beantworten. Sicherlich hält der Filmemacher seine Kamera so verdeckt wie möglich. Er filmt ohne Sucher aus Hüfte oder Schoß und gewöhnt seine Subjekte so lange an das Gerät, bis sie es zwischendurch immer wieder vergessen. Der Moment regiert über die Programmatiken des Direct Cinema. Die Personen um ihn herum wissen oftmals gar nicht, ob die Kamera gerade aktiv ist oder nicht. Er betont bei jedem Projekt, dass er mit seinen Subjekten in einem guten Verhältnis zu stehen versuche und – viel wichtiger – dass sie sich auch in seiner Anwesenheit wohlfühlen müssten. In dieser Hinsicht strebt er ein möglichst natürliches Verhalten aller Beteiligten an.

Andererseits beobachtet er seit Bob Dylan insbesondere Rockstars, die in ihren medialen Umfeldern ihre kalkulierten Rollen spielen. Natürliches Verhalten ist in diesem Metier grundsätzlich zu relativieren (Huck 2008, 155-164). David Bowies Selbstinszenierung als *Ziggy Stardust* bildet nur die ‚Spitze des Eisbergs‘. Jedoch will er dieses Verhalten ebenso nicht erklären oder kontrollieren, sondern lediglich dokumentieren. Verpasste Ereignisse werden nicht wiederholt oder vor Ort inszeniert. Paradoxerweise steht Pennebaker als medialer Vertreter an der Seite des Stars und nicht an der Seite der Fans und Journalisten. Diese Position und die Akzeptanz der Inszeniertheit der Stars als öffentliche Figuren ermöglichen ihm die Vorteile und Freiheiten, die er für seine Filme benötigt. Daher betrachtet das Ehepaar Pennebaker/Hegedus seine Filme auch nicht als Dokumentationen im klassischen Sinne, sondern eher als musikalische Dramen, die nicht mit Schauspielern, sondern mit realen Personen entstehen und funktionieren.

Ich möchte diese [Filme] nicht einmal explizit als Dokumentarfilme sehen. Wir erfinden immer neue Genres für unsere Filme. Letztthin sprachen wir von *lived reality* [...]. Wir interessieren uns in erster Linie für Drama und Charakter und wollen die Leute unterhalten. Für hartgesottene Dokumentaristen mag das schon fast einer Sünde nahe kommen, doch wir lassen uns nicht kategorisieren (Hegedus in Hossli 1995, 55).

Pennebaker und Hegedus montieren ihr Material auf eine Art und Weise, von der sie glauben, dass sie richtig sei. Chronologische Brüche, *jump cuts* oder andere Effekte kommen vereinzelt vor, jedoch nur dann, wenn sie sinnvoll sind oder zu der Musik passen. Bereits 1968 stellte Pennebaker klar, dass er sein Material mit der absoluten Überzeugung, dass jeglicher Versuch, die Ereignisse oder Äußerungen zu verzerren, sich selbst aufdecken oder verdächtig wirken würde (Pennebaker 1968; Pennebaker 2006, 5). Gleichzeitig erachtet er seine Art, Filme zu machen, als gar nicht so weit von der Fiktion entfernt, da alleine die langen Drehzeiträume nicht ohne Opfer in einem 100minütigen Film komprimiert werden könnten. Er könne sich auch vorstellen, Spielfilme zu machen, solange die Kamera nicht gewisse Freiheiten gegenüber dem Skript hätte [9]. Allerdings habe ihn bisher noch niemand danach gefragt und gleichzeitig Geld angeboten [10].

Pennebaker arbeitet in vielerlei Hinsicht unkonventionell. Das Prinzip des Direct Cinema schließt klassische filmische Regeln der raum-zeitlichen Orientierung wie *establishing shots*, übergeordnete Erzählungen oder Einblendungen oder anderer narrativer Anschlüsse aus. Zudem musste er als Filmemacher nie auf die Rockstars zukommen, im Gegenteil: Seit DON'T LOOK BACK kamen Musiker mit der Bitte auf ihn zu, Filme über ihre Arbeit zu realisieren, obwohl Pennebaker als unabhängiger Filmemacher insbesondere zu Beginn seiner Karriere immer wieder Schwierigkeiten hatte, wirtschaftlich effizient zu bleiben bzw. seine Filme an die Sender zu bringen. Sowohl DON'T LOOK BACK wie auch MONTEREY POP hatten Pennebaker zufolge ihre ersten inoffiziellen Premieren in Pornokinos [11]. Solcherlei Schwierigkeiten zwangen ihn seit seiner Arbeit bei Drew Associates immer wieder zu technischen oder planerischen Improvisationen.

Pennebaker hat über jeden der von ihm thematisierten Musiker und Bands behauptet, dass er vor der Zusammenarbeit wenig bis gar nichts von den Künstlern und ihren Werken gewusst habe. Nichtsdestotrotz hat er Standards in der Gattung der Rockumentaries gesetzt, die ihn immer wieder zur Neuerfindung seiner Sujets trieben (Lowenthal Swift, 1988, 44). Bis Mitte der 1980er Jahre hat er rund 25 Jahre lang mit ein und derselben Kamera interessante Menschen, amerikanische Präsidenten und die ganz großen Musiklegenden gefilmt (Stubbs 2002, 62). Nie hat er sich selbst oder irgendwelche Meinungen aufgedrängt. Noch heute dokumentiert er interessante Personen und Ereignisse. Obwohl er seinen Schwerpunkt auf die Musik setzt, bietet er seinen Zuschauern thematische Bandbreiten von politischen Themen höchster Ordnung bis hin zu französischen Spitzenkonditoren.

Anmerkungen:

[1] Vgl. URL: http://www.phfilms.com/index.php/phf/film/lambert_co/.

[2] ALICE COOPER (1970), SUZANNE VEGA (1987), COMIN' HOME (1991), VICTORIA WILLIAMS – HAPPY COME HOME (1997).

[3] 1952 geboren, zeigte frühes Interesse an Kunst, Fotografie und minimalistischem Filmemachen. Hegedus absolvierte verschiedene Kunsthochschulen, lernte Pennebaker 1975 kennen und arbeitete zuerst für ihn als Cutterin, später auch als Regieassistentin und Ton-Technikerin. (vgl. Kinsey 2006, 549-551).

[4] Mit Yoko Onos schrillum „Gesang“ und Eric Clapton an der Gitarre. Eingeleitet wurde dieser Auftritt durch Ausschnitte von Bo Diddley und die sogenannten „Performances“ von Little Richard, Jerry Lee Lewis und Chuck Berry.

[5] JANE (1962), RAINFOREST (1968), ORIGINAL CAST-ALBUM-COMPANY (1970), ELLIOT CARTER AT BUFFALO (1980), DANCE BLACK AMERICA (1983), BRANFORD MARSALIS: THE MUSIC TELLS YOU (1992); MOON OVER BROADWAY (1997), BESSIE: A PORTRAIT OF BESSIE SCHONBERG (1998), ELAINE STRITCH: AT LIBERTY (2002).

[6] Politische Themen sind Pennebakers zweiter Schwerpunkt. Mit NATIONAL ANTHEM: INSIDE THE VOTE FOR CHANGE CONCERT TOUR (2004) hat er auch schon die Musik mit der Politik verbunden. Weitere politische Dokumentationen von Pennebaker/Hegedus sind: JINGLE BELLS (1964), HIER STRAUSS (1965), ENERGY WAR (1978), TOWN BLOODY HALL (1979), THE WAR ROOM (1993, Oscar-nominiert), AL FRANKEN: GOD SPOKE (2006), THE RETURN OF THE WAR ROOM (2008).

[7] ONE-P.M. (1972) in Zusammenarbeit mit Jean-Luc Godard, unvollendeter Film über den wachsenden Widerstand gegenüber dem Vietnam Krieg, DELOREAN (1981) über den gleichnamigen Gründer der amerikanischen Automarke, ROCKABY und KRAPP'S LAST TAPE (beide 1983) über die Umsetzungen der Dramen von Samuel Beckett durch Alan Schneider, STARTUP.COM (2001) über die gegenwärtige Internetmanie, ASSUME THE POSITION WITH MR. WUHL (2006) über den amerikanischen Schauspieler und Comedian,

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.2, 2010 // 209

ADDICTION (2007) – eines von neun Segmenten der Dokumentation über Drogenabhängigkeit –, KINGS OF PASTRY (2009) über französische Konditoreikünstler, vertreten auf der Berlinale 2010.

[8] Vgl. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0672060/>; und URL: <http://www.phfilms.com/index.php/phf/filmsbyyear/>.

[9] Vgl. Gordon (2001). URL: <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/Documenting-Life-A-Conversation-with-D.A.-Pennebaker-and-Chris-Hegedus>.

[10] Vgl. URL: <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/pennebaker.htm>.

[11] Vgl. Miranda (2007). URL: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1593766,00.html>.

Literatur:

Barchet, Michael (1991) Interview with Donn Alan Pennebaker. In: Beyerle, Mo / Brinckmann Christine N. (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/NewYork: Campus Verlag, S. 154-165.

Couchman, Jeffrey (2002) The freewheelin' Bob Dylan. In: *American Cinematographer* 83/12 (Dezember), S. 94-96, 98, 100.

Gordon, Rachel (2001) Documenting Life. A Conversation with D. A. Pennebaker and Chris Hegedus. In: *AMC Filmcritic.com*, URL: <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/Documenting-Life-A-Conversation-with-D.A.-Pennebaker-and-Chris-Hegedus>.

Hossli, Peter (1995) Das Denken überlassen wir den Zuschauenden. Gespräch mit D.A. Pennebaker und Chris Hegedus. In: *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* 37,2, S. 47-55.

Huck, Christian (2008) Rockumentaries. Documenting Music on Film. In: Stiersdörfer, Klaus [...]: *Anglistentag 2007 Münster. Proceedings*. Trier: WVT, S. 155-164.

Kinsey, Tammy A. (2006) Chris Hegedus. In: Aitken, Ian (Hrsg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. 2. New York: Routledge, S. 549-551.

Lowenthal Swift, Lauren (1988) D.A. Pennebaker Makes 'em Dance. In: *Film Comment* 24,6, Nov. 1988, S. 44-48.

Malins, Steve (2007) *Depeche Mode. Black Celebration – Die Biografie*. 2. Aufl. Höfen: Koch International GmbH/Hannibal.

Macnab, Geoffrey (1997) Private look: Looking back... D.A. Pennebaker on the artistry and technique of Flaherty, Powell and Godard. In: *Sight and Sound* 7,4, April 1997, S. 61.

Miranda, Carolina A. (2007) Q&A with D. A. Pennebaker. In: *Time*, 26.2.2007. URL: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1593766,00.html>.

Pennebaker, Donn Alan (2006) *BOB DYLAN – DON'T LOOK BACK*. A Film and Book by D.A. Pennebaker. 3rd ed. New York: Ballantine/New Video Group.

Saunders, Dave (2007) *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London/New York: Wallflower Press.

Shindler, Merrill (1976) Donn looks back: Cinéma Vérité with Dylan, Bowie. In: *Rolling Stone*, 16.12.1976.

Stubbs, Liz (2002) *Documentary Film-Makers Speak*. New York: Allworth Press.

Winston, Brian (2006) *Lies, Damn Lies and Documentaries*. 2nd ed. London: British Film Institute.

Filmografie:

Die Filme, die Pennebaker zusammen mit seiner Frau Chris Hegedus gemacht hat, sind mit einem Asterisk * gekennzeichnet.

Rockumentaries und Konzertfilme:

Dont Look Back (USA 1967).

Monterey Pop (USA 1968).

Keep on Rockin (USA 1969).

Alice Cooper (USA 1970). - 15 minütiger Mitschnitt des ersten Auftritts mit Band 1969.

Eat the Document (USA 1972, Bob Dylan). - Unveröffentlichte Version *You Know Something is Happening Here*.

Ziggy Stardust and the Spiders from Mars – The Motion Picture (USA 1983).

Jimi plays Monterey (USA 1986*).

Suzanne Vega (USA 1987, D. A. Pennebaker*). - 30 minütiges Portrait der Sängerin und Songschreiberin in ihrem Haus, bei Proben in New York und auf Tour in England.

John Lennon and the Plastic Ono Band: Sweet Toronto (USA 1988).

101 – Depeche Mode (USA 1989*, David Dawkins).

Shake!: Otis at Monterey (USA 1989).

Chuck Berry – Rock and Roll Music (USA 1991).

Jerry Lee Lewis: The Story of Rock & Roll (USA 1991*).

Comin' Home (USA 1991*). - 28 minütiger Mitschnitt von Janis Joplin mit Big Brother und der Holding Company im Generation Club am Martin Luther King Denkmal, von der Aufnahme des ersten Majoralbums „Cheap Thrills“ und vom 1967er Monterey Pop Festival.

Woodstock Diary (USA 1994*, Erez Laufer).

Westernhagen – Keine Zeit (USA 1996*).

Victoria Williams – Happy Come Home (USA 1997*). - 28 minütiges Portrait der Sängerin und Songschreiberin auf der Reise von Los Angeles ihren Heimatort Shreveport, Louisiana.

Searching for Jimi Hendrix (USA 2001*).

Down from the Mountain (USA 2001*, Nick Doob). - 98 minütige Bluegrass Dokumentation anlässlich des Soundtracks zum Film der Coen-Brüder *O Brother, Where Art Thou?*.

The Complete Monterey Pop Festival (USA 2002).

Only the Strong Survive (Soullegenden, USA 2002*)

65 Revisited (USA 2007).

The Jimi Hendrix Experience: Live at Monterey (USA 2008).

Andere Dokumentationen (von Pennebaker und Hegedus*):

Daybreak Express (USA 1953).

Baby (USA 1954).

On the Pole/Eddie (USA 1960/61, mit Richard Leacock, Albert Maysles Robert Drew).

Jane (USA 1962).

Jingle Bells (USA 1964).

Lambert & Co. (USA 1964).

You're Nobody Until Somebody Loves You (USA 1964).

Hier Strauss (USA 1965).

Rainforest (USA 1968, mit Richard Leacock).

Original Cast-Album-Company (USA 1970).

One-P.M. (USA/FR 1972, mit Jean-Luc Godard, Richard Leacock).

Energy War (USA 1978*, mit Pat Powell).

Town Bloody Hall (USA 1979*).

Elliot Carter at Buffalo (USA 1980*).

DeLorean (USA 1981*).

Dance Black America (USA 1983*).

Krapp's Last Tape (USA 1983*, mit Alan Schneider).
Rockaby (USA 1983*, mit Alan Schneider).
Branford Marsalis: The Music Tells You (USA 1992*).
The War Room (USA 1993*).
Moon over Broadway (USA 1997*).
Bessie: A Portrait of Bessie Schonberg (USA 1998*, mit Nick Doob et al.).
Startup.com (USA 2001*, mit Jehane Noujaim).
Elaine Stritch: At Liberty (USA 2002*, mit Nick Doob).
National Anthem: Inside the Vote for Change Concert Tour (USA 2004).
Al Franken: God Spoke (USA 2006*, mit Nick Doob).
Assume the Position with Mr. Wuhl (USA 2006*, mit Nick Doob).
Addiction (USA 2007* et al.).
The Return of the War Room (USA 2008*).
Kings of Pastry (USA 2009*).

Weitere Literatur zu Don A. Pennebaker:

Anon.: O.T. In: Show 1,1, Jan. 1970, pp. 34-38, 92. - Über die Dreharbeiten zu MONTEREY POP.
Anon.: O.T. In: Time Out, 69, 11.6.1971, pp. 50-52. - Interview.
Anon.: O.T. In: City Limits, 115/116, 16.12.1983, pp. 24-25. - Über die Musikfilme Pennebakers.
Ansara, Martha: How can we know the dancer from the dancer? A personal look at documentary form and technology. In: Metro, 145, Oct. 2005, pp. 122-127. - Über die Evolution dokumentarischer Formen.
Barchet, Michael: Interview with Donn Alan Pennebaker. In: Beyerle, Mo / Brinckmann Christine N. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt/NewYork: Campus Verlag 1991, pp. 154-165.
Barnouw, Erik: D.A. Pennebaker. In: Wide Angle 17,1-4, 1995, pp. 52-53. - Kurzporträt.
Barsam, Richard M.: American direct cinema: the re-presentation of reality. In: Persistence of Vision: the Journal of the Film Faculty of the City University of New York, 3-4, Summer 1986, pp. 131-156.
Berenstein, Erica: Q&A with Chris Hegedus, Nick Doob, and D. A. Pennebaker. In: Independent: A Magazine for Video and Filmmakers, 29,6, July 2006, pp. 17-20.
Bouquerel, Laure: Bob Dylan, the Ordinary Star. In: Oral Tradition 22,1, March 2007, pp. 151-161.
Christgau, Robert: Leacock Pennebaker. The MGM of the Underground? In: Show 1, Jan. 1970, pp. 34-37, 92-96.
Couchman, Jeffrey: The freewheelin' Bob Dylan: thirty-five years after he shot the influential documentary DON'T LOOK BACK, D.A. Pennebaker reminisces about capturing an icon at the apex of his ascent. In: American Cinematographer 83,12, Dec. 2002, pp. 94-96, 98, 100.
Dollar, Steve: Pennebaker Looks Back. In: The New York Sun (28.11.2007). - URL: <http://www.nysun.com/arts/pennebaker-looks-back/67111/> (Stand: März 2010).
Doyle, Sé Merry: Looking back... In: Film West, 44, July 2001, pp. 20-23. - Gespräch zwischen Pennebaker, Hegedus und John T. Davis.
Eckstein, Arthur M. / Cook, John R. / Palmer, Tim / Lumholdt, Jan / Sjöberg, Patrik: The Original Rockumentary. In: Film International 1,4, April 2003, pp. 42-52.
Fored, Leon: Close up: D.A. Pennebaker. In: Screen International, 1325, 21.9.2001, p. 25. - Interview. Über die Zusammenarbeit mit den Musikern des Films THE MAN WHO WASN'T THERE (von den Coen-Brüdern).
Hall, Jeanne: „Don't You Ever Just Watch?“ American Cinema Verité and DON'T LOOK BACK. In: Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video. Ed. by Barry Keith Grant & Jeannette Sloniowski. Detroit, Mch.: Wayne State University Press 1998, pp. 223-237.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.2, 2010 // 212

- Hekkens, Arnoud: Game or War. In: *Dox: Documentary Film Quarterly*, 1, April 1994, pp. 27-32. - Über Filme über Wahlen. Enthält ein Interview mit Pennebaker und Hegedus.
- Hoberman, John: Men at war. In: *Premiere* 7,5, Jan. 1994, pp. 39-41. - Über Parallelen zwischen *PRIMARY* und *WAR ROOM*.
- Hogenson, B.D.A.: Pennebaker on the filming of *DON'T LOOK BACK*. In: *Film Library Quarterly* 17,2-4, 1984, pp. 25-29.
- Hossli, Peter: Das Denken überlassen wir den Zuschauenden. Gespräch mit D.A. Pennebaker und Chris Hegedus. In: *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* 37,2, 1995, pp. 47-55.
- Kinsey, Tammy A.: Chris Hegedus. In: Aitken, Ian (ed.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. 2. New York: Routledge 2006, pp. 549-551.
- Kitts, Thomas M.: Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: *MONTEREY POP*, *WOODSTOCK*, and *GIMME SHELTER*. In: *Journal of Popular Culture* 42,4, Aug. 2009, pp. 715-732.
- Knobloch, Susan: (Pass through.) The Mirror Moment and *DON'T LOOK BACK*: Music and Gender in a Rockumentary. In: *Feminism and Documentary*. Ed. by Diane Waldman & Janet Walker. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press 1999, pp. 121-136.
- Leacock, Richard: A Search for the Feeling of Being There. In: Tobias, Michael (Hg.): *The Search for "Reality". The Art of Documentary Filmmaking*. Studio City: Michael Wiese Productions 1998, S. 43-50.
- Leacock, John / Pennebaker, Don A.: O.T. In: *Film (Velber)* 3,6, June 1965, p. 19. - Über die Frage: Wie kann Realität verfilmt werden?
- Levin, G. Roy: *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers*. New York/Garden City: Doubleday 1971.
- Lowenthal Swift, Lauren: D.A. Pennebaker Makes 'em Dance. In: *Film Comment* 24,6, Nov. 1988, pp. 44-48.
- MacNab, Geoffrey: Private view: looking back... In: *Sight and Sound* 7,4, April 1997, p. 61. - Pennebaker über seine Bewunderung für Robert Flaherty, Michael Powell und Jean-Luc Godard.
- Mosso, Luca (a cura di): *Pennebaker Associates - cinema, musica e utopia*. Milano: Agenzia X 2007.
- Navé, Bernard: Don Alan Pennebaker... ou l'art de filmer le rock. In: *Jeune Cinéma*, 263, Juin 2000, pp. 4-16. - Artikel, gefolgt von einem Interview mit Pennebaker (pp. 9-15).
- O'Farrell, Tim: No Direction Home: Looking Forward from *DON'T LOOK BACK*. In: *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*, 38, Jan.-March 2006, URL: http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/38/no_direction_home.html.
- Orange, Michelle: News: Pennebaker and Hegedus awarded IDA's Career Achievement Award. In: *Independent Film and Video Monthly* 28,10, Dec. 2005, pp. 13, 14.
- Pennebaker, Don A.: O.T. In: *Time Out*, 642, 10.12.1982, pp. 22-23. - Über die Arbeiten an den Beckett-Filmen.
- Pennebaker, Don A.: O.T. In: *Time Out*, 881, 8.7.1987, p. 31. - Kurzes biographisches Interview.
- Pennebaker, Don A.: O.T. In: *Film Comment* 24,6, Nov. 1988, pp. 44-48. - Interview über die Zusammenarbeit mit Depeche Mode.
- Pennebaker, Don A.: O.T. In: *Interview* 19,3, March 1989, pp. 86-88, 128. - Biographisches Interview.
- Pinsker, Beth: The Inside Story: Looking for the next documentary revolution. In: *Independent Film and Video Monthly* 24,8, Oct. 2001, pp. 28-31. - Diskussion über *vérité filmmaking*; unterr den Zeilnehmern Chris Hegedus.
- Pizzello, Stephen: Waging a film in *THE WAR ROOM*. In: *American Cinematographer* 75, Jan. 1994, pp. 58-64.
- Pizzello, Chris: Production slate: a tangled web and sci-tech winners. In: *American Cinematographer* 82,6, June 2001, pp. 22,24, 26, 28, 30-31. - Über die Arbeiten an *STARTUP.COM*; mit Aussagen von Chris Hegedus.
- Rausch, Andrew J.: Fifty filmmakers. Conversations with directors from Roger Avary to Steven Zaillian. Jefferson, NC [...]: McFarland 2008. - Darin: pp. 181-186.
- 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, pp. 233-243 (Musicolonia. 1,2007.).
- Schowalter, Daniel F.: Remembering the Dangers of Rock and Roll. Toward a Historical Narrative of the Rock Festival. In: *Critical Studies in Media Communication* 17,1, March 2000, pp. 86-102.
- Soehnlein, K.M.: D.A. Pennebaker has a backstage pass. In: *Release Print* 21,3, April 2000, pp. 24-25, 39-40, 42. - Interview.

- Stubbs, Liz: *Documentary Film-Makers Speak*. New York: Allworth Press 2002. - Darin pp. 41-68, Chris Hegedus und D.A. Pennebaker: *Engineering Nonfiction Cinema*.
- Swift, Lauren: *Rock and reel*. In: *Interview* 19, March 1989, pp. 86-88+ [insges. 4 pp.].
- Thomson, Patricia: *Inside the Clinton campaign war room with Chris Hegedus and D.A. Pennebaker*. In: *The Independent: Film & Video Monthly* 16, Jan./Febr. 1993, pp. 30-34.
- Yousef, Miranda: *Documenting the documentarians: Marina Goldovskaya's Oral History Project*. In: *International Documentary* 21,4, May 2002, pp. 17-19. - Über ein Seminar, an dem Pennebaker teilgenommen hat, über die Möglichkeiten der Geschichtsdokumentation.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin: Don Alan Pennebaker. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 203-213, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p203-213>.

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.

MONTEREY POP

USA 1968

R: D.A. Pennebaker.

P: Lou Adler, John Phillips.

K: James Desmond, Barry Feinstein, Nicholas Proferes, Richard Leacock, Alber Maysles.

S: Nina Schulman.

T: Wally Heider.

Beteiligte Bands: The Mamas & the Papas, Canned Heat, Simon & Garfunkel, Hugh Masekela, Jefferson Airplane, Big Brother & The Holding Company, The Animals, The Who, Country Joe & The Fish, Otis Redding, The Jimi Hendrix Experience, Ravi Shankar.

DVD/-Video-Vertrieb: Rhino Home Video, Sony Video.

UA: 26.12.1968 (USA). Neu ed. 2002 (DVD).

78min. 1,33:1, Farbe, Stereo (DVD: DTS Surround Sound 5.1, Dolby Digital 5.1).

In the film it was something that normally in a documentary demanded some kind of overlay, a narration saying ‘Well, here we are in sunny California and this is this and this is that...’ – I wanted to do it musically, I didn’t want to have any voice committed at all. So from the start the idea was some sort of structure to hang the whole film on. I mean I had never done a concert film, I don’t think I have even seen one before. And I wanted the idea of the Mamas and the Papas and their music to be sort of the referential, they were the embodiment of the overview of the whole thing (Audiokommentar Pennebakers auf der MONTEREY-POP-DVD, 0:10:13-0:10:49).

Der ästhetisch ambitionierte und kommerziell erfolgreiche Dylanfilm *DONT LOOK BACK*, den Pennebaker 1967 produziert hatte, machte die Produzenten des *First International Monterey Pop Festivals* auf den Dokumentaristen aus der Direct-Cinema-Gruppe um Robert Drew aufmerksam. Allerdings hatte er noch nie einen wirklichen Konzertfilm gemacht – in *DONT LOOK BACK* lag der thematische Schwerpunkt auf Dylan und nicht auf seiner Musik –, geschweige denn ein ganzes Festival verfilmt. In *MONTEREY POP* lässt Pennebaker die Interpreten die Geschichte des Festivals durch ihre Musik erzählen, ohne dass viele Worte verloren werden. Getreu seinem Filmstil vermied er erneut jegliche Erläuterungen übergeordneter Erzähler. Dennoch orientierte sich der Verlauf des Filmes an dem Festivalmitorganisator John Phillips und seinen *Mamas and Papas* als Headliner des Festivals. Eigentlich waren Pennebakers Aufnahmen für ein *TV-Special* konzipiert. Festival-Co-Produzent Lou Adler zufolge erkannte Pennebaker jedoch mehr in dem Material, ging darum schon in der Planung über den ursprünglichen Rahmen hinaus.

Das *Monterey Pop Festival* 1967 war nicht nur das erste große Musikfestival seiner Art, sondern wurde schnell als eine Demonstration für den Frieden und die Liebe wahrgenommen. Monterey stand für den gesellschaftlichen Umbruch, den Dylan prophezeit hatte. Das Festival war das, was heute viele mit dem späteren Woodstock-Festival verbinden, was jedoch in Woodstock nie so reibungslos gelang. Dennoch steht Monterey Pop im Schatten von Woodstock, gerade weil mit Woodstock allein aufgrund der astronomischen

Besucherzahlen viele Probleme aufkamen, dafür jedoch auch ein unsterblicher Mythos mit einherging. Die spätere Kommerzialisierung der Hippiebewegung konnte das Monterey Pop Festival genauso wenig trüben wie die Gewalt in Altmanont [1] oder die Tode von Otis Redding, Jimi Hendrix, Janis Joplin und Jim Morrison [2] (Rothman 1997, 204f). Der Drogenkonsum wurde ähnlich wie die Befürchtungen der örtlichen Bewohner um ihre Stadt weitestgehend ignoriert. Sogar die Hell's Angels mischten sich mitten unter die Hippies. Tumulte aufgrund der begrenzten Ticketkapazitäten und Versorgungsmöglichkeiten konnten gelöst oder zumindest klein gehalten werden. Die sich von der autoritativen, konservativen Kontrolle der älteren Generation freimachende Jugend versammelte sich auf dem Gelände und tauschte oder genoss Kunst, Musik, Sex und Drogen. Amerika war wie polarisiert: Entweder war man mit den Hippies und gegen den Krieg oder man vertrat Gouverneur Reagans Meinung, dass alle Hippies sich „kleiden wie Tarzan, Haare haben wie Jane und riechen wie Cheetah“ (Saunders 2007, 85, 91). Die Polizeikräfte sollen perplex gewesen sein, als sie die Tausende von Menschen sahen, die sich friedlich auf die Konzerte freuten und Blumen tauschten, anstatt wie Football-Fans aufeinander loszugehen. Ein derartiges Verhalten der Massen wurde bis *dato* noch nie beobachtet. Santelli zufolge hat der Polizeichef sogar die Hälfte seiner zusätzlichen Kräfte wieder abgezogen (1980, 24-33, 37).

Als bei dem Treffen der Verantwortlichen für Festival und Film mit dem Vertreter des Senders ABC ausgerechnet Aufnahmen von Hendrix gezeigt wurden, auf denen er sexuellen Kontakt zu seiner Gitarre aufnahm, war schnell klar, dass kein Sender das Material kaufen würde. Somit war der Weg frei für den Film [3]. Obwohl MONTEREY POP nicht so soziologisch fokussiert wie Michael Wadleighs WOODSTOCK (1970) ist, vermittelt er dennoch ein Gefühl für die gesamte Atmosphäre des unter dem Motto „Music, Love and Flowers“ stehenden Festivals und der amerikanischen Jugendkultur der 1960er Jahre. Pennebaker erkannte bereits in DON'T LOOK BACK, dass sich die Rockmusik mehr und mehr visualisierte. MONTEREY POP war die erste kommerziell erfolgreiche Dokumentation von Rockmusik überhaupt (Logan 1970, 18). Film und Festival legten den Grundstein für die aufkommende Kommerzialisierung durch Investoren, Plattenfirmen und Künstler (Peterson 1973, 100-102). Doch noch – und trotz der Ticketverkäufe – galt der idealistische Gedanke des freien kulturellen und musikalischen Austausches. Pennebakers Film verband nicht nur die Grenzen zwischen Musik und Film, sondern übermittelte auch gefallene Grenzen zwischen den Ethnien, Musikstilen sowie zwischen Künstlern und Publikum (Philipps 2006, 923f). Beispielhaft dafür lässt uns Pennebaker ein „Oh, wow!“ nach der emotionsgeladenen Janis-Joplin-Performance des Songs *Ball and Chain* von ‚Mama‘ Cass Elliots [4] Lippen lesen (0:31:24). An anderer Stelle sehen wir zwischen einzelnen Aufnahmen anonymer Zuschauer plötzlich Jimi Hendrix einmontiert, wie er Shankars Sitarklänge genauso wie alle anderen genießt (1:16:13).

Der Film MONTEREY POP ist nicht nur durch seine technische Gestaltung ansprechend. Diese idealistische „ethnography of the counterculture“ (Abramson 2008, 213) zeigt hübsche bunte Hippies und tolle Rockbands, die schöne Musik bei meist gutem Wetter spielen. „Haven't you ever been to a love-in?“, fragt

ein Mädchen zu Beginn, kurz bevor in Scott McKenzies *San Francisco* akustisch übergeblendet wird: “God, I think it’s gonna be like Easter, Christmas and New Year’s and your birthday altogether [...] vibration is gonna be floating everywhere!” (0:02:36). Parolen gegen den Krieg oder Rassentrennung bleiben aus oder werden höchstens durch Kleidung oder Symbole anderer Art angedeutet. Es herrscht die ‚good vibration‘ über jegliche Form des Protests. Dennoch waren Otis Redding und seine Mar-Keys neben Booker-T. & the M.G.s (Masekela, Hendrix und Shankar ausgenommen) die einzigen farbigen Künstler, die den Sound von Motown und Stax/Volt ins Festival brachten (Santelli 1980, 27).

Passend zum Tagtraumcharakter des Ereignisses und zur Schönheit der Hippies ist die Affinität der Kameramänner [5] zur Darstellung hübscher junger Frauen. MONTEREY POP hat in dieser Hinsicht eine deutlich männliche Perspektive. Immer wieder werden Naheinstellungen einzelner Frauen und Mädchen als reine Zwischenbilder einmontiert. Überhaupt werden die Festivalbesucher und -besucherinnen und ihre Kleidung detailliert beobachtet (Saunders 2007, 86-88). Wiederholt zoomen die Kameramänner entweder auf die Beine und Füße der Leute, um dann das Bild langsam aufzuziehen und zu zeigen, wie alle in Bewegung sind – oder sie filmen die Campierenden in Momenten der Ruhe beim Essen oder Schlafen. Die Musik gibt den Rhythmus und den Inhalt der Einstellungsfolgen meistens vor – je nachdem, ob bei schnelleren oder langsameren Songs: Das Geschehen wird der Musik angepasst.

Reichert (2007, 241) sieht in dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen der Band und dem Publikum seit Monterey Pop eine neue Art der filmischen Repräsentation direkter Kommunikation zwischen dem Sänger auf der einen und seinen Fans auf der anderen Seite: „Dabei werden Schuss und Gegenschuss kausal geschnitten: So folgt etwa auf ein virtuoseres Solo das Bild begeisterter Fans“. Damit suggeriere die Schnittfolge eine unmittelbare Mobilisierung des Massenpublikums durch die Musik. Unabhängig davon, ob Pennebaker und seine Crew diese Art der Darstellung der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum erfanden, haben sie diese Technik zumindest sehr früh erfolgreich umgesetzt. Nicht immer zeigen die *reaction shots* Eindeutiges; bei dem Ravi-Shankar-Auftritt z.B. zeigt Pennebaker neben Begeisterten und Meditierenden immer wieder einzelne, die nicht zu wissen scheinen, was sie von Shankars exotischer Musik halten sollen (1:02:40). Der Filmemacher, so setzt Reichert fort, setze sich bei solchen Schuss-Gegenschuss-Verfahren durch das Einmontieren von Aufnahmen, die oft aus ganz anderen Zusammenhängen stammen können, immer der Kritik der Manipulation aus. Dem wurde aber schon früh entgegengehalten, dass einzelne positive oder negative Reaktionen dann legitim seien, wenn sie sich in den filmischen Fluss einpassen und wenn sie vor allem einem kollektiven Eindruck Gesicht geben, an dem sich letztlich auch die Authentizität des Films bemessen lassen müsse. Letztlich geht mit dieser Bildlogik eine tiefere Semantik zwischen dem Star und seinen Fans einher (Reichert 2007, 241). Einerseits ist sie hierarchisch kodiert, scheidet die Akteure von den Zuschauern; andererseits wird die Hierarchie aber auch gebrochen, wenn – wie oben angesprochen – die Stars zu Fans anderer Stars werden.

Die Kameramänner hatten keine festen Positionen, auch vor oder auf der Bühne nicht. Alle Kameraleute sollten sich so bewegen und filmen, wie sie wollten. Laut Pennebaker lag die einzige Begrenzung der Kameraaktivitäten in den Längen der verfügbaren Filmmaterialien – die Bühnenkameras hatten 1200-Fuß-Magazine, die Handkameras auf dem restlichen Gelände 400-Fuß-Kassetten. Auf Weitwinkel-Totalen hinter dem Publikum wurde ebenso verzichtet wie auf Backstage-Aufnahmen. Nur zu Beginn wird ein Eindruck über die Planung der Festival-Auftritte von den Produzenten John und Michelle Phillips gegeben. Der Sound wurde durch die separaten Aufnahmegeräte der Kameras sowie durch einen achtspurigen Rekorder für die Musik auf der Bühne eingefangen (Rosenthal 1971, 194f).

Woottons (1995, 98f) Bedenken bezüglich Multiperspektivität, Kamerabewegungen, des schnellen Schnittes und anderer künstlicher Effekte als Mittel zur Distanzierung des Zuschauers vom Eindruck einer echten Aufführung bestätigten sich in MONTEREY POP weniger, als sie den filmischen Genuss eher verstärkten. Erstens wurden hier Splitscreen-Sequenzen wie später in WOODSTOCK vermieden. Zweitens sind künstliche Effekte wie z. B. die *jump cuts* zwischen dem Violinen-Intro zur *Paint It Black*-Version von den Animals und den schnell wechselnden Frames der verschiedenen Gesichtsausdrücke eines Mädchens nur sehr vereinzelt eingesetzt (0:32:30). Obwohl sie mit den Regeln des Direct Cinema bricht, untermalt gerade diese Szene den Eindruck des Tagtraumcharakters, der das ganze Event zu charakterisieren schien. Drittens kam die Kameramobilität in dem Sinne, dass sich die Kameramänner im Raum bewegen, gar nicht so stark zur Geltung wie in DONT LOOK BACK oder 65 REVISITED. Die Kameramänner filmten meistens im Stehen; sie schwenkten oder zoomten eher als dass sie sich bewegten. Gelungene Ausnahmen sind die Gänge entlang der Stuhlreihen durch die Fans vor und nach dem Shankar-Auftritt (1:02:55 und 1:17:14). Sie vermitteln dabei sonst meist vorenthaltene räumliche Eindrücke des Publikumsraumes.

Trotz allem unterscheidet sich MONTEREY POP hinsichtlich der höheren Frequenz der Einstellungswechsel essenziell von DONT LOOK BACK oder 65 REVISITED. Pennebaker und seine Kollegen konzentrierten sich oft auch auf die Musiker, die gerade nicht sangen, Soli spielten oder auf andere Weise im Rampenlicht stehen, und beobachteten deren Verhalten. Gerade diese Art zu filmen machte das Gezeigte authentisch und realistisch. Rothman (1997, 198) begründet den größeren Bedarf, in der Montage zwischen Aufnahmen der Bühnen-Performances und Publikums-Bildern zu wechseln, schlichtweg mit dem größeren Treiben auf dem Gelände. Das Publikum ist größer und mobiler und die Bühnenperformances sind vielfältiger und spektakulärer als noch bei den viel kleineren Konzerten Dylans.

Hierzulande gab es mit Wim Wenders zumindest einen, der die Bilder der Flower-Power-Bewegung als „Idylle, die man [...] auf den Tod nicht ausstehen kann“ (Wenders 1986, 81), beschrieb und Pennebakers Ansatz, „die Sprache der Rockmusik [...] in die des Films zu übertragen“ (Kiefer/Schössler 2004, 50), in einem Artikel aus dem Jahre 1970 harsch kritisiert hat. Wenders zufolge erscheine es den Filmemachern nicht wert genug, die Musiker so darzustellen wie sie auf der Bühne zu sehen seien. Stattdessen würden

filmische „Zerstörungsmethoden“ wie schnelle Montagen, Reißschwenks, Zooms und Überblendungen die Musik durch den „Fleischwolf“ drehen und den authentischen Eindruck trüben (Wenders 1986, 82f). Ungeachtet der sehr subjektiven Urteile über die Hippie-Kultur ist Wenders‘ Kritik viel zu verallgemeinernd. Pennebaker hat mit *DONT LOOK BACK* und *65 REVISITED* erstens diese „Zerstörungsmethoden“ genauso vermieden, wie Wenders verlangt. Der Einsatz solcher filmischer Mittel harmoniert in *MONTEREY POP* größtenteils mit den jeweiligen Rhythmen und Tempi der Songs. In einer anderen Kritik beurteilt Dan Logan manche musikalischen Auftritte – wie die von Simon and Garfunkel –, die dem Wenders‘chen Diktum folgen, als rein optisch nicht interessant genug (Logan 1970, 18). Da die Reaktionen des Publikums für das dokumentarische Interesse informativer, ja sogar provokativer sind als die Bühnenauftritte, und da die Musik bei solchen *reaction shots* ja nicht unterbrochen, sondern vielmehr durch Impressionen der Zuhörenden vor Ort komplementiert würde, wird die Darstellung reicher und vielschichtiger, assimiliert sich näher an die kommunikative Komplexität des Geschehens, möchte man fortführen, als wenn man sich einer puristischen, nur bühnenzentrierten Perspektive unterwerfen würde.

Technisch sind die DVD-Neuveröffentlichungen des Monterey-Materials überarbeitet. Kratzer, Körnung, Rauschen und Farbtintensität wurden mit neuen Restaurationstechniken bereinigt. Für die Qualität des ursprünglichen 16mm-Films spricht eine kurze zeitgenössische Rezension Ernest Callenbachs, der hervorhebt, dass das 16mm-Ausgangsfilmmaterial keine qualitativen Probleme bei dem Aufblasen auf 35mm für die Kinos gehabt habe (Callenbach 1969, 52). Natürlich muss der Film auswählen – Pennebaker überliefert sechzehn Songs von dreizehn der insgesamt 32 Bands und Künstler des Festivals. Über 45 Stunden Material wurden auf 78 Minuten Filmlaufzeit kondensiert [6]. Von den Kritikpunkten, dass die gezwungen hohe Selektivität entgegen der Grundkonzepte des Direct Cinema laufe oder dass der Filmemacher Qualität zugunsten von Quantität opfere, kann daher kaum zu sprechen sein:

Who’s to say what’s the most or least interesting? [...] Probably two hours would have been just too much. Even though, who’s to say? [...] If you were interested in pop, two hours of *MONTEREY POP* wouldn’t have been too much. But my feeling was that two hours was too long. It was just a feeling (Pennebaker in Levin 1971, 259).

Auch wenn Hugh Masekela langwieriger Jazz-Auftritt einer der Flops des Festivals war (Santelli 1980, 41), wurde er dennoch mit in den Film aufgenommen, um abseits von Shankar die musikalische Vielfaltigkeit zu zeigen sowie einen gerechten Eindruck vom Festival zu vermitteln. Bei 32 Bands waren nicht alle Auftritte so legendär wie die Performances von Janis Joplin, The Who oder Jimi Hendrix [7]. Der Film *MONTEREY POP* versucht daher, einen anderen Akzent zu setzen, sich nicht auf Highlights zu konzentrieren, sondern ein authentischer Mikrokosmos des Festivals Monterey Pop zu sein – und er schafft es auch. Die Songs gehen häufig direkt ineinander über, obwohl die Kontinuität der Auftritte künstlich zu sein scheint: Die chronologische Reihenfolge der Auftritte wird zwar größtenteils eingehalten, doch sind die Auftritte im fast regelmäßigen Wechsel zwischen Tag und Nacht angeordnet.

Alle zwei bis drei Stücke werden kleine Randgeschichten verbal oder visuell erzählt. So erklärt uns nach Hugh Masekelas Auftritt ein sichtlich unter dem Einfluss von Marihuana stehendes Mädchen, dass man auf eine neue Welle von Rock'n'Roll-Bands warten müsse, die dann all den anderen „Bullshit“ kreieren werde (0:19:55). Auf eine ganz andere Weise ist eine andere junge Frau, die extra aus Illinois angereist ist, so stolz darauf, dabei zu sein, dass sie sämtliche Stühle vor der Bühne putzt. Sie wird – wie eigentlich nur typisch für das *Cinéma Vérité* – direkt vom Kamerateam angesprochen. Zum Dank für ihre Auskünfte und ihren Einsatz erhält sie eine traurig-naiv wirkende Totale als finale Einstellung, die die Begeisterung der Hippies, dabei sein zu dürfen, parodiert. Als einzige im Stadionbereich ist sie in diesem Moment ein kleiner rot gekleideter Punkt zwischen den weißen Stuhlreihen (0:31:45).

Ab der zweiten Hälfte des Films nimmt der gesprochene Dialog deutlich ab. Die Bilder der spektakulären Auftritte und der Auswirkungen auf das Publikum sprechen für sich. Außerdem müssen noch einige der wichtigsten Performances gezeigt werden, ehe Pennebaker sich über zwanzig Minuten lang dem Shankar-Auftritt widmet. Dabei vergisst der Filmemacher nie, eine dramatische Spannung zwischen den energiegeladenen Darbietungen von The Who, Otis Redding oder Jimi Hendrix und den entspannten bis psychedelischen Einlagen von Country Joe and the Fish oder den Mamas and Papas aufrechtzuerhalten. Gerade dadurch heben sich die turbulenten Auftritte von den durchschnittlichen ab.

Der ganze Sonntagnachmittag stand dem Inder Ravi Shankar für seinen Auftritt zur Verfügung. Nachdem Shankar das Publikum freundlich um Konzentration auf seine Musik und das Einstellen des Rauchens sämtlicher Arten von Tabak gebeten hatte, spielte er fast vier Stunden lang traditionelle indische Musik für ein eigentlich modernes, aber offensichtlich neugieriges Publikum. Nicht nur waren die Klänge der Sitar – ein indisches Zupfinstrument – durch das *Sergeant-Pepper*-Album der Beatles gerade allgemein bekannt geworden (Santelli 1980, 46f), es war auch ein allgemeines subkulturelles Interesse an den meditativen Techniken der indischen Kultur entstanden. Neben der entsprechenden Dauer des Auftritts, der in der Dramaturgie des Festivals eine zentrale Rolle eingenommen hatte, begründet Pennebaker die Länge der Darstellung in Shankars „Andersheit“:

My reason for including Ravi Shankar [...] was that Ravi was something new. Most of the people who saw that film never imagined that they would have to sit and listen to raga for twenty minutes; but having done that, they were different people (Rosenthal 1971, 197).

Ähnlich wie bei Dylan hatte Pennebaker mit Shankar wieder ein höchst unkonventionelles Sujet für seinen Film gefunden. Erst nach ca. sechseinhalb Minuten seiner Musik kam der Inder mit seinen Musikern ins Bild. Genauso wie Shankar seine Musik, trieb auch Pennebaker seine filmische Programmatik bis an die äußersten Grenzen. Mit der Positionierung der längsten *standing ovations* des gesamten Festivals als fulminantes Ende seines Films geht der Filmemacher eine Symbiose mit Shankars Musik ein. Der Film endet

mit einem nach oben gezogenen, langsamen Schwenk aus der Totalen von links nach rechts über die Konzertbesucher hinweg; man sieht die klatschenden Hände. Künstler, Fans und Film scheinen endgültig vereint zu sein.

Hippie-Rock und Festival-Atmosphäre sind letztlich nur zwei von verschiedensten Ausformungen der Rockmusikkultur. Die geschockten Gesichter der Zuschauer des Hendrix-Konzertes deuten an, in welche Richtungen sich die Musik in den folgenden Jahrzehnten entwickeln wird. Obwohl der Schwerpunkt in MONTEREY POP auf der Musik liegt, richtet Pennebaker mit diesem Film sein Augenmerk in einer Intensität auf Randphänomene der Musik, wie er es bis heute nur in DEPECHE MODE – 101 wieder getan hat.

(Kevin Finner)

Anmerkungen:

- [1] In Altamont gaben die Rolling Stones 1969 ein Gratiskonzert, bei dem es neben anderen Tumulten zum Tode eines jungen Mannes kam, der mit einem Revolver in Richtung Bühne drängte und von einem Mitglied der Hell's-Angels-Gruppe erstochen wurde. Diese Ereignisse sind in dem Film GIMME SHELTER (1970) von Charlotte Zwerin und den Maysles-Brüdern dokumentiert; vgl. Kiefer/Schössler 2004, 54-55.
- [2] Redding verunglückte noch im gleichen Jahr in einem Flugzeugabsturz. Hendrix starb im September 1970 an Alkohol und Medikamenten, Joplin im Oktober 1970 sowie Morrison im Juli 1971 verstarben an einer Überdosis Heroin.
- [3] „MONTEREY POP was made for ABC TV and we thought we had a winner. When it was completed we invited the newly appointed president of ABC, Barry Diller, to screen it. [...] There was a ponderous silence till he turned and said, 'This film does not meet industry standards', to which I responded, 'I didn't know you had any'. End of conference. It was the best thing that had ever happened to us" (Leacock 1998, 49).
- [4] Sängerin der Mamas and Papas. Die hier angesprochene Sequenz ist allerdings ein Zusammenschnitt zwischen Joplins zweitem Auftritt mit Big Brother and the Holding Company und Elliots Reaktion auf eine andere Darbietung Joplins auf dem Festival. Daher sind die unterschiedlichen Lichtverhältnisse zu begründen. Genau genommen bricht Pennebaker daher hier mit den Regeln der Authentizität, auch wenn er die Ereignisse sinngemäß überliefert.
- [5] Weitere Kameramänner waren Jim Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy und Nick Proferes. Der Schnitt erfolgte in Zusammenarbeit mit Nina Schulman.
- [6] Ungeachtet dessen, dass Pennebaker immer wieder sein Material an andere Produktionen verkaufte, wurden aus diesem Material die ungekürzten Auftritte von Jimi Hendrix (1986) und Otis Redding (1989) sowie die große Box-Edition THE COMPLETE MONTEREY POP FESTIVAL (2002) mit den genannten Filmen und weiteren Outtake-Performances später veröffentlicht.
- [7] Detaillierte Berichte über den Verlauf des Festivals liefern Santelli (1980) und Hansen (1967).

Literatur:

- Abramson, Leslie H. (2008) 1968. Movies and the Failure of Nostalgia. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *American Cinema of the 1960s. Themes and Variations*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, S. 193-216.
- Callenbach, Ernest (1969) MONTEREY POP (Review). In: *Film Quarterly* 23, Autumn 1969, S. 52.
- Hansen, Barry (1967): First Annual Monterey Pop Festival. In: *Downbeat*, August.
- Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (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, S. 50-65.

- Leacock, Richard (1998) A Search for the Feeling of Being There. In: Tobias, Michael (Hg.): *The Search for "Reality". The Art of Documentary Filmmaking*. Studio City: Michael Wiese Productions, S. 43-50.
- Levin, G. Roy (1971) *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers*. New York/Garden City: Doubleday.
- Logan, Dan (1970) MONTEREY POP Revisited. In: *Downbeat*, March, S. 18.
- Peterson, Richard (1973) The Unnatural History of Rock Festivals. An Instance of Media Facilitation. In: *Popular Music and Society* 2,2, Winter 1972, S. 97-123.
- Phillips, Rod (2006) MONTEREY POP. In: Aitken, Ian (Hg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. 2. New York: Routledge, S. 923-925.
- Reichert, Ramón (2007) 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, S. 233-243 (Musicolonia. 1,2007.).
- Rosenthal, Alan (1971) *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press.
- Santelli, Robert (1980) *Aquarius Rising. The Rock Festival Years*. New York: Dell.
- Saunders, Dave (2007) *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London/New York: Wallflower Press.
- Wenders, Wim (1986) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. 2. unveränd. Aufl. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Wootton, Adrian (1995) The do's and don'ts of Rock Documentaries. In: Wotton, Adrian/Romney, Jonathan (eds.): *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. London: The British Film Institute, S. 94-105.

Weitere Literatur

- Eckstein, Arthur M. / Cook, John R. / Palmer, Tim / Lumholdt, Jan / Sjöberg, Patrik: The Original Rockumentary. In: *Film International* 1,4, April 2003, pp. 42-52.
- 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.
- 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.
- Schowalter, Daniel F.: Remembering the Dangers of Rock and Roll. Toward a Historical Narrative of the Rock Festival. In: *Critical Studies in Media Communication* 17,1, March 2000, pp. 86-102.

Rezensionen

- Cahiers du Cinéma, 212, Mai 1969, p. 64.
- Monthly Film Bulletin 37,437, June 1970, p. 134.
- Show 1,1, Jan. 1970, pp. 34-38, 92.
- Sight and Sound 39,3, July 1970, pp. 159-160.
- Gilliatt, Penelope: The current cinema - wow! Zowie! Echch! In: *The New Yorker*, 22.3.1969.
- Pasley, Dan: Pop goes rockumentary. In: *Boston after Dark*, 30.4.1969.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin: Monterey Pop. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 214-222, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p214-222>.

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.

I'm D.A. Pennebaker and I – well I guess normally I would say I directed this film, but it's hard to direct David Bowie in any thing. He kind of does what he wants to do and so you really watch him. My role as director is very questionable, but I did cause this film to be made, let's say (Audiokommentar Pennebakers in ZIGGY STARDUST, 0:00:21).

Dieses Zitat zur Begrüßung auf der Audiokommentarspur des Films drückt nicht nur die von Pennebaker immer wieder reklamierte Bescheidenheit des Filmemachers vor der Inszeniertheit des Rockkonzerts aus, sondern ist auch essenziell für das Verständnis der filmischen Umsetzung des letzten Ziggy-Stardust-Konzerts im Londoner Hammersmith Odeon am 3. Juli 1973. Sofort nach den zu Ziggy und dem Glamrock passenden Neon-Credits setzt die filmische Erzählung mit einer Backstage-Szene ein, in der sich der Musiker und Schauspieler David Bowie in seiner Garderobe in die Bühnenfigur „Ziggy Stardust“ verwandelt. Die Aufnahmen, die unmittelbar vor Beginn des Auftritts entstanden, stammen laut Pennebaker aus dem ersten Treffen zwischen ihm und Bowie am Konzerttag (Audiokommentar Pennebakers in ZIGGY STARDUST, 0:00:41; [1]). Es ist auffallend, dass Bowie sofort seine Rolle spielt und Pennebakers Kamera nur auf vordergründige Weise ignoriert. Das Rollenspiel Bowies grenzt an die Groteske: Noch während er geschminkt wird, erhält er ein Telegramm, liest es von unten nach oben und behauptet, dass es sich um eine codierte Nachricht handle, die er nicht lesen könne (0:01:30). Je näher der Auftritt rückt und je weiter der Schminkprozess und damit die Transformation des Schauspielers in die Figur voranschreitet, desto tiefer fällt Bowie in die Ziggy-Rolle, spricht vom ersten Raumschiff seiner Mutter, bis seine damalige Frau Angela dazukommt, von der draußen wartenden Menge berichtet. Sie bricht die Illusion und rekonstituiert die Realität des Konzerts (0:02:44). Beide Räume werden zunächst auf bildlicher und akustischer Ebene kontrapunktiert: Während unter der Geräuschkulisse des vollen Konzertsaaes Bowies Auftritt angekündigt wird, zeigt Pennebaker die vor dem Hammersmith wartenden, kostümierten Fans. Erst mit Bowies Ankunft auf der Bühne verschmelzen beide Räume endgültig zur Illusion des Space-Rock.

Kiefer und Schössler (2004, 51) sehen die authentische Wiedergabe von Performances als Problem, wenn Künstler wie Bowie das Theatrale und Künstliche selbst zum wesentlichen Element ihrer Performance machen. Doch werden durch diese Selbstinszenierungen Bowies nicht nur bereits vor dem eigentlichen Auftritt Spannung und Interesse erzeugt – die Szene ist gleichermaßen insofern authentisch, als dass sie sowohl die Realität hinter den Kulissen als auch die sich gerade aufbauende Fiktion für die anstehende Show einfängt. Hier geht es nicht primär darum, dass Bowie nicht er selbst ist, sondern dass Bowie für Pennebaker beide Figuren performiert und dass jener dieses Spiel ohne jede Einklammerung dokumentiert. Ziggy Stardust ist nur eine von vielen Alter-Egos, die sich Bowie im Laufe seiner Karriere zugelegt hat. Bowie ist nicht nur Musiker, sondern auch Produzent, Maler und Schauspieler. Er schlägt eine Brücke zwischen der Rockmusik und dem Theater. Seitdem er 1967 mit dem britischen Pantomimen Lindsay Kemp zusammenarbeitete, legt er einen besonderen Wert auf das Schauspiel, sowohl *backstage* als auch während seiner musikalischen Auftritte. Dies spiegelt sich auch in der pantomimischen Einlage zu *The Width of a Circle* wider (1:03:40). Die Figur des Ziggy Stardust ist der zentrale Charakter des mit Gold und Platin ausgezeichneten Konzeptalbums *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), welches eigentlich als Bühnenmusical konzipiert war. Die Ziggy-Figur ist ein androgynes, bisexuelles, durch Drogeneinfluss gezeichnetes Wesen mit dem Anliegen, der Menschheit die Botschaft von Liebe und Frieden und den wahren Rock'n'Roll zu bringen. Ihr Auftreten und ihre übertriebene Maskerade waren Ausdruck einer Art Gegenkultur zur Kultur der Hippies und anderer Ausläufer der Rock- und Popmusik. Neben der zeitgeistigen Bedeutung der Raumfahrt und Bowies persönlichem Interesse am Weltall (Auslander 2006, 107) ist seine Interpretation des Glam-Rocks auch durch andere Künstler wie Gene Vincent oder Stanley Kubrick (Rock/Bowie 2005, 11-17) sowie durch das japanische Kabuki-Theater (Sandford 1997, 126) beeinflusst.

Der besondere Status, den Bowie bis heute genießt, ist darin begründet, dass er die Performance und die darin ausgespielte Rolle zum primären Ort von Identität erhob, das normale Verhältnis von Identität und Rolle ins Paradox-Imaginäre verkehrend:

The role was thus lived out at all times. It was the exact opposite of the standard convention, which was that artists produced the work that they did and appeared on stage as they did because that was the way they actually were; they developed their acts around the fabric of their lives. Bowie built his life around his act, but openly and decoratively (Carr/Murray 1981, 8).

Carr und Murray (1981, 9) zufolge war Bowie der erste Rockstar, der Kunst aus seiner Karriere machte und nicht umgekehrt. Kiefer und Schössler (2004, 58) notierten, dass sich Bowies „drag“ und „gender-switching“ nur in der sichtbaren Resonanz der Fans als gerechtfertigt erweise. Trotz all seiner Faszination für die Person Bowie montierte Pennebaker daher immer wieder einzelne emphatische Fans ein, die die Songtexte und das pantomimische Spiel der Ziggy-Figur fast genauso beherrschten wie der Künstler selbst (0:24:25). Obwohl

oder gerade weil Ziggy Stardust ein androgynes, unterernährtes Wesen eines anderen Sterns darstellte, ging paradoxerweise mit ihm eine enorme sexuelle Ausstrahlung einher:

It has a profound sexual effect on people or any kind of person: man, women, dogs... They come away as if they had gone through some amazing sexual experience. It's strange, [...] it's partly the music and partly the way he keeps the whole thing in the air, he never lets it fall. Now you see, we spent a lot of time filming audiences like this, because that audience interested me so much [...] we were actually recording their remarks (Audiokommentar Pennebakers in ZIGGY STARDUST, 0:23:35).

Aufgrund der intensiven Interaktion zwischen Bühne und Fans, die selbst performativen Charakter hat (und an die Verdoppelungen der Kostümierungen in vielen Aufführungen des Films THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW, USA 1975, Jim Sharman, erinnert), ist es schade, dass die aufwendigen Kostümierungen mancher Zuschauer unter den schlechten Lichtverhältnissen kaum zur Geltung kommen konnten. Pennebaker machte dieses Manko aber wieder einigermaßen wett, indem er die bei Tageslicht vor dem Einlass des Hammersmith Odeon die auf die Show wartenden Fans in den Film integrierte.

Der Filmemacher erkannte das Potenzial für einen längeren Film vom allerersten Moment an. Der Mitschnitt war eigentlich nur als Feature für Bowies Plattenlabel RCA gedacht. Pennebaker hatte viel mehr Material gefilmt, als er es für den lediglich halbstündigen Kurzfilm benötigt hätte. Allerdings zwang ihn sein Budget zu improvisieren. Er erkundigte sich bei einem Bekannten von den *Daily News*, ob er das Filmmaterial entwickeln könne, und schloss mit ihm kurzerhand eine Abmachung in einer Kneipe (Pennebaker in ZIGGY STARDUST, 0:22:22, Pennebaker 2002). Der Montage stand nichts mehr im Wege. Allerdings erwies sich der Ton als problematisch. Pennebaker konnte auf eine Sechzehn-Spur-Aufnahme zurückgreifen, wollte den Ziggy-Film aber nach dem Erfolg von MONTEREY POP in vierspurigem Dolby oder zumindest in Stereo vertonen. Die Filmstudios der Zeit mischten jedoch lediglich in Mono ab, weswegen er zusammen mit zwei weiteren Studientechnikern ein eigenes Mischpult konstruierte. Die Entwicklung dauerte sechs Monate, die Montage des Films nur eine Woche (Audiokommentar Pennebakers in ZIGGY STARDUST, 0:16:25). Der Film hatte seine erste große Premiere in Edinburgh vor vielen der Fans, die auch beim Konzert dabei gewesen waren. Trotzdem verzögerten sich die weiteren Veröffentlichungen auf VHS um zehn bzw. auf DVD um fast zwanzig Jahre. Der Ton wurde mehrmals neu gemischt und nachsynchronisiert, ebenso wurde das Bild im Zuge der Neuveröffentlichungen restauriert.

Bei idealen Voraussetzungen für eine Musikedokumentation müssen die Filmemacher die Strukturen und Dramaturgien der Songs, die „Codes of musical performance“, genau kennen (Wootton 1995, 99). Diese Bedingungen waren im Falle des Ziggy-Stardust-Films aufgrund der späten Ankunft der Filmcrew aber nicht gegeben. Bis auf eine Generalprobe war keine Zeit, die Bilder mit der musikalischen Darbietung tiefer gehend abzustimmen (wobei die Planung einer filmischen Choreographie aber auch nie im Interessenbereich

Pennebakers gelegen hatte). Woottons Meinung nach (1995, 99) würden Naheinstellungen zu oft auf unbedeutende Details gesetzt, wobei die wirklich wichtigen, künstlerischen Momente außer Acht gelassen würden. Trotz aller Kritik an der Improvisiertheit mancher Aufnahmen trifft dieser Einwand für ZIGGY STARDUST nicht zu. Pennebaker lieferte zwar häufig unscharfe, aber dennoch aussagekräftige Großaufnahmen der Fans ebenso wie von Bowies mimischem Geschick oder Mick Ronsons virtuosem Gitarrenspiel. Die Einstellungen sind lang; nur durch die Mobilität der Kameras und die schnellen Zooms wird ein höheres Tempo der Bildfolgen suggeriert.

Nicht zum ersten Mal hatten die Kameramänner ihre Schwierigkeiten mit den Lichtverhältnissen. Zwar räumt Pennebaker keinerlei Mängel bezüglich Licht und Schärfe ein, dennoch ließ er Schilder mit der Bitte an die Fans aufhängen, so viel wie möglich mit Blitzlicht zu fotografieren, um selbst bessere Lichtverhältnisse zu bekommen und zudem einen ‚Glittereffekt‘ zu erzielen. Später stellte sich sogar heraus, dass aus einem der Filmmagazine Magnesium abblätterte, was seiner Aussage nach ebenfalls den Glitzereffekt verstärkte (Pennebaker 2002). Pennebaker betont, dass es sehr schwierig gewesen sei, unter solchen dunklen Lichtverhältnissen zu drehen. Andererseits war es von Vorteil, dass kein Kameramann im Bild zu sehen ist:

It's interesting I could be out there in a clown-suit and nobody would see me. [...] Drama belongs to the performer not to the interlopers. This was the hardest things for us to get any of the band. I mean I had to go right on stage and shoot it. It was so dark you haven't seen them most of the time. And it was really hard to take your eyes off of David. I mean that was the hardest thing. Even shooting the audience was kind of hard, because you didn't want to miss anything. [...] He is absolutely endlessly interesting to me to film (Audiokommentar Pennebakers in ZIGGY STARDUST, 0:51:57).

Das Finale des Films ist auch das Ende der Ziggy-Figur, die Demontage des so komplexen Verhältnisses von Spiel und Realität: Unter frenetischem Applaus verabschiedete sich Bowie in nur wenigen Sätzen nicht nur von seinen Konzertbesuchern, sondern auch von Ziggy. Der Gitarrist Mick Ronson und der Produzent Tony Defries waren die einzigen, die davon wussten. Der Filmemacher hatte das Glück, diesen Moment aufzeichnen zu können:

Everybody... [“David, David”-Rufe] – This is me! This is really one of the greatest tours of our lives, we really... of all the shows on this tour, this particular show will remain with us the longest, because [Jubelaufschreie] not only is that the last show of the tour, but it's the last show that we'll ever do. [Aufschrei des Entsetzens]. Thank you! (1:19:30).

Sowohl im Film als auch auf dem dazugehörigen Livealbum ist deutlich zu hören, wie die Fans mit dieser Nachricht nicht umgehen können. Abgesehen von Einzelnen, die Ziggy darauf noch einmal umarmen wollen und von der Security schnell von der Bühne geholt werden, sind die Reaktionen der Fans an dieser Stelle

leider nicht optisch eingefangen. Der Film endet ‚very british‘ mit einer Totalen von vorne auf die Bühne, unterlegt mit Edward Elgars *Pomp and Circumstance Marsh No. 1*.

Der Film *ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS* ist einer der wichtigsten Vorläufer postmoderner Konzertfilme der 1980er Jahre. Kiefer und Schössler (2004, 58) klassifizieren Filme wie Jonathan Demmes *STOP MAKING SENSE* (1984) über die Talking Heads zu Recht nicht mehr als Dokumentationen eines einmaligen Ereignisses oder eines unwiederholbaren Momentes wie der unerwartete Abschied des Ziggy Stardust. Sie sehen die Filme der 1980er Jahre eher als Repräsentationen hochgradig konstruierter und kalkulierter Performances, die rein fiktiven Charakters sind und keinen Zweifel daran lassen, dass sie selbst konstruiert sind: „Je artifizieller der Pop in den 1980er Jahren wird und je größer sein Kunstanspruch, umso geringer die Rolle des Konzert-Publikums in den Filmen“ (Kiefer/Schössler 2004, 58).

(Kevin Finner)

Anmerkung:

[1] Pennebaker befand sich in einem Rafting-Urlaub auf dem Mississippi, als er von Bowies Plattenlabel RCA einen Anruf bekam: RCA wollte für eine neue Video-Disk (Select-A-Vision) einen halbstündigen Demo-Film über Bowie in London, allerdings schon am darauffolgenden Wochenende. Abgesehen von der eh schon kurzfristigen Vorbereitung kamen auch noch ein Streik am New Yorker Flughafen und andere Reiseverzögerungen hinzu, weswegen Pennebaker und seine Crew erst einen Tag vor dem Konzert am Hammersmith Odeon ankamen. Diese sowie weitere Aussagen Pennebakers zu den Dreh- und Produktionsbedingungen sind neben der Audiokommentarspur auch in dem Text „How I met Ziggy Stardust and Survived“ von Pennebaker in dem Booklet der DVD belegt.

Literatur:

- Auslander, Philip (2006) *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carr, Roy / Murray, Charles Shaar (1981) *David Bowie. An Illustrated Record*. New York: Avon Books.
- Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (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, S. 50-65.
- Pennebaker, Donn Alan (2002) How I met Ziggy Stardust and survived. In: Booklet zur DVD *ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE* (USA 2003).
- Rock, Mick / Bowie, David (2005) *Moonage daydream.the Life and times of Ziggy Stardust*. [Übers. ins Dt.: Anne Litvin.] Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Sandford, Christopher (1997) *David Bowie. Ein Mythos will nicht müde werden*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.
- Wootton, Adrian (1995) The do's and don'ts of Rock Documentaries. In: Wotton, Adrian/Romney, Jonathan (eds.): *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. London: The British Film Institute, S. 94-105.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin: Ziggy Stardust and the Spiders from Mars – The Motion Picture. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 223-228, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p223-228>.

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.

DEPECHE MODE – 101

USA 1989

R: David Dawkins, Chris Hedegus, D. A. Pennebaker.

P: Bruce Kirkland, Daniel Miller, Frazer Pennebaker.

K: (DVD1) Chrystal Griffiths, Andre Jackamets, Rosemary Tomosky-Franco, Kevin Walker;

(DVD2) David Dawkins, Jim Desmond, Nick Doob, Chris Hedegus, D. A. Pennebaker.

S: David Dawkins, Chris Hedegus, D. A. Pennebaker.

T: Michael DiCosimo, Dominick Tavella.

Band: Depeche Mode: David Gahan, Martin Gore, Andrew Fletcher, Alan Wilder.

DVD-/Video-Vertrieb: Mute Films, Pennebaker Associates, Vision Video, Warner Reprise Video.

UA: 27.4.1989 (USA). DVD-Auslieferung: 10.11.2003 (USA, Europa).

DVD 1 (Dokumentarfilm) 117min, DVD 2 (Konzertmitschnitt, Interviews)

101min, 4:3/1,33:1, Farbe, Dolby Digital 5.1, Englisch.

Für den Tourfilm 101 der Synthie-Pop-Gruppe Depeche Mode wurde der bekannte Musikedokumentarfilmer D.A. Pennebaker zusammen mit seiner Ehefrau Chris Hedegus sowie David Dawkins engagiert, um die letzten Etappen der Tour filmisch im Stile des *Direct Cinema* zu begleiten. Die Wahl fiel deshalb auf genau dieses Filmteam, weil die Band einen unmanipulierten Einblick ins Tourleben geben wollte und man in Pennebaker und seinen Mitstreitern dafür die richtigen Leute vermutete. Der Sänger Dave Gahan erklärte: „Wir hatten gesehen, was er mit Dylan und Monterey Pop und der Kennedy-Doku gemacht hatte – diese Filme geben nur Tatsachen wieder. Allzu viele Bands lassen solche Filme mit genauen Drehbuchvorschriften, Klischees und viel Glanz und Glamour machen.“ Pennebaker äußerte eine ähnliche Intention: „Ich wollte einen Film über reale Leute im realen Leben machen“ (Malins 2007, 133). An anderer Stelle heißt es:

Everybody thought we were gonna make a film like DON'T LOOK BACK (1966) about these four guys. [...] We wondered how to do this film for a bit, and then we decided to put together a trip. A bus trip, by a group of fans, and that was gonna happen because the band was going to go out on their tour and end up at the Rose Bowl [...]. Well, those two [Joel DeMott und Jeff Kreines, Anmerkung KF] went along on that trip and made just an absolutely marvelous film, which saved our film in many ways. [...] And the band even recognized this early on and said, 'Those are the celebrities' (Pennebaker in Stubbs 2002, 42).

DEPECHE MODE – 101 ist eine seltene Mischung aus der Dokumentation der parallelen Welten ausgewählter Fans und der Band rund um die Bühne(n) der 1988er *Music-for-the-Masses*-Tour. Überraschenderweise wurden zehn Jugendliche aus Hunderten von Depeche-Mode-Fans ausgewählt, um die Band von New York bis zu ihrem 101. und letzten Konzert in Pasadena (Los Angeles) in einem Extra-Fan-Bus zu begleiten. Die ‚Kids‘ wurden in Zusammenarbeit mit einem College-Radiosender öffentlichkeitswirksam auf einem Tanzwettbewerb in einer New Yorker Disco gecastet (Malins 2007, 134; Miller 2004, 308).

Der eigentlich den Künstlern vorbehaltene, unzugängliche Tourbus wurde somit seiner Exklusivität beraubt, eine kleine Gruppe von Fans kam in den Genuss des Privilegs, eine ganze Tournee begleiten zu dürfen. Pennebaker hatte damit seine Protagonisten gewonnen - und es war von Beginn an klar, dass 101 ganz andere Akzente setzen und ganz andere Themen aufgreifen würde als die meisten normalen Tourneefilme. Die Fans würden in diesem Film nicht mehr nur als einheitliches Meer von Gesichtern und Armen vor der Bühne dargestellt. Pennebaker, Hegedus und vor allem die beiden Kameramänner Joel DeMott und Jeff Kreines zeigten tatsächlich die ‚Kids‘ als einzelne Charaktere, anhand derer sich die Depeche-Mode-Anhänger und Zuschauer an den Bildschirmen zu Hause in die Popkultur der 1980er Jahre versetzen und die Tournee aus einer anderen Perspektive verfolgen konnten. „The Story is basically about music and kids in the Eighties“, so Chris Hegedus (Lowenthal Swift 1988, 44). Wenn Kiefer und Schössler die Rockumentaries der 1980er Jahre als *bandzentriert* kennzeichnen (2004, 58), so fällt der ganz andere Akzent auf die Fans in 101 sehr stark auf. Der hier zentrale Plot zeigt die Jugendlichen auf ihrem ‚Road-Trip‘ zwischen Parties im Tourbus, auf der Suche nach den schrillsten Outfits sowie inmitten der Zuschauermassen auf den Konzerten. Der Film wurde damit unfreiwillig zu einer Vorform der heute allgegenwärtigen Reality-TV-Shows.

Depeche Mode waren abgesehen von kürzeren Unterbrechungen seit ihrem Tourauftakt Ende Oktober 1987 in Spanien nahezu ununterbrochen unterwegs (Malins 2007, 129). In acht Monaten spielten die Gruppe bis zum Höhepunkt im Rose Bowl Stadion 100 Konzerte in Europa, Japan, Amerika und sogar im damaligen Ostblock, ohne überhaupt jemals ein Album in den Top 40 der Billboard-Charts gelandet zu haben. Der Sound der Band war jedoch die große Alternative zum konventionellen Pop. Synthie-Pop war Anfang der 1980er Jahre noch Pionier-Musik. Depeche Mode beeinflussten zusammen mit anderen Bands wie *Kraftwerk* oder *The Human League* die elektronische Popmusik der nächsten Jahrzehnte maßgeblich. Heute gehört die Gruppe aus der Nähe von London zu den erfolgreichsten und ältesten Popbands und ist noch immer groß im Geschäft.

Die Tournee *Music for the Masses* sollte der acht Jahre nach ihrer Gründung (1980) vor allem in England immer noch umstrittenen Band den endgültigen Durchbruch in Amerika ermöglichen und die Kritiker in England zum Schweigen bringen, die insbesondere das „hyperaktive Verhalten“ des Sängers Dave Gahans als unpassend zum düsteren Sound der Band belächelten (Malins 2007, 131). Bei nur teilweise ausverkauften Europashows und den schwächelnden Platzierungen der Singles und Alben gingen Depeche Mode große Risiken ein, so große Konzertorte zu buchen, wie es für die Tournee geplant war. Der Erfolg, den die Tour dann tatsächlich hatte, war zu Beginn nicht kalkulierbar gewesen. Laut Tourbuchhalter Jonathan Kessler spielte die Band in Pasadena vor exakt 60.452 Leuten und nahm alleine im Rose Bowl 1.360.192,50 US-\$ ein (1:37:23) [1]. Passend zu Kesslers breitem Grinsen montierten die Filmemacher *Everything Counts* als nächsten Song an. Pennebaker inszenierte den offenen Umgang mit den Erlösen mehrfach auf hemmungslose Weise. Mitarbeiter der Band sitzen vor Haufen von Banknoten und zählen das Geld aus den Ticket- und Merchandiseverkäufen (1:23:40). Dagegen kontrastierte noch zu Beginn des Filmes eine

telefonische Bitte des Produktionsdirektors Andy Franks, die Bühne in Philadelphia ein paar Meter nach vorne zu setzen, um ein zu leer wirkendes Stadion zu vermeiden (0:03:10). Pennebaker bestätigte später, dass ihm die Musiker von Depeche Mode zu Beginn der Zusammenarbeit nicht sehr filmtalentierte schienen und sie nicht genau wussten, was um sie herum geschah. Jedoch merkte er schnell, dass sie früh herausfanden, wie man auch *off-stage* viel Geld verdienen konnte (Miller 2004, 307).

Ähnlich wie bei ZIGGY STARDUST war die filmische Umsetzung zunächst nur als Promotion-Video zum Livealbum geplant. Allerdings entschied sich die Band schon vor Beginn der Dreharbeiten zugunsten des Filmes um (Lowenthal Swift 1988, 44). Die letzten 30 Etappen der Tour sollten filmisch begleitet werden. Zusammen mit DeMott und Kreines sowie Jim Desmond und Nick Doob filmten Pennebaker, Hegedus und Dawkins das Material rund um die Jugendlichen, die Tour und den Auftritt in der Rose Bowl. Wie schon bei den Arbeiten zu den Filmen über Bob Dylan und David Bowie/Ziggy Stardust kannte Pennebaker die Musik von Depeche Mode vor den Dreharbeiten wenig bis gar nicht. Seine Kinder mussten ihm zunächst erzählen, was für eine Band auf ihn zukommen würde (Malins 2007, 133). Er sah aber gerade darin einen großen Vorteil, dass er so wenig mit der Band vertraut war, weil es ihm ermöglichte, sich im besten Sinne als unabhängig begreifen zu können - bei allem Respekt vor der künstlerischen Arbeit der Gefilmten (Miller 2004, 309). „I knew it wasn't going to be some kind of dramatic piece [...] and they're not as savvy as a David Bowie. This is going to be another kind of movie for me“ (Lowenthal Swift, 1988, 44), so Pennebaker an anderer Stelle ein halbes Jahr vor Veröffentlichung des Films. Die ‚Jetzt-oder-nie-Natur‘ des Angebots seitens Depeche Modes war letztlich zu verlockend für den Filmemacher, der den ‚magischen Moment‘ so schätzt.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Gruppe aufgrund der aufwendigen Vorproduktion auf Tonband in jeder Show die gleiche Setlist spielte und dass es sich um einen Tourneefilm handeln sollte, fällt es nicht schwer abzuleiten, dass Pennebaker und seine Kollegen die Reihenfolge der Songs zugunsten einer flüssigen Erzählung umarrangierten. Schon zu Beginn des Filmes wird gezeigt, wie Depeche Mode in der noch leeren Rose-Bowl-Arena eine Pressekonferenz geben. Pennebaker zeigt den Songtexter Martin Gore, wie er einen auswendig gelernten Gruß nach China ausrichtet, und den Sänger Dave Gahan bei der Frage, was durch seinen Kopf geht, wenn die Fans bei den Konzerten ausrasten. Ähnlich dem Rückschnitt in DONT LOOK BACK, in dem er älteres Fremdmaterial von Dylan [1] einmontierte, setzt Pennebaker einen Schnitt auf einen fliegenden Football, als der Sänger gerade mit einem „Ähm...“ zur Beantwortung ansetzt (0:04:15). Die Antwort kann sich jeder Zuschauer später selbst geben, wenn Gahan vor der Zugabe im gleichen Stadion von Emotionen überwältigt wird und sich *backstage* unter einem Handtuch versteckt (1:43:24-31). Die Filmemacher pickten sich gelungene Aufnahmen einzelner Songs ausgewählter Konzerte heraus und montierten sie nach eigenem Ermessen für einen sinnvollen Nachvollzug zusammen. Dabei ist es wie schon bei MONTEREY POP die Musik, die Pennebaker/Hegedus vorgab, wie montiert werden sollte:

“But you know – as you put the film together – the music really does tell where it wants to come. I don’t know how, but it just tells you”, so Pennebaker. Hegedus fügt hinzu: “You know and you have so many good songs and... the struggle is to place them within the film in different ways where they’re meaningful” (Audiokommentare Pennebaker und Hegedus in *DEPECHE MODE* – 101, 1:49:41).

Trotz dieser punktuellen Umorganisationen der Setlist wird der Verlauf der Tour mit dem Rose-Bowl-Auftritt am Ende im Großen und Ganzen chronologisch dargestellt. Der Film beginnt mit einer Einführung der Band und dem Tourverlauf inklusive den Konzerten, Backstageszenen und Presseterminen auf der Seite der Musiker – und dem Casting, der Abreise und der Erlebnisse der Fans im Bus auf der anderen Seite. Ab dem Soundcheck zu *Behind the Wheel* stammen alle Aufnahmen der restlichen Songs des Films aus dem Abschlusskonzert. Der mit der vorangestellten Pressekonferenz aufgemachte Spannungsbogen schließt sich. „Be careful and don’t dance too much“ (0:09:46), heißt es lediglich von einer der Mütter, als der Bus der Jugendlichen sich auf den Weg macht. Immer wieder werden kleine unbedeutende Geschichten der Jugendlichen zwischenmontiert, die vordergründig nicht das Geringste mit Depeche Mode zu tun haben. So muss sich Christopher (einer der Fans) zu Beginn der Reise noch schnell ein paar Videos für die Tour von seiner Freundin leihen. Dass diese gerade mit einem anderen Jungen im Bett liegt, stört den ‚Helden‘ überhaupt nicht. Voller Euphorie umarmt er sogar beide, ehe er wieder zum Bus zurückläuft. Die Kamera begleitet den jungen Mann dabei auf Schritt und Tritt (0:11:40). Gerade diese viel kritisierte Anekdote findet der Sänger Gahan besonders interessant:

It was all about what was going on around us, but it wasn’t really about us, which... that was for me what was really interesting about the film and I remember when it came out the time there was some kind of critics saying what’s about these kids, who cares about these kids on the bus, but that’s the whole point [...] this is what was going on. (Audiokommentar Gahan in *DEPECHE MODE* – 101, 0:14:10).

Die ‚Kids‘ trafen Jonathan Miller zufolge (2004, 311) am 11. Juni, erst eine Woche vor dem letzten Konzert, zum Soundcheck in Pittsburgh persönlich auf die Band. Anders als der Film den Eindruck erweckt, begleiteten die Fans den Depeche-Mode-Zirkus nicht über mehrere Wochen, sondern ‚nur‘ über vierzehn Tage. Dabei konnten sie lediglich drei Konzerte erleben. Pennebakers Ansicht nach war die Band in Amerika so erfolgreich, weil ihre Musik an der „seltsamen Angst“ der amerikanischen Mittelklasse, nichts zu haben, gegen das sie revoltieren könnte, anknüpfte. Die Band habe die größten Teile ihrer Fans aus weißen pubertierenden Vorort-Jugendlichen rekrutiert, die in Depeche Mode ein Ventil für ihre persönlichen Probleme gefunden hätten (Malins 2007, 134). Synthipop-Musik war gerade in Amerika so erfolgreich, weil sie neu und fremd, mit einem Modestil verbunden und mit den Lifestyle-Idealen der bürgerlichen Yuppie-Kulturen integrierbar war. Ähnlich wie der Rock in den vorangegangenen Jahrzehnten, nur diesmal ohne Schlagzeug und verzerrte Gitarren, stellten sich der Sound und die Mode von und um Depeche Mode den Konventionen der bis dahin dominierenden Popmusik entgegen.

Pennebaker, Hegedus und Dawkins brachen oder verbogen die stillschweigend geltenden Regeln des Direct Cinema in *DEPECHE MODE* 101 häufiger als in jeder anderen bisherigen Rockdokumentation. Die Chronologie ist nicht immer eindeutig nachvollziehbar, die Filmemacher arbeiten viel mit Effekten wie akustischen Überblendungen und Parallelmontagen. Langweilige *On-the-road*-Sequenzen, die nichts zum Verständnis der Musik oder der Mitglieder der Band beitragen und lediglich von den Songs getragen werden, mit denen sie unterlegt sind, werden gemeinhin strikt vermieden – es mache keinen Sinn, einfach eine Band an irgendeinem Ort zu sehen, wenn es keine direkte Beziehung zwischen den Bildern und der Musik gäbe (Wootton 1995, 102). 101 unterwandert diese Regel. Eindrucksvollstes Beispiel zur Widerlegung der Befürchtung, die Authentizität der Darstellung zu verlieren, ist die Inszenierung des Songs *Nothing*: Während die Band auf der Bühne das Lied performed, singen die Fans im Bus synchron zum übergelegten Song aus der Konzerthalle mit.

When I edited this, I knew it was like the two realities were happy at the same time and you [Depeche Mode] were doing this dance and they were doing this dance [...] and it just totally cut together of course cause they were listening to your songs (Audiokommentar Hegedus‘ in *DEPECHE MODE* – 101, 1:04:11).

Aus zwei eigentlich vollkommen voneinander unabhängigen Szenen montierten die Filmemacher so eine einheitliche, rein filmische Szene, die beide Welten miteinander verschmelzen lässt, obwohl der Fan-Bus die Band noch gar nicht eingeholt hat. Sequenzen wie diese rechtfertigten letzten Endes den hohen Verbrauch von Filmmaterial. Hätten DeMott und Kreines die ‚Kids‘ nicht gefilmt, wie sie zu *Nothing* aus dem Busradio tanzen, wäre diese Parallelmontage nicht möglich gewesen (1:03:50). Trotz oder gerade wegen der Parallelmontage werden direkte Begegnungen zwischen den Begleiter-Fans und den Musikern nur selten gezeigt. Nur an einer Stelle besuchen die Keyboarder Alan Wilder und Andy Fletcher den Fanbus (0:29:05). Direkte Begegnungen *backstage* bleiben trotz der VIP-Ausweise der Jugendlichen dem Zuschauer vorenthalten. Trotzdem liegt der Akzent des Films auf der Darstellung der Anhänger, auch die Eindrücke der Fans in den Stadien spielen eine gewichtige Rolle (0:27:24).

Hegedus zufolge sehen sich Pennebaker und sie selbst in keinster Weise dazu gezwungen, die Regeln immer einzuhalten, die die Filmtheorie ihnen zuordnet: „Was die Ursprünge des *direct cinema* betreffen, so sind wir nicht derart strikt, wir befolgen die Regeln, welche von der Filmwissenschaft aufgestellt wurden, nicht blind“ (Hossli 1995, 49; vgl. auch Stubbs 2002, 55f). Mögliche versteckte visuelle Kommentare – wie in dem Bild des durch den leeren Raum des Stadions fliegenden Footballs, das dem nachdenkenden Gahan zugeordnet ist, oder Bilder um die fast schon verzweifelte Abrechnungsversuche des Konzerterlöses – lassen den Zuschauer sich sein eigenes Bild machen, ohne dass ein Kommentar seitens der Filmemacher direkt ausgesprochen würde. Eben genau dieser Spielraum für Interpretationen macht den Wert dieser Filme aus (Miller 2004, 313).

Abseits der Fans versammeln die Filmemacher Eindrücke des Bühnenaufbaus und des Soundchecks oder lassen den Keyboarder Alan Wilder sein Arbeitsgerät erklären. Sie kontrastieren die helle Hallenbeleuchtung des Aufbaus am Tag (0:21:12) am Beginn von *The Things You Said* mit der Lichtshow zu *People Are People*, für die Jane Spears verantwortlich zeichnete. Im Wechsel zwischen Totalen auf die Bühne und Großaufnahmen ihrer Hände auf den Reglern wird der Wert ihrer meist unterschätzten Arbeit dokumentiert, wenn sie die Auftritte individuell mit ihrer Lichtsetzung untermalt und die anderen Beleuchter gleichzeitig über Funk koordiniert (0:37:05; vgl. Miller 2004, 311). Erneut wird nichts davon direkt durch ein Voice-Over oder ähnliches erklärt. Der 1995 aus der Band ausgestiegene Wilder kritisierte 101 aus solchen Gründen als „ehrlich“, jedoch „zu oberflächlich“. Er war enttäuscht darüber, dass der Film die Gründe für den Erfolg der Band nicht näher untersuchte, gleichzeitig gestand er jedoch ein, dass es Pennebaker, Hegedus und Dawkins nicht erlaubt war, auch die Schattenseiten des Touralltags zu filmen (Malins 2007, 139). Die Begründung für diese Auflagen – Depeches Modes Stellung als große Alternative zum üblichen Radioprogramm – wurde erst auf der zweiten DVD der 2003 erschienenen Neuveröffentlichung durch das Bandmitglied Andy Fletcher nachgeliefert.

Die Musiker werden während ganzen Films größtenteils entspannt dargestellt. Sofern sie nicht auf der Bühne stehen, spielen sie Karten oder an Flipperautomaten, besuchen Musikläden oder geben Interviews und posieren auf Fotoshootings. Nur unmittelbar vor dem großen Auftritt im Rose Bowl zeigt sich die Nervosität *backstage* in den Gesprächen und der Körpersprache der Anwesenden. Die Filmemacher unterstreichen den Druck, unter dem die Musiker stehen, indem sie lange Schwenks über die Laola-Wellen und tobenden Fans des Stadions zwischen die Backstage-Szenen der unmittelbaren Konzertvorbereitung einmontieren (Miller 2004, 313). Untermalt von dem schaurig-überladenen Klavierintro *Pimpf* wirken die schreienden und wild gestikulierenden Massen wie eine Armee, gegen die es musikalisch anzugehen gilt.

Noch zu Beginn des Rose Bowl-Auftrittes verraten Gahans und Gores Gesichter die Anspannung, die sich im Laufe der Show immer mehr in Spaß verwandelt. *On-stage* ist David Gahan der unangefochtene Frontmann mit posierenden Tanz- und Einheizeinlagen. Die tiefe Stimmlage des Sängers passt eigentlich zum düsteren Popsound der Band, steht jedoch in scharfem Kontrast zu seinem energiegeladenen Live-Auftritt. Gahan wiederholt dabei immer wieder standardmäßig eingeübte Bewegungen und Rufe ins Publikum und erinnert in Outfit und Gestik streckenweise an Freddy Mercury. Den Filmemachern ist es dabei besonders gut gelungen, das Wechselspiel zwischen seiner schieren Überwältigung vor dem ‚Fan-See‘ und den einstudierten Posen einzufangen. Von einer Müdigkeit zum Ende der Tour ist jedenfalls keine Spur. Hinter ihm stehen Alan Wilder, Martin Gore (teils mit Gitarre) und Andy Fletcher in einer Reihe hinter ihren Keyboards und Synthesizern. Den Grundsound der Band kann man sich als eine Mischung aus gut miteinander harmonisierenden Keyboardrhythmen und -sounds vorstellen. Hits wie *Strangelove*, *Just Can't Get Enough* oder *Everything Counts* stechen deutlich hervor. Sie rechtfertigen Depeche Modes Status als Pionier-Band und ihren großen Erfolg. Ohne großartige Witze oder Einlagen wird der Spaß der Band vor

allem auf der Bühne immer wieder gut eingefangen. Wer den Sound von Depeche Mode noch nie gehört hat, könnte anhand der Outfits der Musiker vermuten, dass es sich um ‚verspätete‘ Rockabillys aus den 1950er Jahren handele. Haartollen, Lederjacken und Sonnenbrillen prägen zusammen mit einem alten Cadillac und Martin Gores Bluesgitarre dieses Bild auf Promotion-Terminen und während der Interviews im Film. Generell geben Outfits und Frisuren aller Beteiligten besonders aus heutiger Sicht Anlass zum Schmunzeln. Die dominierende Kameraperspektive der Konzertaufnahmen ist eine Untersicht auf Gahan und die drei Keyboarder aus dem Bühnengraben. Im Gegenschnitt werden immer wieder einzelne auffällige Fans aus der Masse herausgepickt, während sie energisch mitsingen oder in Ohnmacht fallen. Die Energie der Fans, die durch einen charismatischen Frontmann wie Gahan kontrolliert wird, beschreibt Hegedus als „almost frightening“ (Lowenthal Swift, 1988, 44). Nachvollziehbar wird dieser Effekt auf dem Höhepunkt des 101. Konzerts in Pasadena, den Gahan später als einen der größten Momente seines Lebens beschreibt (Miller 2004, 314). Zum majestätischen Finale von *Never Let Me Down Again* animiert Gahan 60.500 Leute zum Hin-und-her-Schwenken ihrer Arme, was in lang gezogenen Kameraschwenks über die Massen eindrucksvoll gefilmt wird (1:51:40). Eine Totale hinter den Fans und eine Vogelperspektive über den Massen runden die Perspektiven im Rose-Bowl-Stadion ab. Dazu kommt eine Schulterkamera, die von Pennebaker persönlich geführt wird. Während *Just Can't Get Enough* nimmt Gahan den Filmemacher ‚Arm in Arm‘ mit zum äußeren Bühnenpodest, um wackelige, aber authentische Schüsse ins Publikum und über die linke Bühnenhälfte zu liefern. Ähnlich wie schon bei *ZIGGY STARDUST* fühlte sich Pennebaker vor Tausenden von Leuten vollkommen unbemerkt:

I could walk anywhere I wanted on that stage with the camera, nobody paid any attention to me and I know that the audience still doesn't know this [...]. But it's interesting: you think a person with a big black camera would be noticeable, but people don't see you, you're invisible (Audiokommentar Pennebakers in *DEPECHE MODE – 101*, 1:46:18).

Andere kameratechnische Effekte wie Zeitlupe, Standbilder oder Überblendungen werden ausgespart. Obwohl Depeche Mode Vorreiter elektronischer Techniken waren, gibt es aufgrund des damaligen Stands weder Videoleinwände für die Fans noch andere Animationen. Da generell ein beträchtlicher Teil der Melodien vorproduziert ist und die Musiker hinter ihren Keyboards bleiben müssen, ist die athletische Bühnenperformance relativ eingeschränkt bzw. muss von Gahan übernommen werden.

Erstmals veröffentlicht wurde der Film 1989 auf VHS, 2003 folgte eine überarbeitete Neuauflage auf 2 DVDs. Auf der ersten ist der ursprüngliche Film, der abgesehen von einer Kommentarspur der Macher und Musiker sowie der Möglichkeit zum 5.1.-Sound keine weiteren Extras bietet. Auf der zweiten DVD gibt es einen 54minütigen Konzertzuschnitt, ein Promotion-Video und auf diese Art selten gesehene Interviews der Musiker und der herangewachsenen Fans fünfzehn Jahre nach der Tour. Der Konzertmitschnitt beinhaltet im Vergleich zur ebenfalls unter dem Titel *101* erschienen Live-CD nur zwölf

der eigentlich gespielten zwanzig Songs. Grundsätzlich sind Sound- und Bildqualität des gesamten Films gut überarbeitet. Nur gelegentlich zeigen sich Fokussierungsprobleme und die Schwächen des 16mm-Ausgangsmaterials in dunklen Einstellungen, da Pennebaker auch noch bei 101 den Film vor dem neuen Videomedium favorisiert hatte (Hossli 1995, 51f).

DEPECHE MODE – 101 zeigt keine Stereotypen einer Rock'n'Roll-Tournee wie verwüstete Hotelzimmer, Groupies oder andere Exzesse. Trotz des Erfolges war die Band jedoch in einem schlimmen Zustand. Ähnlich wie David Bowie hatte auch Gahan Drogen- und Alkoholprobleme und betrog seine Frau. Die anderen Musiker gerieten untereinander immer häufiger in ernste Streitereien (Malins 2004, 136). In der Darstellung des Backstage-Verhaltens der Band bricht Pennebaker daher mit seinem propagierten Ziel, die Realität einer Tournee ohne Kompromisse darzustellen zu wollen – allerdings sowohl aus menschlichen wie aus vertraglichen Gründen. Der Film hebt die positiven, Spaß machenden Aspekte dieser Art von Popmusik hervor. Gleichzeitig wird die Tournee aber auch als ein ernstes Geschäft dargestellt, in dem es um viel Geld geht. Statt eines durch England tourenden amerikanischen Folksängers (wie seinerzeit in dem Dylan-Film DON'T LOOK BACK, 1965) begleitete Pennebaker diesmal vier junge Engländer, die mit einem Multimillionen-Dollar-Etat und einer fünfzigköpfigen Crew quer durch die Vereinigten Staaten tourten (Lowenthal Swift, 1988, 44f).

(Kevin Finner)

Anmerkungen:

[1] Verglichen dazu kostete der gesamte Film 101 „nur“ rund sechshunderttausend Dollar; vgl. Malins 2007, 138.

[2] In dieser Szene wird Dylan von einem Vertreter des „African Service“ der BBC interviewt. Dylan wird bereits bevor das Tonbandgerät des Interviewers eingeschaltet wird, auf die kommenden Fragen vorbereitet. Als er auf die Frage, wie seine Karriere begann antworten will, setzt Pennebaker einen Schnitt und montiert Aufnahmen eines jüngeren Dylan ein, wie er vor einer Gruppe schwarzer Arbeiter den Song *Only a Pain in their Game* singt. Pennebaker zeigt also wie Dylans Karriere begann, anstatt ihn verwirrende Antworten geben zu lassen; vgl. DONT LOOK BACK, 0:11:45.

Literatur:

Hossli, Peter (1995) Das Denken überlassen wir den Zuschauenden. Gespräch mit D.A. Pennebaker und Chris Hegedus. In: *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* 37,2, S. 47-55.

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (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, S. 50-65.

Lowenthal Swift, Lauren (1988) D.A. Pennebaker Makes 'em Dance. In: *Film Comment* 24,6, Nov. 1988, S. 44-48.

Malins, Steve (2007) *Depeche Mode. Black Celebration – Die Biografie*. 2. Aufl. Höfen: Koch International GmbH/Hannibal.

Miller, Jonathan (2004) *Enthüllt. Depeche Mode – Die wahre Geschichte*. Berlin: Bosworth Music Publishing.

Stubbs, Liz (2002) *Documentary Film-Makers Speak*. New York: Allworth Press.

Wootton, Adrian (1995) The do's and don'ts of Rock Documentaries. In: Wotton, Adrian/Romney, Jonathan (eds.): *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. London: The British Film Institute, S. 94-105.

Tracklist, DVD II:

Master and Servant / Pimpf / Behind the Wheel / Stranglove / Blasphemous Rumours / Stripped
Somebody / Black Celebration / Pleasure, Little Treasure / Just Can't Get Enough / Everything Counts / Never Let Me Down Again /
Everything Counts (Promo-Video) / Dave Gahan (Interview) / Andy Fletcher (Interview) / Martin Gore (Interview) / Daniel Miller
(Interview) / Jonathan Kessler (Interview) / Christopher Hardwick (Faninterview) / Oliver Chesler (Faninterview) / Jay Serken
(Faninterview)

Online-Rezensionen (Stand: 29.3.2010)

http://www.musik.terrorverlag.de/rezensionen.php?select_cd=804
http://www.rollingstone.de/archiv/index.php?action=show_review&review_id=11219
http://www.gaesteliste.de/review/show.html?id=1&_nr=4054
http://musique-deluxe.com/html/depeche_mode_101_dvd.html
<http://www.counterculture.co.uk/dvd-review/depeche-mode-101.html>
<http://www.musicomh.com/music/dvds/depeche-mode.htm>
<http://www.dvdtalk.com/reviews/8377/depeche-mode-101/>

Diskographie Depeche Mode

Studioalben:

Speak & Spell (1981)
A Broken Frame (1982)
Construction Time Again (1983)
Some Great Reward (1984)
Black Celebration (1986)
Music for the Masses (1987)
Violator (1990)
Songs of Faith and Devotion (1993)
Ultra (1997)
Exciter (2001)
Playing the Angel (2005)
Sounds of the Universe (2009)

Livealben:

101 (1989)
Songs of Faith and Devotion Live (1993)
Recording the Angel (2006)
Recording the Universe (2009)

Videos/DVDs mit Depeche Mode

The World We Live In and Live in Hamburg (1985)
Some Great Videos (1985)
Strange (1988)

101 (1989)

Strange Too (1990)

Devotional (1993)

The Videos 86>98 (1998)

One Night in Paris (2002)

Touring the Angel: Live in Milan (2006)

The Best Of Depeche Mode, Volume 1 (2006)

Literatur zu Depeche Mode

Bernhardt, Tonia: *Depeche Mode. A Band, It's Music, and the Cult. A Short Essay with Song Analyses*. München/Ravensburg: GRIN-Verlag 2008.

Gillig-Degrave, Manfred / Derer, Hans: *Depeche Mode – Gott, Sex und Liebe*. Hamburg: Edel Records 1993.

Gillig-Degrave, Manfred / Derer, Hans: *Depeche Mode 80-98*. Hamburg: Ideal Verlag 1998.

Karstedt, Jörn: *Starfacts: Depeche Mode – Eine Chronik*. Geldern: Thomas Vogel Musikzeitschriftenverlag 2003.

Malins, Steve: *Depeche Mode. A Biography*. London: André Deutsch 1998. - Dt.: *Depeche Mode. Black Celebration – Die Biographie*. Innsbruck: Hannibal 2006.

Miller, Jonathan: *Stripped: Depeche Mode*. 3rd ed. London: Omnibus Press 2008.

Thomas, Dave: *Depeche Mode*. London/New York: Bobcat Books 1986.

Thompson, Dave: *Depeche Mode - some great reward*. New York: St. Martin's Press 1994.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin: Depeche Mode – 101. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 229-238, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p229-238>.

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.

WESTERNHAGEN – KEINE ZEIT

Deutschland 1996

R: D.A. Pennebaker, Chris Hegedus.

P: Gerd Haag, Gerhard Schmidt.

K: Jim Desmond, Chris Hegedus, Nick Doob, D.A. Pennebaker, Markus Schott, Romney Müller-Westernhagen.

S: David Dawkins, D. A. Pennebaker, Chris Hedegus, Katharina Schmidt.

T: Chris Hedegus, Hans-Georg Dinnebier, Stephan Colli, Falk Möller.

Band: Marius Müller Westernhagen, Jay Stapley, Pete Wingfield, Helmut Zerlett, Blair Cunningham, Julian Crampton, Martin Ditcham, Nico Ramsden und weitere.

Vertrieb: Gemini Film Tag/Traum Filmproduktions GmbH & Co KG, Warner Vision.

UA: 12.9.1996 (USA).

102min (VHS), 1:1,37, Stereo, deutsch/englisch (Untertitel).

We did one in Germany with a rock star there – the film would never emerge from Germany – and we had a great time doing it and we got to like the guy a lot. But it was straight for money. There was no question in our minds. And we tried to put him off three or four times, and he wouldn't be put off. In the end, there's always something about the process that you can take joy from a little bit (Pennebaker in Stubbs 2002, 48).

Im Gespräch mit Liz Stubbs spricht Pennebaker mit der Finanzierung einen der zentralsten Produktionsfaktoren an. Als unabhängiger Filmemacher war er im Laufe seiner Karriere immer wieder gezwungen, hohe finanzielle Risiken einzugehen. Das Filmemachen ist teuer, erst recht, wenn mit Filmen wie *THE WAR ROOM* (1993) US-Präsidentschaftskandidaten begleitet werden und über längere Zeiträume viel Personal und Material eingesetzt werden muss. Laut eigener Aussage (Stubbs 2002, 48) macht Pennebaker nicht Filme, um viel Geld zu verdienen. Dennoch ist er natürlich auf finanzielle Mittel angewiesen, um die Filme auch beenden zu können und Kapital für weitere Projekte zu bekommen. Chris Hegedus stimmte im gleichen Gespräch zu und sagte, dass der Film mit Westernhagen ein großer Deal mit Warner Brothers gewesen sei, jedoch nicht in Amerika laufen könne, da er größtenteils in deutscher Sprache produziert wurde. Ihr zufolge würden Pennebaker und sie des Öfteren engagiert werden, um solch „strange things“ zu machen (Stubbs 2002, 67).

Ähnlich wie auch in anderen Filmen wurden die Amerikaner engagiert, ohne dass sie die Musik Marius Müller-Westernhagens gekannt hätten. Zyniker könnten vermuten, dass Pennebakers musikalische Kenntnisse nur aus seinen Filmen rührten. Dass er zu Hause in New York noch nie etwas von dem in Deutschland so erfolgreichen Schauspieler und Musiker gehört hatte, sollte jedoch nachvollziehbar sein. Der „Mick Jagger of Germany“, so Hegedus (Stubbs 2002, 67), war mitten in der Planung zu seiner 1995er „Affentour“. Nach seinen Erfolgen um die Alben *Jaja* (1992) und insbesondere *Affentheater* (1995) wurde Westernhagen mit dieser Tournee der erste deutsche Rockmusiker, der ganze Fußballstadien füllte. Ähnlich

wie bei dem Filmprojekt über die Depeche-Mode-Tour aus dem Jahre 1989 reizte Westernhagens Bereitschaft, sich auf das hohe Risiko einzulassen, tatsächlich Massen von Zuschauern zum Besuch der Stadien motivieren zu können, den Filmemacher, das Vorhaben zu dokumentieren. Die ursprüngliche Idee, die Tour zu verfilmen, hatte der Kölner Filmproduzent Gerhard Schmidt, der bereits in den 1970er Jahren mit Westernhagen gedreht hatte. Der Sänger hielt dieses Vorhaben im Zuge seiner umfangreichen Vorbereitungen zunächst für ausgeschlossen, es sei denn, Schmidt könnte Pennebaker für den Film gewinnen:

Ich habe Gerhard Schmidt dann gesagt, dass es nur einen Menschen auf der Welt gäbe, der diesen Film machen könnte, und zwar D.A. Pennebaker. Natürlich bin ich davon ausgegangen, dass der das sowieso niemals machen würde, weil er ja wahrscheinlich nicht die geringste Ahnung hat, wer oder was Westernhagen überhaupt ist (Presseinformation KEINE ZEIT, 12) [1].

Westernhagen rechnete also gar nicht damit, dass Schmidt den Amerikaner erreichen und für den Film interessieren könnte. Nachdem der deutsche Filmproduzent seinem amerikanischen Kollegen allerdings Material und Textübersetzungen von Westernhagens Songs übersandt hatte, kam es zu einem Treffen zwischen dem Musiker und dem Filmemacher-Ehepaar, bei dem der Film beschlossen wurde [2]. Interessanterweise entstand die Zusammenarbeit aus anderen als aus finanziellen Motiven, wie Pennebaker oben zugibt. Laut der offiziellen Pressemappe zum Film hätten Pennebaker und Hegedus trotz der Anfrage von Schmidt aufgrund der Arbeiten zu *THE WAR ROOM* wirklich „keine Zeit“ gehabt. Erst Westernhagens „offensichtlich große Diskrepanz zwischen ihm als Privatperson und Performer“ (Presseinformation KEINE ZEIT, 12-13) hätte Hegedus schließlich doch überzeugt, den Film zu drehen.

Insgesamt haben Pennebaker und Hegedus den Musiker neun Wochen lang begleitet [3]. Drei der neun Wochen waren sie zusammen auf Tour durch deutsche Stadien. KEINE ZEIT dokumentiert Westernhagen in der Vorbereitung auf die Tournee im Proberaum, *backstage*, im Auto und Hotel sowie auf der Bühne. Im Film kehrt sich das zeitliche Verhältnis um. Insbesondere ab dem zweiten Drittel des Films – ab dem Song *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz*, der auch sein musikalischer Durchbruch war – wird Westernhagen vordergründig *on-stage* gezeigt. Der Film beginnt mit dem Sänger auf dem Beifahrersitz eines Autos. Pennebaker greift das Thema ‚Geld‘ szenisch direkt auf. Er filmt den Musiker von der Rückbank aus, als er mit seinem Fahrer einen Interviewbogen bespricht, in dem es um Überbezahlungen und Gagen geht. „Ich glaube nicht, dass sich im Leben eines Künstlers die Grundeinstellung ändert. Auch nicht durch Erfolg oder Geld oder sonst was. Es sind immer noch die gleichen Motive, die ich hatte, um Musik zu machen“, liest Westernhagen seine eigene Stellungnahme vor (0:01:10) [4]. Erneut lässt sich diese Szene als versteckter Kommentar lesen, der gemeinsame Motive zwischen dem Werk der Filmemacher und der Musik der Künstler, hier Westernhagen, interpretieren. Bereits in den vorangegangenen Filmen haben sich viele Parallelen zwischen den filmischen und musikalischen Projekten gezeigt.

Nach einer kurzen Beschimpfung im Straßenverkehr als Einblick in Westernhagens Image als ‚Großmaul‘ folgt die Kamera seiner Ehefrau, dem Armanimodel Romney Müller-Westernhagen (geborene Williams), mit aus Hüfthöhe geschossenen Aufnahmen in den Proberaum, während die ersten Bluesklänge zu hören sind. Die Band ist bereits anwesend und improvisiert, als der Sänger seine Frau und die Musiker begrüßt. Die Band ist, u.a. mit Jay Stapley, Pete Wingfield und Blair Cunningham, hochkarätig international besetzt [5]. Der erste Song des Films und der Probe ist der Titel *Keine Zeit*; er ist unterlegt mit den Filmcredits, wird in voller Länge ausgespielt. Die vermeintliche Generalprobe gelingt, die Band spielt fehlerfrei und souverän. Westernhagens Ansage der „Bridge“ des Stückes kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Musiker die Songs perfekt beherrschen. Der Proberaum wird zur zweiten Bühne. Die Band ist sich der Anwesenheit der Kamera voll bewusst und posiert genauso wie später vor den Massen im Stadion (0:02:45-00:07:20). Die Filmemacher geben weitere Eindrücke über Umarrangierungen einzelner Songs (*Rosì*) auf Stapleys Akustikgitarre, ehe auf die Zusammensetzung der Band und die Anprobe der Bühnenoutfits eingegangen wird. Solch vordergründig triviale Szenen verdeutlichen, dass selbst vermeintlich unbedeutende Details wie die Kleidung der Musiker auf der Bühne eine große Bedeutung haben. Jeder Charakter bekommt ein zu ihm passendes Outfit verpasst, sei es die Körperbetonung des Schlagzeugers im Muskelshirt, die nachlässige Kleidung des Leadgitarristen mit Basecap und offenem Hemd oder die Adrettheit der Backgroundsängerin mit hochgesteckten Haaren: „You’re the only woman on stage and we wanna see that“ (0:12:18). Die Einkleidung koordiniert Westernhagens Ehefrau. Sie liefert mit ihrer Hi8-Kamera zusätzliches Material und dient im gesamten Film als Orientierung für den Zuschauer. An den mehr oder weniger privaten Gesprächen des Ehepaares im Auto, in Hotels oder *backstage* hangelt sich die Erzählung von KEINE ZEIT entlang.

Ähnlich wie DEPECHE MODE – 101 wurde auch dieser Film für seine zu oberflächlichen Backstage-Szenen kritisiert. Der Zuschauer bekomme kaum Einblicke in das Leben der Musiker. Dafür würden die intimeren Szenen eine „nüchterne, bisweilen gedrückte Stimmung“ vermitteln [6]. Dies hat mehrere Gründe. Zum einen hält Pennebaker auch in KEINE ZEIT an seinem Filmstil fest. Weder hinterfragt noch erklärt der Filmemacher die Szenen oder Menschen. Die Handlung entsteht aus den Dialogen im Zusammenhang mit der Musik. Die ‚Oberflächlichkeit‘ relativiert sich mit der detaillierten Betrachtung. Zweitens „scheine Westernhagen nicht viel von sich selbst preisgeben zu wollen“ [7]. Diese These gilt es allerdings zu überdenken, gerade wenn negative Aspekte wie der psychologische Druck auf den Rockstar thematisiert werden. Die Schattenseiten waren zumindest laut Westernhagen nicht so tabu für die Filmcrew wie noch bei den Dreharbeiten zu DEPECHE MODE – 101:

Es wäre auch nicht nötig gewesen, denn die beiden [Pennebaker und Hegedus] sind sehr sensibel und haben genau gespürt, wann ich alleine sein wollte. Außerdem kann so ein Film nur funktionieren, wenn man bereit ist, sich ganz zu öffnen. Insofern war von vornherein klar, dass Pennebaker und Hegedus alles filmen durften, was ihnen wichtig erschien. Außerdem war ja auch Romney ständig mit ihrer Hi8-Kamera hinter mir her (Presseinformation KEINE ZEIT, 20) [8].

Westernhagen schätzte an Hegedus und Pennebaker, dass sie – im Gegensatz zu deutschen Filmemachern – nichts „entlarven“ (Presseheft KEINE ZEIT, 23) wollten [9]. Damit zielt er nicht nur auf den respektvollen Umgang miteinander, sondern auch auf die Vermeidung von der unbedingten Suche nach Skandalen, um eine gute Story zu bekommen. „Sie beobachteten, ohne zu werten. Eins-zu-Eins, da ist nichts manipuliert“ [10]. Ob sie wirklich nichts über den Sänger entlarven, bleibt jedoch anzweifelbar.

Pennebaker und Hegedus zeigen den deutschen Rockstar kontrastiert zu seiner starken Bühnenpräsenz ebenso in menschlicheren, nachdenklichen (*Weißt du, dass ich glücklich bin*) oder schwächeren Momenten. Er lässt sich von seiner Mutter zurechtweisen (1:08:40) oder witzelt immer wieder mit seinen Musikern. Er liegt erschöpft im Hotelkorridor (0:37:25) oder bricht nach der Beendigung der Tour im Auto in Tränen aus, bevor er an einer roten Ampel Champagner durch das Autofenster verschenkt (1:24:30). Von manchen sind noch privatere Einblicke verlangt worden. Wie weit eine Dokumentation über einen prominenten Menschen in ethischer Hinsicht jedoch gehen darf, wird dabei offen gelassen bzw. ignoriert [11]. Westernhagen ist Christian Krug zufolge ein „Kontroll-Wahnsinniger“ (1994, 44). Im Film bezeichnet er sich selbst als „krankhaften Perfektionisten“ (1:19:28). Sich selbst aus der Perspektive zu sehen, die Pennebaker und Hegedus ihm offenbaren, fiel ihm nicht leicht:

Ich muss gestehen, dass es sehr, sehr schwierig für mich war, den ersten Rohschnitt des Films zu sehen. Dieser Film zeigt mich in Situationen, die sonst nur Menschen zu sehen bekommen, die mir sehr nahe stehen - und das alles auf der Leinwand ausgebreitet zu sehen, war mir unangenehm. Ich glaube, KEINE ZEIT zeigt Facetten meiner Persönlichkeit, die meinem Publikum und den Medien unbekannt sind (Presseinformation KEINE ZEIT, 20) [12].

In Songs wie *Superstar* oder *Schweigen ist feige* thematisiert der Sänger seinen gesellschaftlichen Status selbst. In KEINE ZEIT wird die Unsicherheit und Unwägbarkeit dieses Status auch von den Filmemachern aufgegriffen. So blenden Pennebaker und Hegedus die Szene mit seiner Mutter („Wenn du mal nach Hause kommst, weißt du, was dir blüht“) in die Performance von *Superstar* über. Dessen erste Zeile lautet passenderweise „Mama, ich habe heute Nacht ins Bett gemacht“. Damit suggerieren die Filmemacher nicht etwa, dass der ‚harte Rocker‘ Westernhagen ein ‚Muttersöhnchen‘ sein solle – sie betonen vielmehr, dass er in seinen Songs autobiografische Bezüge verarbeite. Der von Selbstzweifeln geplagte Sänger hat in dieser Phase immer wieder Schwierigkeiten mit seinem Image als glaubwürdiger, aber doch unerreichbarer Rockstar gehabt (Krug 1994, 48-50). Dabei mag es durchaus sein, dass Westernhagen „selbst nicht viel von sich preisgeben will“ [13]. Genau diese Mechanismen des Selbstschutzes dokumentieren aber Pennebaker und Hedegus. Sie zeigen, wie Westernhagen vor den Konzerten, ganz künstlerisch und professionell, Kommandos an seine Crew gibt (0:43:02) oder mit dem Bühnenbild nicht einverstanden ist (0:19:40), immer

wieder unterbrochen von Szenen, in denen der Star die genannten Schwächen hat. Seinen eigenen Aussagen zufolge brauchte Westernhagen Monate, um seine Psyche nach der Tour wieder ins Gleichgewicht zu bekommen [14].

Auf der Bühne, während der Auftritte, lässt er sich davon nicht das Geringste anmerken. Zwar läuft Westernhagen unmittelbar vor dem Auftritt vor Nervosität im Kreis herum – nachdem er noch einmal tief durchgeatmet hat, startet jedoch die Show. Im diesem Moment gibt es keinen Weg zurück, daher marschiert der Sänger zu Feuersäulen und fallenden Vorhängen direkt hinaus auf die Bühne und reißt zum famosen Auftakt zu *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz* mit seinem Mikrofonständer unbeachtet ein Topteil eines Verstärkers herunter (0:26:42). Trotz des ausgelassenen Jubels um seine Person sieht er sich selbst jedoch nur als Medium, auf welches das Publikum seine Wünsche und Träume projiziere. Es sei ein Austausch von Energie, der hier geschehe, so überwältigend, dass der Sänger streckenweise glaubte, abzuheben:

Ich habe mich über Wochen nicht getraut, darüber zu reden, nicht einmal mit meiner Frau. Als dann der Regisseur D.A. Pennebaker zur Promotion für den Tourfilm KEINE ZEIT rüberkam, erzählte er mir, dass er die gleiche Erfahrung gemacht hatte. Verrückt! [15].

Während seiner Konzerte sehe er sich selbst wie in einer Art verantwortlicher Liebesbeziehung zu seinem Publikum, was ihn befriedige und beängstige zugleich. Wolfgang Höbel zufolge wird „Marius Müller-Westernhagens Glaubwürdigkeits-Nimbus aus der Distanz erwachsen sein, mit der er seine Rocker-Rolle spielt“ (Höbel 1994, 131). Um diese Distanz geht es in KEINE ZEIT, um die Differenz zwischen Darsteller und Rolle – sie ist das verdeckte Thema des ganzen Films.

Zwölf der neunzehn Songs zeigen Westernhagen und seine Band in voller Aktion. Die Kameras sind klassisch an allen wichtigen Punkten um die Bühne verteilt. Jeweils mindestens ein Kameramann befindet sich auf der Bühne, im Bühnengraben, am Mischpult hinter dem vorderen Publikum, inmitten der Konzertbesucher und auf den oberen Tribünenrängen, um Totalen über die Publikumsmassen einfangen zu können. Die Schnittfolge harmoniert auch hier mit den Tempi der Songs. Die Kameralleute reagieren häufig in passenden kleinen Details auf die musikalischen Strukturen. Wenn Westernhagen etwa bei *Willenlos* den Namen „Marie“ (0:41:10) in die Länge singt, wird das Bild auf die Zuschauer desto weiter aufgezogen, je höher die Stimmregister werden. Anders als noch bei *ZIGGY STARDUST* sind die Bildanteile zwischen Westernhagen, seinen Musikern und den Zuschauern gerechter aufgeteilt, wobei der Fokus auf dem Sänger bleibt. Die visuelle Umsetzung gestaltet sich ähnlich aktiv wie die Darbietung auf der Bühne. Zwischen den langen Einstellungen in *DON'T LOOK BACK* und *65 REVISITED* und der schnelleren Schnittfolge der Konzertsequenzen in KEINE ZEIT – schon der Titel legt es nahe – liegen Welten. Immer wieder greifen die Kameralleute einzelne Personen aus der Masse heraus, die dann in der Montage in Interaktion mit Westernhagen gesetzt werden. So individualisiert der Film das ansonsten anonyme Publikum, zeigt an

einzelnen detaillierte Reaktionen. Auch strömender Regen – in dem aus zwei Auftritten zusammenmontierten Lied *Steh auf* – verdirbt die gute Laune der durchnässten Fans nicht, fügt sich sogar gut in die Stimmung des Songs ein. So sehr in derartigen Szenen das Tempo der Schnitte angezogen wird, so bleibt Pennebaker jedoch bei Backstage- und Tour-Aufnahmen seinen längeren Einstellungen treu. Dabei nutzt er das Weitwinkelobjektiv seiner Kamera in den engen Hotelkorridoren, Backstagebereichen und insbesondere im Auto voll aus. Scheinbare Fehler werden in Kauf genommen; in der oben erwähnten Ampel-Szene lässt es sich nicht einmal vermeiden, dass Pennebaker sein halbes Gesicht mit ins Bild nehmen muss, weil er freihändig an sich selbst vorbei Westernhagen und das hintere Fenster zu fokussieren versucht.

Die einzelnen Songs lassen sich nur schwer den verschiedenen Konzertorten zuordnen, da sich die Outfits der Musiker kaum ändern und Westernhagen mehrmals pro Auftritt seine Kleidung wechselt. Der zeitliche Ablauf ist dem aus DEPECHE MODE – 101 sehr ähnlich, werden zu einem Pseudo-Tagesablauf synthetisiert. Die Konzertschnittschnitte beginnen noch bei Tageslicht und enden in einem ‚Meer von Feuerzeuglichtern‘ zu *Freiheit* und *Johnnie Walker* bei Dunkelheit. Der realistische Eindruck eines Open-Air-Konzerts bleibt trotz des Zusammenschnitts der Tournee gewahrt. Mit den Gesängen zu *Freiheit* erlebte Marius Müller-Westernhagen einen ähnlichen emotionalen Höhepunkt wie seinerzeit der Depeche-Mode-Sänger Dave Gahan im Rose-Bowl-Stadion. Das ganze Stadion sang die Hymne mit – Westernhagen war ganz offensichtlich von Emotionen überwältigt (1:19:35).

Die Schwächen des Filmes liegen weder in der bildkompositorischen Umsetzung noch in seiner inhaltlichen Oberflächlichkeit, sondern eher in der für Pennebakers Verhältnisse wenig innovativen Art der Darstellung. Bisher hatte er immer neue und unkonventionelle Ideen umgesetzt, sei es, überhaupt einen derartigen Film zu machen (DONT LOOK BACK/65 REVISITED), sei es, eine ganze Musikkultur (MONTEREY POP) oder die Inszenierung dahinter (ZIGGY STARDUST) zu dokumentieren, sei es, einen thematischen Akzent auf die Rolle der Fans zu setzen (DEPECHE MODE – 101). Mit KEINE ZEIT griff er auf solide, jedoch altbewährte Stilmittel zurück. Stereotyp anmutende Szenen wie der Weg zur Bühne, das Umziehen oder nur scheinbar spontane Inszenierungen wie Klavierspielen im Bademantel, aber auch Bilder der ins leere Stadion hineinströmenden Fans mögen zwar am Ort des Geschehens entstanden sein, sind im Grunde aber austauschbar. Manches wirkt sogar wie ein Ausgriff auf Boulevard-Berichterstattung (wie ein Besuch von Boris und Barbara Becker bei den Proben) und spekuliert auf Zuschauer-Neugierden, die mit der Musik und der Thematik des Films nichts zu tun haben.

(Kevin Finner)

Quellen:

- [1] URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film05.html>. Die Informationen auf dieser Homepage sind dem offiziellen Presseheft zu Film und Soundtrack entnommen.
- [2] Vgl. URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film05.html>.
- [3] Vgl. URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film01.html>.
- [4] Die Zeitangaben richten sich nach der Digital-Kopie des Videofilms.
- [5] Jay Stapley (Gitarre) spielte u.a. mit Roger Waters von Pink Floyd und Mike Oldfield. Pete Wingfield (Keyboard) ist ein Plattenproduzent, Songwriter und Musikjournalist, der schon mit BB King und Paul McCartney gearbeitet hat. Der Schlagzeuger Blair Cunningham spielte ebenfalls mit McCartney, dazu mit Größen wie den Pretenders, Sade, Tina Turner, Mick Jagger und anderen.
- [6] Vgl. Rahayel. URL: http://www.stromy.de/html/Musik/tour/keine_zeit_-_affentour.htm.
- [7] Rahayel. URL: http://www.stromy.de/html/Musik/tour/keine_zeit_-_affentour.htm.
- [8] URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film02.html>.
- [9] Vgl. URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film02.html>.
- [10] URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film02.html>.
- [11] An dieser Stelle sollte vermerkt werden, dass der Film nicht ausschließlich negativ kritisiert wurde. Laut Cover der VHS-Kassette schrieben u.a. die *Süddeutsche Zeitung* und der *Spiegel* von einem „Glücksfall“ und von einem „klassisch lakonische[n] Rockmovie“. Das Presseheft (9) zitiert begeisterte Reaktionen großer deutscher Tageszeitungen zumindest auf die Tournee.
- [12] Vgl. URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film02.html>.
- [13] Rahayel. URL: http://www.stromy.de/html/Musik/tour/keine_zeit_-_affentour.htm.
- [14] Vgl. URL: <http://www.kinoweb.de/filme/KeineZeit/film02.html>.
- [15] URL: http://www.zeit.de/1998/34/199834.zeitmagazin__hal.xml?page=all.

Literatur:

- Höbel, Wolfgang (1994) *Marius Müller-Westernhagen. Deutschlands erfolgreichster Rockstar*. München: Heyne Verlag.
- Krug, Christian (1994) Marius Müller-Westernhagen – Frauen sind der Antrieb meines Lebens. In: *Stern* 47,35, 25.8.1994, S. 44-50.
- Stubbs, Liz (2002) *Documentary Film-Makers Speak*. New York: Allworth Press.

Song-Trackliste:

Keine Zeit / Rosi (Männer sind so schwach) / Schweigen ist feige / Wer hat den Käse zum Bahnhof gerollt? / Donna / Nur ein Traum / Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz / Mit 18 / Willenlos / Krieg / Steh‘ auf / Engel / Weißt du, daß ich glücklich bin? / Fertig / Sexy / Superstar / Ich brauch `ne Frau / Freiheit / Johnny Walker

Rezensionen:

- Film-Echo/Filmwoche, 34, 24.8.1996, p. 43.
- Film-Echo/Filmwoche, 36, 7.9.1996, p. 68.
- Film-Echo/Filmwoche, 38, 21.9.1996, pp. 18, 19.
- epd Film 13,10, Okt. 1996, p. 48.
- Film-Echo/Filmwoche, 50, 14.12.1996, p. 5.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin: Westernhagen – Keine Zeit. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 239-246, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p239-246>.

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.

65 REVISITED

USA 2007

R: D.A. Pennebaker.

P: Frazer Pennebaker.

K: D.A. Pennebaker, Howard Alk.

S: D.A. Pennebaker, Walker Lamond.

T: Jones Alk, Robert van Dyke.

Band: Bob Dylan.

Vertrieb: Sony BMG/Columbia Music Video.

UA: zusammen mit der Neuauflage von DON'T LOOK BACK (2007).

DVD, 65min, 1,33:1, Schwarzweiß, Mono. Englisch (Audiokommentare).

When we decided to go back and look into the outtakes, of that film DON'T LOOK BACK I was a little hesitant because I didn't wanna make 'Don't Look Back 2' and what we found actually were many things that I had either forgotten about or never noticed in the first place and [...] it became not so much another movie, but another kind of non-movie, a kind of – we called it an outtake – which was really about a lot of the things that didn't seem important at the time, but which now, looking back, do (Audiokommentar Pennebaker 65 REVISITED, 0:02:47).

Pennebaker hat doch zurückgeblickt. In weiteren fünfundsechzig Minuten zeigt er mit 65 REVISITED neue und ergänzende Facetten von Bob Dylan auf seiner 1965er Tournee durch England aus bisher unveröffentlichtem und digital aufgearbeitetem Material [1]. Couchman (2002, 94) betont, dass Dylan über vierzig Jahre nach DON'T LOOK BACK (1965) [2] noch immer nichts von seiner enigmatischen Ausstrahlung verloren habe. Das gleiche gilt auch für den Film und für seine Ergänzung. Der Begriff *outtake* beschreibt nicht-verwendete Szenen – das heißt jedoch nicht, dass sie ‚schlecht‘, langweilig oder auf die aus Komödien bekannte Weise lustig sind. Die Outtakes von 65 REVISITED versprechen mehr als manch andere Rock-Dokumentation in ihrer Originalversion. Dies liegt, ungeachtet Pennebakers Fähigkeiten als Kameramann, zum einen an dem hohen Bestand an Material und zum anderen am Charakter Dylans. Ramón Reichert sieht in DON'T LOOK BACK zwei filmische Strategien:

Der Bildpolitik der Authentifizierung und Naturalisierung der außerfilmischen Wirklichkeit gegenüber steht die penible Dekonstruktion des Images des ‚Protestsängers‘, ‚Gesellschaftskritikers‘ und ‚Pazifisten‘ Bob Dylan als einer Kunstfigur (Reichert 2007, 233).

Stehen sich jedoch Authentisierung und Dekonstruktion des Dylan-Images zwingend gegenüber? Oder geht nicht die Authentifizierung mit der Dekonstruktion einher? Anders gefragt: Macht nicht erst die Dekonstruktion des Dylan-Images diese Filme authentisch?

Ein zweites Spannungsmoment beobachtet Reichert zwischen der „Public-Relation-Strategie der Auftraggeber und dem kreativen Potenzial des Autorenfilms“, in dem einerseits erwartet wurde, dass das Dylanimage mit filmischen Mitteln beworben werde und Dylan, auf der anderen Seite, dieses Image verweigerte. Pennebaker erkannte dies und nutzte es für seinen Film. Der zentrale Ansatz, so Reichert, lag im „Experimentieren mit filmischen Narrativen mit dem Ziel, außerfilmische Authentizität und subjektive Beteiligung möglichst kohärent zu stilisieren“ (Reichert 2007, 233f). In dieser Hinsicht schildert das Medium *DON'T LOOK BACK* die Auswirkungen der Medien auf den Menschen Bob Dylan auf einer Metaebene. *65 REVISITED* knüpft daran an und bietet eine neue Perspektive auf den Star Bob Dylan.

Es ist natürlich zu fragen, inwiefern und mit welchen Mitteln Pennebaker die Dekonstruktion des Dylan-Images filmisch unterstützt. Durch seine ambivalenten Aussagen und Images stellt Dylan nicht nur Pennebakers Unmittelbarkeitsmethode in Frage und demonstriert, wie man sich generell den „identitätsstiftenden Prozeduren medialer Vereinnahmung entziehen kann“ (Reichert 2007, 238). Vielmehr passt dieses Verhalten auch umgekehrt genau in Pennebakers unkonventionelles Konzept der urteilsfreien Darstellung. Mit Bob Dylan hat der Filmemacher ein so vielschichtiges Subjekt, dass der Film *65 REVISITED* ohne Weiteres aus den Rest-Materialien der seinerzeitigen Aufnahmen realisiert werden konnte, ohne unter Qualitäts- oder Originalitätsverlust zu leiden. Sowohl *DON'T LOOK BACK* als auch *65 REVISITED* ziehen einen großen Reiz aus diesem ‚Katz und Maus-Spiel‘ der beiden Künstler, des Musikers und des Filmemachers, um Authentizität.

Pennebaker wollte in *DON'T LOOK BACK* vordergründig den Menschen Bob Dylan, nicht den Musiker auf der Bühne dokumentieren. „In der Musik sucht Pennebaker offenbar nicht mehr nach der ‚Wahrheit‘ Dylans“, schreiben Kiefer und Schlösser (2004, 52). Allerdings verwechseln die beiden Autoren die angebliche Suche Pennebakers nach der ‚Wahrheit über Dylan‘ mit Pennebakers Anspruch an sich selbst, wahr und glaubwürdig darzustellen, egal, wie Dylan sich gibt. Pennebaker erklärt Dylan nicht und zieht auch keine Rückschlüsse, sondern zeigt uns lediglich sein Bild von dem Musiker (Mamber 1974, 178f; Stubbs 2002, 54). Er will nicht informieren, sondern ein Gefühl für das Gezeigte vermitteln (Levin 1971, 243). G. Roy Levins Frage, ob der Filmemacher besorgt war, dass Dylan nur schauspielere bzw. sein wahres Selbst vor der Kamera verstecke, beantwortet er mit einem klaren „Nein“ –

because I'm in no better position to judge Dylan than anybody else. I'm not a psychologist or anything. I don't have any particular qualifications for making any judgments of any interest, of any value. All the judgments I make about Dylan are based on my reactions to his music, like everybody else, so when I film Dylan, if he chooses to put on an act for the camera, I assume everyone looking at it can instantly tell as well as I can that it's an act (Levin 1971, 260).

Dylan würde Rollen spielen, jedoch auf sehr berechenbare und durchsichtige Weise (Rosenthal 1971, 192), gleichgültig, ob er sie primär für die Kamera oder für sein Umfeld spiele. Allerdings kann die Frage nie wirklich beantwortet werden. Es ist wenig förderlich, den Kameraeinfluss in einzelnen Momenten generalisierend zu beurteilen. Vielmehr sollte hinterfragt werden, was der Filmemacher in solchen Situationen jeweils intendiert. Mamber unterscheidet daher die Tatsache, dass das Subjekt auf die Kamera reagiert, von der Beurteilung der Qualität der Reaktion. Diese Beurteilung überlässt Pennebaker jedoch ganz dem Zuschauer (Mamber 1974, 182f).

Lag der Schwerpunkt in *DON'T LOOK BACK* auf Dylan selbst und weniger auf seiner Musik, kehrt sich dieses Verhältnis in *65 REVISITED* um. Pennebaker liefert sechzehn Songs in voller Länge nach und erfreut die Dylan-Fans nachträglich mit dem, was im ursprünglichen Film in großen Teilen bewusst auf der Strecke blieb. Charakteristisch ist, dass er sowohl die Einstellungsgrößen als auch die Kamerawinkel – obwohl er mit Howard Alk noch einen zweiten Kameramann hatte [3] – während der einzelnen Songs fast immer durchgängig beibehielt. Pennebaker lässt nie mehr als zwei Einstellungswechsel pro Song zu. Damit wahrt er die Authentizität der Darbietung. Meistens filmt er in Einstellungsgrößen von Halbnah bis zur Großaufnahme von Dylans Gesicht. In seinen später gedrehten Musikfilmen gerne geschossene Groß- oder Detailaufnahmen auf das Gitarrenspiel oder andere Details lässt dieser Film weitestgehend vermissen. Pennebaker legt ebenso kaum Wert auf das Publikum in den Konzertsälen, das nur sehr selten während der Auftritte Dylans zu sehen ist. Dies lag einerseits an der Dunkelheit im Zuschauerraum, andererseits vermied der Filmemacher solche Einstellungen bewusst und konzentrierte die ganze Aufmerksamkeit auf Dylan. Woottons These über den hohen filmischen Stellenwert der Live-Zuschauer [4] in den frühen Tagen des Rockumentary-Genres (vgl. Wootton 1995, 95-98) lässt sich anhand von *DON'T LOOK BACK* und *65 REVISITED* (noch) nicht zwingend erhärten. Pennebakers Attitüde zum Publikum änderte sich jedoch bereits ab *MONTEREY POP* [5].

Reichert (2007, 237) zufolge sucht die Kamera fast voyeuristisch die physische Nähe Dylans. Sie scheine „fordernd das Inszeniert-Enigmatische Dylans ergründen zu wollen“. Zwar mögen die meisten zustimmen, dennoch ist dies – so wie oben angesprochen – eine weitere bewertende Beurteilung durch den Zuschauer, nicht durch Pennebaker. Er will nicht die Wahrheit über Dylan darstellen, weil er sie genauso wenig kennt wie alle anderen. Er ist schlichtweg an Dylan als einer öffentlichen und zugleich privaten Persönlichkeit interessiert:

I am interested in people who understand what they do and at the same time don't understand it at all. I like that kind of personality. The way people play with their lives. [...] the part of me that really got into filmmaking wants to just see it and think about it and not even make a judgment (Interview mit Barchet, in Beyerle 1991, 162).

Ganz anders als während der Auftritte inszeniert Pennebaker die Fans und Groupies außerhalb bzw. zwischen den Konzerten [6]. Auffällig ist, dass Dylan häufig von teilweise sehr jungen Fans, die sogar von ihren Eltern begleitet werden, umringt ist. Auf den Straßen und an den Ticketkontrollen werden immer wieder einzelne Jugendliche individualisiert und mit Dylan kontrastiert. Stereotypisch begleitet Pennebaker das aus *DON'T LOOK BACK* bekannte junge Mädchen Carol [7]. Verliebt zeigt sie ihren Freunden ein Autogramm ihres Idols: "Oh, he's lovely, I wanna go in, I wanna break a door down!" (0:18:22). Unmittelbar in der nächsten Einstellung hat sie es mit einer Freundin in seine Garderobe geschafft. Nervös und mit leuchtenden Augen verspricht sie zusammen mit einer Freundin, nicht zu kreischen, als Dylan behauptet, ihre Begleiterin von seinem letzten Konzert wiedererkannt zu haben, und es den beiden erlaubt, hinter der Bühne bleiben zu dürfen (0:18:26). Pennebaker konzentriert sich ganz auf die Reaktionen: Als die Mädchen hören, dass sie bleiben dürfen, positioniert er sich hinter Dylan, um ihre freudigen Gesichter in nahen Einstellungsgrößen einzufangen. Kurz darauf, als Dylan sich versichert, dass sie während seines Auftritts nicht schreien werden, kehrt sich die Perspektive um. Nun konzentriert sich Pennebaker auf den sich väterlich und unnahbar gebenden Dylan. Passend dazu wählt der Kameramann eine halbnah Einstellung. Ganz in James-Dean-Manier macht sich der Musiker mit Zigarette im Mundwinkel bereit für seinen Auftritt. Ähnlich einer vorangegangenen Szene auf offener Straße, in der die Jugendlichen vor Nervosität gar nicht wissen, was sie sagen sollen, bleibt Dylan entspannt in seiner Rolle als „Rockstar zum Anfassen“ und doch unnahbar. Er antwortet dort nur mit einem schlichten „Me either!“ (0:16:46).

Falls Pennebaker je Dylans Image in *DON'T LOOK BACK* als arrogant oder als rechthaberisch dargestellt hat, räumt er in *65 REVISITED* damit auf. Dylan sei gar nicht so ein „bad guy“ gewesen, sondern sehr umgänglich und großzügig. Pennebaker überraschte es im Nachhinein, dass seine Zuschauer Dylan ganz anders sahen als er selbst [8]. Der Sänger wirkt in *65 REVISITED* auch gegenüber den Journalisten wesentlich entspannter und freundlicher. Jedoch vergisst er nie, sich selbst zu inszenieren. Noch in New York gibt er sich vor kichernden Pressevertretern bei einem Telefonat als „Jason Smith“ aus und behauptet, dass er nicht viele Popsänger kenne und damit nicht wirklich etwas zu tun habe. Sofort nach der Beendigung des Gesprächs stellt er den Presseleuten seine gerade erschienene neue Platte (*Bringing It All Back Home*) vor, über die er im vorigen Telefonat selbstironisch behauptet hat, dass die zweite Seite ganz „okay“ sei (0:02:00). In London erzählt er in einem Interview von Hasenfellen als ausgefallene Form von Gage.. Pennebaker reagiert in dieser Situation spontan und sucht in einer Detailaufnahme von Dylans Augen nach der Wahrheit. An anderer Stelle spricht der Musiker von seinen schlechten Augen als Grund für seine Sonnenbrille. Dabei kann er es sich nicht verkneifen, die Brille mit einem „See the world as Bob Dylan sees it“ zu verleihen (0:06:20). Dylan gibt vor, im Jetzt zu leben. Drei Tage später sieht er sich in seiner Zukunft als sechzig Jahre lang schlafend, statt als Sänger oder Songschreiber (0:29:40). Zu diesen bereits aus *DON'T LOOK BACK* bekannten Selbstmystifikationen erwähnt Pennebaker im Audiokommentar, dass Dylan in Vier-Augen-Gesprächen sich sehr präzise ausdrücke und nur vor einem Publikum von zwei oder mehr Presseleuten anfangs, phantasievolle oder sogar phantastische Antworten zu geben (Audiokommentare Pennebaker *65 REVISITED*,

0:02:25-45 und 0:06:20). Ob Dylan anno 1965 wirklich seine Zukunft so gesehen hat, wie er sie beschreibt, und ob er wirklich immer im Jetzt gelebt und nie vorausschauend gedacht hat, bleibt vollkommen offen und fraglich. Es ging Pennebakers nie darum, diese Fragen zu klären (ein Mißverständnis und eine Unterstellung, die sich immer wieder in Rezensionen des Films findet).

Stattdessen spielt er mit den Möglichkeiten, die ihm seine Technik und die jeweilige Situation bieten. Dabei drängt sich heute gerade Jüngeren die Frage auf, warum er in Schwarzweiß gedreht hat, wenn er einen naturalisierenden Eindruck des Geschehens vermitteln wollte. Lange war die These populär, dass Schwarzweiß zwar weniger visuelle Informationen als der Farbfilm vermittele, gerade dadurch aber zu einen tieferen und abstrakteren Zugang zu Story, Dialog und Psychologie des Filmerlebnisses ermögliche. Gleichzeitig sei der Künstler durch diese Material-Beschränkung herausgefordert, mehr durch Komposition, Ton und Inszenierung zu vermitteln (Monaco 2009, 118). Ungeachtet solcher ästhetischen Gründe und der Kostenfrage sah Pennebaker die höhere Lichtempfindlichkeit gegenüber dem Farbfilm als zentralen Vorteil:

I love the look of black and white, but there was no color that was that fast. [...] color came along just about the time of Monterey [...] in here you'd shoot color if you didn't have lights, see I didn't have lights. I never used lights! I could go anywhere with this black and white and it was a kind of stock in a way of processing that I'd been working on for a couple of years and I knew that anything that I could see with my normal eye, I could get on a piece of this black and white film (Audiokommentar Pennebaker in 65 REVISITED, 0:40:22).

Mit dem Ektachrome-Film von Eastman-Kodak zog der Farbfilm erst kurz nach dem Dreh zu DON'T LOOK BACK in Punkto Lichtempfindlichkeit mit seinem Schwarzweiß-Pendant gleich. Da Pennebaker nie wusste, was in den nächsten Minuten passieren würde oder in welchen Raum er sich befinden würde, war eine künstliche Lichtsetzung unmöglich – und unabhängig davon aufgrund der erwünschten Spontanität und Authentizität des Direct-Cinema-Stils ausgeschlossen. Der Preis für die hohe Lichtempfindlichkeit ist das körnige Bild. Dafür konnte der Filmemacher in jedem Raum bei nahezu jeder Beleuchtung drehen. Beispielhaft dafür ist die Detailaufnahme der Nase einer jungen Begleiterin Dylans. Sie hebt sich aufgrund ihrer schwarzen Haare und Bekleidung kaum von dem dunklen Sofa ab, auf dem sie sitzt. In dieser Szene wird Pennebakers Kamera von Dylan thematisiert. Passend zum Satz „Make sure you're good looking when your nose is on“ (0:47:18-21) zeigt der Filmemacher, wozu Kameramann, Zoom und Filmmaterial in der Lage sind. Erst jetzt scheint sich Dylan trotz der Anwesenheit der Kamera wirklich der Tatsache bewusst zu sein, dass er gefilmt wird, und bittet Pennebaker, abzuschalten. In der Unauffälligkeit der Kamera und im Augen-, nicht im Kamerakontakt zum Gefilmten, liegt für Pennebaker das Erfolgsrezept:

A lot of times I put the wide-angle lens on and then I don't even put a finder on the camera, I just pointed. I can stick it in my lab, I can put it on my shoulder [...] I kind of taught myself to do it by looking in a mirror with a camera on my shoulder and making sure that I was getting the picture, but I like doing that, because than you

can make eye-contact with people [...] if people don't have to talk to a camera, they can talk to you. Or they can take notice of you as a person... they don't think of you as a person taking a picture. (Audiokommentar Pennebaker 65 REVISITED, 00:53:15).

In Martin Scorseses *NO DIRECTION HOME* (2005) bestätigt Dylan Pennebakers Unauffälligkeit und räumt die mit der Zeit einsetzende Selbstvergessenheit ein: "They didn't light places, they didn't have to stop filming. If you ran, they ran. If you went in a room, they went into the room. And [...] at a certain point, you just became oblivious to that" (Dylan in *NO DIRECTION HOME*, DVD II, 0:36:16).

Durch die dunklen Lichtbedingungen vor Ort erscheint Dylan bei seinen Auftritten daher jedesmal wie verloren in einer ‚schwarzen endlosen Weite‘. Andererseits betont Pennebaker durch diese isolierende und das Graphische herausstellende Bildgestaltung, dass es nur auf Dylan ankommt, wenn er spielt, er ist Thema des Films und des Bildes. Die fast spartanisch wirkende Bildkomposition assimiliert sich an die spärliche Instrumentierung der Ein-Mann-Band Dylan. Sowohl Dylan als auch Pennebaker beschränken sich auf das Wesentliche.

Abgesehen von den schlechten Lichtverhältnissen sind wackelige Kamerabewegungen, (schnelle) Zooms und Reißschwenks charakteristisch für 65 REVISITED wie schon für *DON'T LOOK BACK*. Pennebaker kann durch seine leichte Ausrüstung und Beweglichkeit unmittelbar auf das Geschehen reagieren. Durch die Spontanität der Ereignisse sind Unschärfen bei den Refokussierungen jedoch nicht zu vermeiden. Klassische filmische Regeln der raum-zeitlichen Orientierung wie *establishing shots* oder narrative Anschlüsse bleiben zugunsten diverser *jump-cuts*, die den bildlichen Fluss zwar brechen, jedoch die Erzählung vorantreiben, auf der Strecke.

Bei genauerer Betrachtung von 65 REVISITED erkennt man, dass Pennebaker mit Spiegelmetaphoriken spielt, um Dylan zu beschreiben. In Großaufnahmen seines Gesichts wirken die Gläser von Dylans Sonnenbrille wie ein Blick hinein in den Kopf des Musikers und zugleich wie eine Abschirmung der Augen gegen die Umwelt (und die Kamera). Man sieht ein Abbild von dem, was Dylan in diesem Moment gerade sieht, es spiegelt sich in den Gläsern. Ähnliche Spiegelungen enthält eine Szene am Bahnhof in Newcastle: Umringt von seinen Fans, wird Dylan von Pennebaker mit der Kamera auf der Schulter auf dem Weg zum Zug begleitet. Als dieser einfährt, spiegeln sich die Passanten in den Scheiben der Waggonen und symbolisieren das Paradoxon um Dylan, in seiner Perspektive zu sein und gleichzeitig ihn zu sehen. Nur sich-spiegelnd-scheinbar befinden sich seine Anhänger und die Menschen um ihn herum in dem Zug, in den er einsteigt. Tatsächlich verlässt Dylan die Jugendlichen. Die Szene ist mit der Tonspur von der kurz vorher platzierten Performance des Johnny-Cash-Covers *It Ain't Me, Babe* [9] (0:44:50-00:46:20) unterlegt.

Dylan war nicht immer der eiskalte Anführer der Protestbewegung, zu dem die Medien ihn stilisierten. Pennebaker zeigt auch in 65 REVISITED, dass der Sänger sich unter seinen Fans abseits der Bühne häufig unwohl fühlte. Schon in der erwähnten Szene im Zugabteil weiß er nicht so richtig, wie er den Mädchen zuwinken soll, und sagt zum Kameramann sowie zu Albert Grossmann und Bob Neuwirth [10]: „Oh, you don't have to do that, man! Can this train go any faster? Can this train outrun those kids?“ (0:45:40). An anderer Stelle, nach der Performance von *It's All Over Now, Baby Blue*, sehen wir Dylan in einer ähnlichen Situation im Auto: Umringt von Jugendlichen, kaut er verunsichert an seinen Fingernägeln, während er von den Kindern und Jugendlichen wie ein Tier in einem Käfig betrachtet wird. Kopfschüttelnd und eingeschüchtert wendet er sich direkt an Pennebaker und versucht, die Aufmerksamkeit auf die Kamera zu lenken. Nur zögernd setzt er sich die Mütze eines jungen Fans auf, als er darum gebeten wird, und gibt sie auch sofort wieder zurück, um sich der Situation zu entziehen (0:24:47).

Pennebaker konterkariert den Star ‚Bob Dylan‘ mit seinem Image als Anführer der Protestbewegung in DON'T LOOK BACK und setzt diesen Ansatz trotz des erst später gesetzten Schwerpunkts auf die Musik in 65 REVISITED fort. Der Filmemacher lässt Dylan sich so selbst-inszenieren, wie der Musiker will. Gerade das macht die Darstellung authentisch. Paradoxerweise steht er als Vertreter der Medien, als Filmemacher und Dokumentator, jedoch an der Seite des Stars und nicht an der der Fans und Journalisten. Sein neutrales, unaufdringliches, nicht erklärendes Filmprinzip ermöglicht ihm, Dylan zu zeigen – nicht zu erklären. Die Erklärung erfolgt durch den Rezipienten. Pennebaker deutet allenfalls durch *jump cuts*, Fokussierungen oder andere filmtechnische Mittel auf die Dinge hin. Genauso wie Dylan sich selbst offen lässt, lässt er auch seine filmische Argumentationen letztlich offen. Beide Männer haben die Unkonventionalität in ihren Darstellungsformen als Parallele. Pennebaker erkannte dies an Dylan genauso wie der Musiker umgekehrt an dem Filmemacher. Genauso erkannte der Filmemacher, dass sich Dylan von seinem Protest- und Folksänger-Image frei machen wollte (Hogenson 1984, 26). Daher revidierte Dylan auch seine anfängliche negative Meinung über den fertigen Film DON'T LOOK BACK [11].

In Anbetracht dessen, dass Pennebaker immer davon ausgeht, 90% der Ereignisse nicht einfangen zu können (Audiokommentar Pennebaker in 65 REVISITED, 0:12:05), ist es bemerkenswert, dass aus den 10%, die schon zu DON'T LOOK BACK geworden waren, noch immer genug interessantes Material übrig geblieben ist, um 65 REVISITED zu erschaffen und dabei neue Seiten über den sich Mitte der 1960er musikalisch neu orientierenden Dylan aufzuzeigen. Im Einklang mit dieser Neuorientierung wollte Bob Dylan ein Jahr nach DON'T LOOK BACK seinen eigenen Film über den britischen Abschnitt seiner 1966er Tournee machen. Jedoch brauchte er erneut Pennebakers Hilfe, um den Film so zu realisieren, wie er ihn sich vorstellte. Dylan war auf einem Höhepunkt seiner Karriere, dennoch verziehen ihm seine alten Folk-Fans seinen Wechsel zum Rock nie, weswegen er immer wieder auf seinen Konzerten fast schon traditionell ausgebuht wurde. Übermäßiger Drogenkonsum, allgegenwärtiger Druck durch die Medien und sein schwerer Motorradunfall im Sommer 1966 passten zu dem erst sechs Jahre später veröffentlichten konzeptlosen Farbfilm EAT THE DOCUMENT

(1972). Obwohl sie sich immer gut verstanden, waren sich Dylan und Pennebaker über die Gestaltung uneinig. *EAT THE DOCUMENT* war alles andere als ein großer Erfolg und ist hierzulande nur über die Internetplattform youtube.com einsehbar [12]. Letztlich machte Pennebaker mit *YOU KNOW SOMETHING IS HAPPENING HERE* seine eigene Version aus dem Material, die er aber nie veröffentlichte. Dylan indes, zog sich nach seinem Unfall für die nächsten acht Jahre aus dem Rampenlicht zurück (Rothman 1997, 199). 65 *REVISITED* – wie schon der ältere *DON'T LOOK BACK* – bleiben darum zwei einzigartige Filme, die Dylan in einer kreativen und persönlichen Umbruchphase seines Lebens porträtieren.

(Kevin Finner)

Anmerkungen:

- [1] Unter anderem einen alternativen Take zur Kartenszene zu *Subterranean Homesick Blues* mit einem frierenden Bob Dylan auf einem Hausdach, der Schwierigkeiten dabei hat, die Karten synchron zum Songtext zu zeigen sowie Produzent Tom Wilson und Tourmanager Bob Neuwirth im Hintergrund.
- [2] Für detaillierte Analysen von *DON'T LOOK BACK* vgl. Rothman 1997, 144-198; Hall 2002, 223-237.
- [3] Da nicht nachvollzogen werden kann, welche Bilder von Alk und welche von Pennebaker stammen, wird Pennebaker als Kameramann (und auch als Editor) generalisierend genannt. Dies gilt auch für die folgenden Filme, es sei denn, die Ausnahmen sind offensichtlich oder nachgewiesen. Gleichwohl ist sich der Verfasser bewusst, dass nicht immer alle Aufnahmen von Pennebaker sein müssen und dass in diesem Fall ebenfalls Jones Alk und Robert van Dyke als Tonmänner anwesend waren.
- [4] Durch die häufige filmische Präsenz der Live-Zuschauer sollte eine emotionale Identifikation zwischen dem Zuschauer vor Ort und dem Filmkonsumenten zu Hause erreicht werden. Im Allgemeinen wollen Letztere jedoch vordergründig die Band sehen, auch da sich das Verhalten des Publikums eines bestimmten Events selten von irgendeinem anderen unterscheidet, so Wootton. Der Versuch, eine künstliche Verbindung zwischen beiden Zuschauergruppen zu kreieren, vermische nur diese beiden Formen der Sehgewohnheiten (vgl. Wootton 1995, 95-98).
- [5] Vgl. Gordon (2001): URL: <http://www.filmcritic.com/misc/emporium.nsf/reviews/Documenting-Life-A-Conversation-with-D.A.-Pennebaker-and-Chris-Hegedus> (Stand: März 2010).
- [6] Vgl. das Bild der *Kontaktzonen* bei Reichert 2007, 237.
- [7] Carol fängt Dylan in *DON'T LOOK BACK* vor dem Hotel in Liverpool ab und diskutiert mit ihm über *Subterranean Homesick Blues* und seinen musikalischen Wandel weg vom Folk; vgl. *DON'T LOOK BACK*, 0:20:00.
- [8] Vgl. Dollar (2007) URL: <http://www.nysun.com/arts/pennebaker-looks-back/67111/> (Stand: März 2010).
- [9] Die erste Strophe des Songs – „Go away from my window, leave at your own chosen speed. I'm not the one you want, Babe, I'm not the one you need” – könnte kaum passender zu dieser Situation sein.
- [10] Grossmann und Neuwirth waren Dylans Manager bzw. Tourmanager in England.
- [11] “We showed him the first rough cut. What he saw must have made him look like he was bare bones and I think that was a big shock to him. But then he saw [...] that it was total theatre. It didn't matter. He was like an actor, and he suddenly had reinvented himself as the actor within this movie, and then it was okay” (Pennebaker in *No DIRECTION HOME*, Disk II, 0:35:49); vgl. dazu auch Hogenson 1984, 28; Struck 1985, 65-67.
- [12] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TOqqqCrusE4> (Stand: März 2010).

Literatur:

- Barchet, Michael (1991) Interview with Donn Alan Pennebaker. In: Beyerle, Mo / Brinckmann Christine N. (Hrsg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/NewYork: Campus Verlag, S. 154-165.
- Couchman, Jeffrey (2002) The freewheelin' Bob Dylan. In: *American Cinematographer* 83/12 (Dezember), S. 94-96, 98, 100.
- Dollar, Steve (2007) Pennebaker Looks Back. In: *The New York Sun* (28.11.2007). URL: <http://www.nysun.com/arts/pennebaker-looks-back/67111/> (Stand: März 2010).
- Hall, Jeanne (2002) "Don't You Ever Just Watch?" American Cinema Verité and DONT LOOK BACK. In: Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette (Hrsg.): *Documenting the Documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, S. 223-237.
- Hogenson, Barbara (1984) D. A. Pennebaker on the Filming of DON'T LOOK BACK. In: *Film LibraryQuarterly* 17/2-4, S. 25-29.
- Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (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, S. 50-65.
- Levin, G. Roy (1971) *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers*. New York/Garden City: Doubleday.
- Mamber, Stephen (1974) *Cinema Verite in America. Studies of Uncontrolled Documentary*. Boston, Mass./London: The MIT Press.
- Monaco, James (2009) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbek/Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Reichert, Ramón (2007) 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 (Musicolonia. 1,2007.).
- Rosenthal, Alan (1971) *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press.
- Struck, Jürgen (1979) *Rock around the Cinema. Geschichte des Rockfilms*. München: Monika Nüchtern.
- Rosenthal, Alan (1971) *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press.

Szenen- und Songauswahl 65 REVISITED:

Arrive London, April 29

Prelude

Don't think twice, It's alright

Purple Heather

Sheffield, April 30

Love Minus Zero/No Limit (Soundcheck)

To Ramona

Liverpool, May 1

You're the One

It's all over now, Baby Blue

Leicester, May 2

It takes a lot to laugh, it takes a train to cry

The Lonesome death of Hattie Carroll

Savoy Hotel, London, May 4

Remember me (When the candle lights are gleaming)

Birmingham, May 5

It's alright, ma (I'm only bleeding)

Newcastle, May 6

It ain't me Babe

Manchester, May 7

If you gotta go, go now

Savoy Hotel, London, May 8

Royal Albert Hall, London, May

She belongs to me

I'll keep it with mine

Alt. Take – Subterranean Homesick Blues

Rezensionen:

Dargis, Manohla: Back to DON'T LOOK BACK, this Time with Dylan's Songs in the Spotlight. In: New York Times, 28.11.2007.

Rich, Jamie S.: N.t. In: DVD Talk, 21.1.2007, URL: <http://www.dvdtalk.com/reviews/26171/bob-dylan-dont-look-back-65-tour-deluxe-edition/>.

Scheck, Frank: Bottom Line. Feels like a DVD extra but still deserves exposure on the big screen. In: Hollywood Reporter, 5.12.2007.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin: 65 Revisited. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 247-256, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p247-256>.

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.

BORN TO BOOGIE

Großbritannien 1972

MARC BOLAN AND T. REX: BORN TO BOOGIE: THE MOTION PICTURE

[Neued.] Großbritannien 2006

R: Ringo Starr, Frank Simon.

P: Ringo Starr.

K: Nick Knowland, Richard Starkey, Mike Dodds, Mike Davis, Jeremy Stavenhagen, Richard Stanley.

S: Graham Gilding.

T: Tony Visconti.

Starring: Marc Bolan, Mickey Finn, Geoffrey Bayldon, George Claydon, Miss Chelita, Mune Light, Hilary Bluebyrd, Ringo Starr, Elton John.

DVD-Vertrieb: Warner.

UA: 11. August 2006.

87min (Gesamtmaterial: 325min), 16:9, Farbe, Dolby Digital 5.1 (1972: Mono).

Mehr als 30 Jahre lagerten zeit- und musikgeschichtlich wichtige Dokumente fast unberührt in einem Depot in der Nähe Londons - Material, das eine Band porträtiert, die maßgeblichen Einfluss auf die Rockmusik allgemein genommen hat: *T.Rex*. Mit ihrem progressiven Rock und einer zunehmend glamourösen Attitüde, besonders des Frontmanns Marc Bolan, prägten sie wesentliche Elemente des 1970er-Jahre-Rocks.

2003 stieß man in einem Lagerhaus nahe der britischen Hauptstadt auf insgesamt 272 Bänder Rohmaterial über die Formation. Es handelte es sich um die Filmrollen, die dem T.Rex-Film *BORN TO BOOGIE* zu Grunde lagen, der Anfang der 1970er in den Kinos lief und zu Beginn der 1990er Jahre mit geringem Erfolg auf VHS veröffentlicht wurde. Weiterhin umfasste der Fund zwei Konzertmitschnitte der Band. Zunächst wurden sämtliche - sich in einem desolaten Zustand befindlichen - Filmrollen mit enormem technischen Aufwand audiovisuell völlig überarbeitet. Der *BORN TO BOOGIE*-Film wurde anschließend mit diesen aufgefrischten Bändern komplett rekonstruiert. Nach über zwei Jahren intensiver Arbeit wurde dann 2006 eine umfangreiche T.Rex-Doppel-DVD auf den Markt gebracht. Diese enthält neben dem ‚neuen‘ Film und dessen Trailer auch noch beide im *Wembley Empire Pool* gespielten T.Rex-Konzerte vom 18.3.1972 in voller Länge und recht beeindruckender Klang- und Bildqualität. Welchen Erfolg die Band damals hatte, zeigt sich allein in der Tatsache, dass T.Rex an einem Abend (um 17.30 und um 20.30) zwei Gigs hintereinander in der zu dieser Zeit größten Konzerthalle Londons vor ausverkauftem Haus spielten. Reichlich Interviewmaterial mit verschiedenen Wegbegleitern Bolans, eine Dokumentation des Restaurationsprozesses und diverse Outtakes runden die Zusammenstellung ab.

Im Mittelpunkt der Betrachtung soll hier jedoch der auch im Kino veröffentlichte Film *BORN TO BOOGIE* stehen, weil er sowohl hinsichtlich seines Entstehungshintergrundes wie auch der filmischen Umsetzung der spannendste Part der Doppel-DVD ist.

Anfang der 1970er Jahre befand sich die Band T.Rex um den exzentrischen Frontmann Marc Bolan auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Das 1967 gegründete Duo *Tyrannosaurus Rex* (Marc Bolan - Akustikgitarre & Steve ‚Peregrin‘ Took - Percussion) mit seiner mystisch anmutenden Gitarrenmusik verdankte seine überregionale Bekanntheit vor allem dem Radio-DJ John Peel des namhaften britischen Senders *Radio 1* und wurde zunehmend erfolgreich. Nach heftigen Drogenexzessen Took suchte Bolan sich jedoch neue Mitmusiker, weitete das Duo zur vierköpfigen Bandformation aus, kürzte den Bandnamen zu *T.Rex* ab und setzte fortan auf elektrisch verstärkte Instrumente. Offenbar war dies die richtige Entscheidung, denn nachdem im September 1971 das Album *Electric Warrior* zum Erfolg wurde, war Bolan innerhalb kürzester Zeit der wichtigste britische Star seit den Beatles. Überwältigt von seinem Erfolg und dadurch in der Lage, seinem grenzenlosen Narzissmus Raum zu geben, wollte Bolan sich ein filmisches Denkmal setzen - das Phänomen des als *T-Rextasy* bezeichneten Kultes um die Band sollte auf Zelluloid gebannt werden.

Kein geringerer als Ex-Beatle Ringo Starr schlug ihm vor, über einen konventionellen Konzertmitschnitt hinauszugehen. Ihm schwebte vor, die Bühnenauftritte um Aufnahmen aus Studiosessions und verschiedene sketchartige Einschübe anzureichern und damit eine humorvolle, aber auch surrealistische Komponente in den Film zu integrieren. Kurzerhand übernahm er die Regie des Projekts. Starr äußerte sich zu der Motivation, diese Elemente in den Film einfließen zu lassen, folgendermaßen: „You can never create the atmosphere in the cinema that you do at the concert. With this film I wanted to take it away from that and that’s why we put in the sketches” [1].

Auffällig ist, dass er sich selbst nicht ganz unwesentliche Rollen innerhalb dieser absurden Possen zudachte. Auch Bolan betont, dass es Starr und ihm um den Spaß an der Selbstverwirklichung, um Abwechslung zu den und Bereicherung der Live-Auftritte ging: „But as Ringo and I became more involved in the making of *BORN TO BOOGIE* we decided to add several more scenes, bringing in ‚accidental‘ humour and to shoot actually ‚live‘ without dubbing. By doing so we were endeavouring to get a spontaneity which does not come naturally from some films” [2]. Beispielhaft zu nennen ist eine Szene, in der ein Cadillac Cabrio über eine Flugzeuglandebahn auf die Kamera zufährt. Auf dem Kofferraumdeckel sitzt Bolan mit riesigem Hut und schlägt mit einer Fliegenklatsche den am Steuer in einem Mausekostüm sitzenden Ringo Starr. Im Hintergrund flattern riesige aufblasbare Würstchen und zu allem Überfluss zieht ein lebensgroßer Pappaufsteller in Gestalt Blason auf einer Wiese an beiden vorbei. Bola gibt vor (denn Autotelefone gab es noch keine), ein völlig sinnfreies Telefonat zu führen, schnippt währenddessen in die Luft, worauf ein Liliputaner aus dem Nichts erscheint und den Schoko-Außenspiegel des Autos aufisst. Man kann diesem grotesken Einschub kaum mehr als unterhaltenden Charakter zusprechen. Dasselbe gilt für eine Szene, in der

Ringo und Marc versuchen, die kurze Phrase *Some people like to rock, some people like to roll* [...] auszusprechen, jedoch vor ihren Lachkrämpfen kapitulieren müssen. Hier wird allerdings zusätzlich zum unterhaltenden Aspekt mit der gezeigten Spontaneität eine gewisse Authentizität vermittelt.

Anders ist das bei einem Einschub, der als „Tea-Party“ bezeichnet werden könnte. Hier verknüpft der Film die surrealistische Ebene mit einer musikalisch-künstlerischen Neuinterpretation der T.Rex-Songs. Im Vordergrund eines riesigen Gartens [3] steht der aus dem englischen Fernsehen bekannte *Catweazle* (Geoffrey Bayldon) [4] in Gestalt eines Butlers am Grill und stellt ein kurioses Teekränzchen vor: Der übermäßig blass geschminkte Bolan mit riesigem Zylinder auf dem Kopf wird als *Hut* bezeichnet, sein Percussionist Finn sitzt im Vampirkostüm neben ihm, Ringo sieht normal aus, wird aber - vermutlich in Anlehnung an die vorgenannte Szene - als Maus vorgestellt. Weiterhin sitzen noch drei Personen in Nonnenkutte am Tisch, von denen eine ein bärtiger Mann ist. Im Hintergrund spielt ein Streichquartett unter der Leitung des T.Rex-Producers Visconti. Bolan gesellt sich zu den Musikern, setzt sich ins Gras und spielt im Schneidersitz, wie es am Anfang seiner Karriere für ihn charakteristisch war, ein Medley aus vier Akustikversionen seiner Songs mit Streicherbegleitung. Auf visueller Ebene sieht man währenddessen immer wieder die am Tisch Sitzenden, wohlgemerkt inklusive Bolan, bei einem regelrechten Fressgelage. Bolans überdurchschnittliches Geltungsbedürfnis beansprucht eine absolute Omnipräsenz im Film, er möchte offenbar in nahezu jeder Einstellung des Films zu sehen sein.

Betrachtet man die Aufnahmen aus Wembley, setzt sich dieser Eindruck fort. Auch die Gestaltung des Bühnenbildes bei den Konzerten ist offenbar geprägt durch ein intensives Verlangen nach Selbstdarstellung. Im Hintergrund stehen lediglich zwei übergroße Bolan-Figuren. Sogar Bolan selbst verdoppelt seine Gestalt, indem er ein T-Shirt trägt, auf dem sein eigenes Konterfei abgebildet ist. Ansonsten legt er u.a. durch sein glitzerndes Outfit einen Grundstein für den in den frühen 1970er Jahren äußerst bedeutsamen *Glam-Rock*. Er trägt ein perlmuttfarben glänzendes Sakko und eine grün glitzernde Schlaghose. Damit sprengt er in einer Vorreiterrolle Konventionen des Popkulturbetriebs [5]. Mit teils feminin anmutender Attitüde und sexuell freizügigem Auftreten begründet und repräsentiert er somit diese neue, schillernde Bewegung innerhalb der Rockmusik, die u.a. von David Bowie in Gestalt seiner Fantasiefigur *Ziggy Stardust* zu ihrem Höhepunkt geführt wurde. Bolan galt zu seiner Zeit stärker noch als Bowie als Inbegriff sexueller Ambivalenz. Ein besonders laszives Beispiel für die erotischen Komponenten der Darbietung bietet *Spaceball Ricochet*. Im Schneidersitz auf dem Bühnenboden sitzend und sämtliche Bindelaute zu einem ekstatischen Stöhnen und Glucksen verkommen lassend, bringt Bolan sein Publikum völlig außer Rand und Band. Seine vorwiegend weiblichen Fans scheinen besonders fasziniert und euphorisiert durch das sexuelle Kokettieren des Künstlers, wie anhand deren Kreischens sehr deutlich wird.

Zu Beginn des Films werden derart deutliche Publikumsreaktionen noch weitestgehend ausgespart. Hier wird fast ausnahmslos Bolan fokussiert. Selbst seine Band wird äußerst selten gezeigt. Geschickt wird aber durch Gestik und Mimik des Frontmanns die starke Interaktion zwischen ihm und seinen Musikern wie auch die wechselseitige Beziehung zu seinem Publikum und sein Bemühen um deren Gunst deutlich. Es scheint fast, als müsse er die anderen Beteiligten erst auf ‚Betriebstemperatur‘ bringen, sie anstecken. Somit werden auch erst, nachdem sich die gewisse Spannung zwischen Künstler und Publikum gefestigt hat, die kreischenden Teenies häufiger ins Bild genommen. Amüsant erscheinen dabei vor allem die Bilder euphorischer Zuschauer, die von älteren und völlig überforderten Sicherheitskräften im Zaum gehalten werden sollen.

Neben den Sketchen und den Liveaufnahmen bietet der Film Aufnahmen einer Studiosession zusammen mit Elton John am Flügel und Ringo Starr an den Drums. Auch hier spielt Bolan übertrieben affektiert mit der Kamera, während er und die anderen Musiker eine äußerst progressive Version des Little-Richard-Songs *Tutti Frutti* spielen. Für die Studioversion von *Children of a Revolution* wurde extra ein weißer Flügel umgebaut. Mit von unten ins Flügelinnere gestrecktem Kopf performed Bolan Auge in Auge mit Elton John an den Tasten das Intro des Songs [6]. Nach dem Intro folgt in fließendem Übergang eine Performance des Songs während derselben Studiosession, in der offenbar auch *Tutti Frutti* aufgenommen wurde. Neben der musikalisch hochwertigen Darbietung ist bemerkenswert, dass sämtliche Kameramänner, inklusive Ringo Starr, als Clowns verkleidet sind und auch Sir Eltons Wangen kleine rote Pausbäckchen aus Schminke zieren. Wiederum erscheint die Performance karnevalesk, witzig, kurios und außergewöhnlich.

Der Film ist bemüht, Bolan möglichst vielfältig, interessant und sympathisch erscheinen zu lassen. Durch die Loslösung vom reinen Konzertmitschnitt auf Initiative Ringo Starrs wird dem Film ein zusätzlicher künstlerischer Schliff forciert. Gerade die Sketche etc. verdeutlichen, dass Bolan als Künstler eine spannende Figur war.

(Julian Jannsen / Patrick Niemeier)

Anmerkungen:

[1] http://www.borntoboogie.net/Pages_film/film_page3.html (Zugriff am 11.6.2009).

[2] http://www.borntoboogie.net/Pages_film/film_page2.html (Zugriff am 9.7.2009).

[3] Die Aufnahmen sind auf einem Anwesen John Lennons gedreht worden.

[4] *Catweazle* war eine erfolgreiche britische Fernsehserie Anfang der 1970er Jahre. *Catweazle* ist ein Magiercharakter, der ungewollt aus dem 11. Jahrhundert in die 1970er Jahre geschickt wird, den technischen Fortschritt des 20. Jahrhunderts für Magie hält und sich in der fremden Umgebung behaupten muss.

[5] In Fernsehsendungen trat er häufig auch mit glitzernden Accessoires im Gesicht auf.

[6] Da die Saiten im Innern des Flügels entfernt wurden, muss zumindest diese Piano-Tonspur nachträglich hinzugefügt worden sein.

Zu Marc Bolan und T.Rex:

- Asherton, Johan: *Marc Bolan & T. Rex. Histoire d'un garçon du XXe siècle*. Paris: Ed. Parallèles 1994, 117 S.
- Auslander, Philip: *Performing glam rock. Pender and theatricality in popular music*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press 2006, i, 259 S.
- Bramley, John / Bramley, Shan: *Marc Bolan. The legendary years*. London: Smith Gryphon 1992, 128 S.
- Brand, Uwe: *Die Marc-Bolan- + T-Rex-Story*. Neustadt: Schwinn 1988, 144 S.
- Ewens, Carl: *Born to boogie. The songwriting of Marc Bolan*. St. Bride's Major: Aureus 2007, ix, 214 S.
- McLenehan, Cliff: *Marc Bolan, 1947-1977 - a chronology*. 2nd ed. London: Helter Skelter Publishing 2002, 256 S. - Zuerst 1999.
- Paytress, Mark: *Twentieth century boy. The Marc Bolan story*. London: Sidgwick & Jackson 1992, ix, 294, [8] S.
- Paytress, Mark: *Bolan. Te rise and fall of a 20th century superstar*. London [...]: Omnibus Press 2002, vi, 378 S.
- Stockdale, Tom: *Marc Bolan*. Bristol: Parragon 1995, 76 S., [14] Taf. (They Died Too Young.).
- Stringfellow, Tony: *The wizard's gown - rewoven. Beneath the glitter of Marc Bolan*. Telford: Breeze Hayward 2007, 352 S.
- Tremlett, George: *The Marc Bolan story*. London: Futura Publications 1975, 126 S., [61] Taf.
- Welch, Chris / Napier-Bell, Simon: *Marc Bolan - born to boogie*. London: Eel Pie 1982, 128 S.
- Willans, John / Thomas, Caron: *Marc Bolan - wilderness of the mind*. London: Xanadu 1992, 176 S.
- Marc Bolan - a tribute*. [Comp. and ed. by Ted Dicks and Paul Platz.] London: Essex House Publishing / London: Springwood Books 1978., [127] S.
- Fansite: <http://www.marcbolan.de>.

Rezensionen zu BORN TO BOOGIE:

- Mérigeau, P.: Rev. In: *Revue du Cinéma*, 332, Oct. 1978, p. 49.
- Sauvaget, D.: Rev. In: *Revue du Cinéma*, 330, July/Aug. 1978, p. 128.
- Tyler, Andrew: Rev. In: *Disc Magazine*, 9.12.1972.
- <http://www.borntoboogie.org>.
- <http://mrqe.com/movies/m100023622?s=1>.
- http://www.laut.de/lautstark/dvd_reviews/t/t_rex/born_to_boogie.

Empfohlene Zitierweise

Jannsen, Julian u. Niemeier, Patrick: Born to Boogie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 257-261, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p257-261>.

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 CONCERT FOR BANGLADESH

aka: GEORGE HARRISON AND FRIENDS - THE CONCERT FOR BANGLA DESH

USA 1972

R: Saul Swimmer.

P: George Harrison, Allen Klein.

K: Sol Negrin, Richard Brooks, Fred Hoffman, Tichro Nakamura.

S: Howard Lester.

T: Phil Spector.

Beteiligte Musiker: Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, George Harrison, Ringo Starr, Billy Preston, Leon Russell, Eric Clapton, Bob Dylan.

DVD-/Video-Vertrieb: 20th Century Fox Apple Corps.

UA: 23.3.1972.

98min, 1,33:1, Farbe. Ton: 70mm-Sechsspur (Stereo).

Hungersnöte, unzählige Millionen Kriegsoffer, Massenobdachlosigkeit und Flüchtlingswellen in zweistelliger Millionenhöhe - so präsentierten sich 1971 die Folgen des Krieges in Bangladesch. Weltweit berichtete die Presse von den dramatischen Elendszuständen. Eine Fülle von Hilfsorganisationen rief die Bevölkerung der Industriestaaten zur Hilfe auf. In diesem Kontext entstand auch ein Impuls, der den Gestus innergesellschaftlicher Opposition und eines allgemeinen Protestes gegen die moralischen und politischen Handlungsideale der westlichen Gesellschaften, der so typisch für die Rockmusik der späten 1960er und frühen 1970er zu sein schien, mit der Zuwendung zu den Zuständen in den Ländern der Dritten Welt verband. Der in den 1970ern so wichtige Nord-Süd-Konflikt war in der Rockmusikkultur angekommen. Das *Concert for Bangladesh* ging als erstes großes Wohltätigkeitskonzert in die Popgeschichte ein, wurde zum Vorbild vieler weiterer Großveranstaltungen (darunter die beiden Mammutveranstaltungen *Live Aid*, 1985, und *Live 8*, 2005). Angeleitet von dem Wunsch, die Situation der Bangladeschflüchtlinge zu verbessern, wandte sich der indische Musiker Ravi Shankar an seinen Freund, den Ex-Beatle George Harrison. Dieser komponierte daraufhin die Benefiz-Single *Bangla Desh* und organisierte gemeinsam mit Shankar innerhalb von fünf Wochen zwei Konzerte, deren Erlöse der Flüchtlingshilfe zugute kommen sollten. Die beiden Konzerte, die am Mittag und Abend des 1. August 1971 im New Yorker Madison Square Garden vor insgesamt 40.000 Zuschauern stattfanden, wurden sowohl für ein Livealbum mitgeschnitten als auch gefilmt. Der Konzertfilm, der im Folgejahr erschien, enthielt im Gegensatz zu dem Album nicht die gesamte Setlist der Konzerte, dokumentiert dafür aber in einigen Szenen Phasen der Vorbereitung der beiden Shows.

Der Film beginnt mit der Einblendung des *Concert for Bangla Desh*-Logos, das ein ausgehungertes farbiges Kind vor einer Reisschüssel zeigt. Darauf folgen Bilder der Pressekonferenz, die Shankar und Harrison anlässlich der bevorstehenden Konzerte gaben. Der Film lässt dabei ausschließlich Harrison zu Wort kommen, was auch für die folgenden Aufnahmen der Konzertvorbereitungen gilt. Er kommentiert die Bilder

rückblickend aus dem Off, während Einstellungen vom Aufbau der Bühne und Diskussionen der Musiker zu sehen sind. Der anschließende Konzertteil setzt sich aus Ausschnitten beider Shows zusammen und wird von Ravi Shankar und Ali Akbar Khan eröffnet, die Harrison zuvor anmoderiert. Die Bühne ist mit Blumen dekoriert und mit einem Teppich ausgelegt, auf dem die Musiker im Sitzen spielen. Bevor sie, unterstützt von zwei weiteren indischen Instrumentalisten, mit dem siebzehnminütigen *Bangla Dhun* beginnen, erfolgt eine längere Ansage Shankars. Darin bittet er nicht nur um Verständnis für die Besonderheiten indischer Musik, sondern spricht vor allem über die Situation in Bangladesch. Zu letzterem schneidet der Film Bilder von hungernden Flüchtlingen ein.

Dann wechselt die Kamera hinter die Bühne, wo sie Harrison und Teile seiner Band auf dem Weg zu ihrem Auftritt zeigt. Dieser beginnt in der nächsten Einstellung unmittelbar und ohne weitere Ansage. Neben dem Ex-Beatle bevölkern 25 weitere Musiker die Bühne: einschließlich einer Bläsersektion, sechs Backgroundsängern, Harrisons ehemaligen Bandkollegen Ringo Starr und des Meistergitarristen Eric Clapton. Einige von ihnen, wie die Pianisten Billy Preston und Leon Russell, spielen auch eigene Stücke; der Großteil der Songs wird aber von Harrison gesungen. Der Abschluss des regulären Konzertteils wird -nach einer erneuten Ansage Harrisons - von Bob Dylan bestritten. Zu heruntergefahrener Beleuchtung spielt dieser teils solo, teils mit Unterstützung der Band vier Songs. Danach erlischt das Bühnenlicht vollständig und der Film blendet mit Aufnahmen des klatschenden Publikums ab. Es folgt der Zugabenteil, in dem Harrison und Band - ohne Dylan - den Beatles-Song *Something* und Harrisons eigenen Titel *Bangla Desh* spielen. Zu letzterem werden wieder Bilder der Flüchtlinge gezeigt. Während die Band noch spielt, verlässt Harrison die Bühne; der Film blendet in das *Concert for Bangla Desh*-Logo zurück, dem der Abspann folgt.

Obwohl das *Concert for Bangla Desh* als erstes großes Wohltätigkeitskonzert der Popgeschichte wohl für immer in einem Atemzug mit Veranstaltungen wie *Live Aid* und *Live 8* genannt werden wird, unterscheidet sich der Film erheblich von deren medialen Aufarbeitungen. THE CONCERT FOR BANGLA DESH ist kein offener Appell oder Spendenaufruf; selbst zu einer Anteilnahme an dem Leid der Bangla Deshi fordert er nur selten auf. Als Harrison zu Beginn des Films von einem Reporter gefragt wird, warum er sich bei allen Problemen in der Welt gerade für Bangladesch einsetzen möchte, antwortet er: "Because I was asked by a friend if I would help, you know, that's all." Der Aspekt der Wohltätigkeit, vertreten durch die Pressekonferenz, Ravi Shankars Ansage und den Song *Bangla Desh* machen gerade mal ein Zehntel des Films aus. Positioniert an Anfang und Ende bilden sie zwar einen filmischen Rahmen, werden abgesehen davon nicht weiter aufgegriffen, bilden aber dennoch einen klaren altruistischen Hintergrund des Geschehens: Noch bevor das Konzert im Film beginnt, nimmt Harrison in seinem Off-Kommentar dessen Erlös von einer Viertelmillion Dollar vorweg, nicht ohne hinzuzufügen, dass das dazugehörige Album aber ein Vielfaches mehr erwirtschaftete.

Dafür weist der Film in der Abbildung des Konzertes einen deutlichen Mehrwert zum Album auf, indem er eine quasi „private“ Komponente der Auftritte offenbart. So lässt Harrison in seinem Kommentar keinen Zweifel daran, dass es sich bei allen auftretenden Musikern ausnahmslos um seine Freunde handele, die ohne Gage für die gemeinsame Sache aufgetreten wären. Besonders innerhalb seiner eigenen Band, die nur dieses einzige Mal gemeinsam auftrat, ist die ungezwungene, vertraute Art, mit der die Musiker miteinander umgehen, spürbar. Wenn sich die Musiker zwischen den Songs von ihren Mikrofonen ab- und kurzen Plaudereien untereinander zuwenden, scheinen sowohl der traurige Anlass der Konzerte als auch die Zehntausende Zuschauer völlig vergessen (wenngleich man das Argument bedenken sollte, dass die Familiarität des Umgangs der Musiker miteinander zugleich ein Modell des interpersonellen Verkehrs vorstellt, das den Kern des politisch-humanitären Anliegens exemplifiziert: Kooperation, nicht Krieg). Auch der Auftritt Ravi Shankars erweckt einen äußerst friedlichen und gelassenen Eindruck, wenn er und seine Mitmusiker, auf der Bühne angekommen, erst einmal ausgiebig ihre Instrumente stimmen. Als das Publikum dies irrtümlicherweise als ersten Song auffasst und beklatscht, erwidert Shankar nur: „If you appreciate the Tuning so much, I hope you will enjoy the Playing more.“

Die visuelle Umsetzung unterstützt die sanfte Friedfertigkeit, mit der die Musiker miteinander umgehen: Wird die Kameraführung anfänglich noch von langen Zoom-Fahrten dominiert, die versuchen, alle Musiker in einer ungeschnittenen Einstellung vorzustellen, findet der Film in seinem weiteren Verlauf zu einer ruhigeren Bildsprache. Er zeigt das Geschehen aus wenigen, sich wiederholenden Perspektiven, die nur durch das Heranzoomen an die Musiker variiert werden. Der thematische Schwerpunkt liegt dabei vornehmlich auf den jeweiligen Sängern der einzelnen Titel, die auch dann im Fokus der Kamera bleiben, wenn sie gerade nicht singen und ein anderes Bandmitglied ein Solo spielt. Erst bei der Bandvorstellung Harrisons rücken die anderen Musiker in den Mittelpunkt, vorher bleibt selbst ein Star wie Eric Clapton (der keinen eigenen Auftritt hat) nahezu unsichtbar. Insbesondere Bob Dylan steht während seines Auftritts im Fokus nahezu jeder Einstellung. Seine Ankunft auf der Bühne und der Großteil seines ersten Songs werden in einer einzigen, knapp fünfminütigen Einstellung vom linken Bühnenrand aus gezeigt. Auch Dylans zweiter Song *Blowin' in the Wind* wird ungeschnitten ausschließlich aus dieser Perspektive präsentiert. Der statische Eindruck verstärkt sich dabei noch durch einen vor der Kamera stehen gelassenen Mikrofonständer, der das Bild in der Mitte durchschneidet.

Diese und weitere Aufnahmen, in denen die Kamera es beispielsweise verpasst, während eines Duets auf den zweiten Sänger umzuschwenken, oder an einem Musiker vorbei- statt an ihn heranzoomt, erwecken den Anschein, es handele sich hier um einen amateurhaften Mitschnitt und nicht um die professionelle Aufarbeitung eines Großereignisses. Dafür spricht auch das warme, aber schummrige Bühnenlicht, das den Blick auf die Musiker erschwert und das bei Dylans Auftritt fast zum Halbdunkel heruntergeregelt wird. Da erscheint es nur konsequent, dass das Publikum nur in wenigen Einstellungen gezeigt wird und zumeist lediglich aus dem Off applaudiert: Die lichtdurchfluteten Einstellungen der Menschenmassen würden die vor

allem an der Licht-Kontinuität festgemachte Darstellung der Intensität des Bühnengeschehens allzu sehr stören.

So ist es letztlich die filmische Verortung des Bühnengeschehens im „Privaten“, die dem Zuschauer die Identifikation mit dem CONCERT FOR BANGLA DESH erst ermöglicht. Statt einen gesichtslosen Organisationsapparat führt der Film das Engagement und die Arbeit einzelner vor, die durch die Art, wie sie agieren, für das größere Wohltätigkeitsanliegen werben. Gerade durch die Indirektheit, mit der der Film sein humanitäres Interesse über weite Strecken inszeniert, wird er möglicherweise zu einer größeren Motivation für seine Zuschauer, Partei zu beziehen, als würde er in Elendsbildern schwelgen oder mit agitatorischen Ansprachen arbeiten. So, wie er seinerzeit in die Kinos kam, vermittelt er sowohl die Überzeugung, eine Veränderung herbeiführen zu können, als auch den (heute naiv erscheinenden) dazugehörigen Lösungsansatz: *We 'll get by with a little help from our friends.*

(Jan Willem Dubil)

Setlist:

Ravi Shankar - Bagla Dhun. / George Harrison - Wah-Wah. / George Harrison - My Sweet Lord. / George Harrison - Awaiting on you all. / Billy Preston - That's the Way God planend it. / Ringo Starr - It don't come easy. / George Harrison und Leon Russell - Beware of Darkness. / George Harrison - While my Guitar Gently weeps. / Leon Russell - Jumpin' Jack Flash/Youngblood. / George Harrison - Here come the Sun. / Bob Dylan - A Hard Rain's a-Gonna Fall. / Bob Dylan - It takes a lot to laugh, it takes a Train to cry. / Bob Dylan - Blowin' in the Wind. / Bob Dylan - Just like a Woman. / George Harrison - Something. / George Harrison - Bangla Desh.

Rezensionen:

American Cinematographer 53,5, May 1972, pp. 16-17.

American Cinematographer 53,5, May 1972, pp. 522-524.

Being there (Miller, Adam D.), URL: <http://beingtheremag.com/reviewdvd.php?id=84&issue=16>.

Cinema Rising, 3, Aug. 1972, p. 18

CinemaTV Today, 9992, 5.8.1972, p. 19.

DVD Savant (Erickson, Glenn), URL: <http://www.dvdtalk.com/dvdsavant/s1795bang.html>.

DVD Times (Couzens, Gary), URL: <http://dvdtimes.co.uk/content.php?contentid=59285>.

DVD Verdict (Gibron, Bill), URL: <http://www.dvdverdict.com/reviews/concertforbangladesh.php>.

Entertainment Weekly (Browne, David), URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,1120848,00.html>.

Filmfacts 15,6, 15.3.1972, pp. 47-48.

Filmfacts 15,6, 15.3.1972, pp. 135-137.

Films and Filming 19,1, Oct. 1972, pp. 47-48.

Hollywood Reporter 220,32, 27.3.1972, p. 3.

Monthly Film Bulletin 39,462, July 1972, p. 135.

New York Times (Roger Greenspn), 24.3.1972.

Rolling Stone (John Landau), 2.3.1972.

Variety, 29.3.1972, p. 30.

Empfohlene Zitierweise

Dubil, Jan Willem: The Concert for Bangladesh. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 262-266, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p262-266>.

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: ALOHA FROM HAWAII USA 1973

R: Marty Pasetta, Steven Orland, Stephen McKeown.

P: Marty Pasetta, Elvis Presley, Harry Waterson (für Elvis Presley Enterprises, EPE) .

K: John Freschi, Jerry Smith.

T: Bill Levitsky.

S: Ray Klausen.

Beteiligte Musiker: Elvis Presley James Burton (Lead-Gitarre); Glen Hardin (Piano); Ronnie Tutt (Drums); John Wilkinson (Gitarre); Jerry Scheff (Bass); J.D. Summer & The Stamps Quartet (Backup Vocals); Kathy Westmoreland (Backup Vocals); Charlie Hodge (Harmony); Sweet Inspirations (Backup Vocals); Joe Guercio & His Orchestra.

DVD-/Video-Vertrieb: Sony BMG.

UA: 14.1.1973 (USA). Video: 1.8.1992 (USA). DVD: 4.8.2006.

87min (Special Edition; Fernsehfassung: 67min). Farbe.

Die einzige Show, die Elvis Presley selbst produziert hat, sollte gleich erfolgreicher werden als die Mondlandung: Über eine Milliarde Menschen sahen weltweit am 14. Januar 1973 *Aloha from Hawaii*, live oder zeitversetzt. Sie machten das erste per Satellit weltweit ausgestrahlte Konzert, das in 40 Ländern über die Fernsehsender ausgestrahlt wurde, zu einem riesigen Erfolg und zu Presleys großem Comeback. Das Konzert im Neal Blaisdell Center sorgte für so viel Aufsehen, dass der Bürgermeister von Honolulu den „Elvis-Presley-Day“ am 13. Januar als hawaiianischen Feiertag ausrief. Das Elvis-Presley-Denkmal, das am 26.7.2007 in Honolulu enthüllt wurde, erinnert an den legendären Auftritt.

Der Auftritt beginnt mit dem aus Stanley Kubricks Film 2001 - A SPACE ODYSSEE bekannt gewordenem Stück *Also, sprach Zarathustra* von Richard Strauss, das ertönt, während Elvis auf die Bühne kommt. Von Kopf bis Fuß in seinen weißen, mit einem Adler aus Strass bestickten Polyester-Jumpsuit (später wurde der Anzug oft als „Aloha-Eagle“-Anzug bezeichnet) gehüllt, dem heute wohl beliebtesten Outfit aller Elvis-Imitatoren, bekommt er seine Gitarre umgehängt und beginnt sofort das Konzert. Schnelle Schnitte im Rhythmus der Musik wechseln zwischen Großaufnahmen von Elvis und Aufnahmen von ihm und der Band. Mehr als eine ganze Stunde folgt ein Song den nächsten, ohne dass große Verzögerungen auftraten. Beim zweiten Lied *Burning Love* wird mit Splitscreen-Techniken gearbeitet, die den Sänger auf der Bühne und in Großaufnahmen zeigen. Presley nutzt den Kamerakontakt intensiv: Immer wieder sucht er die richtigen Kameras, um dem Fernsehpublikum zuzuzwinkern. Er verspricht, alle Songs, die sich das Publikum wünscht, zu spielen. Während der nächsten Stücke wird immer wieder mit Überblendungen oder Splitscreen-Techniken gearbeitet, wobei nun die Publikumperspektive aufgegeben wird und neue, bis dahin nicht verwendete Einstellungen aus Sicht der Band oder von schräg hinten aus dem Bühnenhintergrund verwendet werden. Die Bildführung ist in einer fast naiv zu nennenden Art auf das Musikalische abgestimmt und greift auf stereotype Darstellungsmuster zurück, wie sie bis heute in Konzertdokumentationen des Fernsehens

üblich sind: Bei längeren Gitarrensoli lenkt etwa eine Großaufnahme der Gitarre die Aufmerksamkeit auch visuell auf das Solo; bei schmachtenden Balladen wird dagegen mit weichen, langsamen Überblendungen gearbeitet. Verstärkt kommen diese Überblendungstechniken zum Einsatz, als Presley seinen „Favourite Song“ anstimmt: *My Way* von Frank Sinatra.

Dennoch wirkt er das ganze Konzert über unkonzentriert und ausgebrannt. An die Bissigkeit und spürbar sexuell aufgeladene Körperlichkeit seiner Auftritte im Blues- und Rock'n'Roll-Genre der 1950er Jahre kann er nur schwer anknüpfen. Körperlich aufgedunsen, ähnelt er einer Karikatur seiner früheren Erscheinung [1]. Vielleicht aus diesem Grunde wird der Kontakt zum Publikum zum eigentlichen Zentrum der Show, Presley scheint seine ganze Energie in den Kontakt mit den Fans zu stecken. Nach den ersten sechs Liedern nutzt er die enorme Bühne nicht mehr aus, orientiert sich ganz auf die Brücke, die in den Publikumsbereich hineinragt. Er greift immer wieder nach Händen vor allem der weiblichen Fans, von denen er sich fast gewaltsam wieder befreien muss. Sobald er eines der Schweißtücher, die er schnell durch neue ersetzt, sobald er sie durchnässt hat, in die Menge wirft oder anbietend in der Hand hält, schubsen und schlagen sich die weiblichen Fans darum, hängen sich mit ganzer Kraft daran. Es ist beeindruckend zu sehen, welche Attraktivität Presley offenbar immer noch ausstrahlt, obwohl sein Image ein Jugendbild ist und er seine größten Erfolge in den 1950ern feierte, die körperliche Erscheinung in offenem Kontrast zu dieser Imago steht. Eines ist schnell deutlich: Presley beherrscht den Umgang mit seinen Fans perfekt. Und er ist sich der erotischen Aufladung, die er nach wie vor genießt, und der Tatsache, dass er eine Projektionsfläche für erotische Fantasien des weiblichen Publikums ist, offenbar sehr bewusst. Die Sympathie, die von der Bühne ausgeht, ist aber wechselseitig. Während des ganzen Konzerts drängen sich immer wieder Frauen an die Bühne, die dem Sänger Blumenketten umhängen. Presley nimmt all dieses an, ohne die Songs zu unterbrechen, ist sogar so großzügig, dass er sein mit Halbedelsteinen besticktes Cape und seinen Gürtel zur Begeisterung der kreischenden Frauen ins Publikum wirft.

Trotz dieser faszinierenden Interaktion zwischen Sänger und Publikum wirkt Presley während des ganzen Konzerts sehr fahrig und steif. Nicht einmal sein berühmter Hüftschwung kommt zum Einsatz. Bei manchen Songs, wie *Ain't No Friend of Mine*, kann der Text nur erahnt werden, denn dank des Nuschelns versteht man nicht ein einziges Wort. Manchmal läuft er zu Hochform auf, wie als er bei *Fever* zum Rhythmus der Trommeln mit den Beinen zuckt oder zu schmatzen anfängt (was, dem Gekreische des Publikums nach zu urteilen, zu ekstatischen Publikumsreaktionen Anlass gibt). Immer wieder muss Presley gerade in solchen Momenten ein Lachen unterdrücken - manchmal ausgelöst durch die Backgroundsängerinnen, manchmal durch die kreischenden Frauen am Bühnenrand. Hier geschieht Eigenartiges: weil im Gelächter Presleys die Ebene des reinen Konzerts verlassen wird, ist eine zweite Ebene des Austausches mit den Fans greifbar - dies ist die Aufführung eines Konzerts, nicht mehr nur das Konzert selbst. Eine Performance, die selbst performed und dabei im Lachen auch noch kommentiert wird, ist eigentlich eine „Meta-Show“, in der Konditionen und Stereotypen der Rock-Performance sowohl ausgestellt wie ironisch gebrochen werden. Es

sind keine Signale der Rollen-Distanz, mit denen die Kluft zwischen dem, was ein Akteur leisten soll, und dem, was er leisten kann, aufgedeckt wird, und das Lachen signalisiert auch keine schüchtern oder kokett verborgene Unsicherheit im Umgang mit dem Auftritt. Es ist an vielen Stellen als nicht-natürliches Theaterlachen erkennbar: und darum gehört es zur Show, es ist kein subjektives Einsprengsel (auch wenn gutwillige Fans es so lesen mögen - aber selbst dann ist es inszenierte Subjektivität).

Gegen Ende der Show kommt es zu einer weiteren Steigerung der Zentralität Presleys: Man sieht seinen Umriss aus Glühbirnen und seinen Namen in lateinischen, kyrillischen, arabischen und griechischen Buchstaben aufleuchten. (Gerade in den arabischen Ländern wurde die Show zur besten Sendezeit ausgestrahlt, da man sich vorstellen konnte, dorthin eine große Tournee zu unternehmen.) Es folgt noch die Vorstellung der Band und der Backgroundsänger (und ironischerweise auch des Mannes, der Presley die jeweils neuen Schweißtücher anreichte). Und es wird der karitative Rahmen, in dem die Show stattfand, noch einmal explizit genannt: Die Einnahmen in Höhe von 75.000 US-\$ gingen an die Kui-Lee-Krebsstiftung. Man hatte eine Eintrittskarte zur Show tatsächlich nur mit einer beliebigen Spende an das Krebscenter bekommen können. Presley selbst hatte 1.000 US-\$ für seine eigene Eintrittskarte gespendet. Im Gegensatz dazu hatte die Show 2,5 Millionen Dollar gekostet, sie war bis dato die teuerste Aufzeichnung eines Konzerts weltweit. So gesehen war *Aloha from Hawaii* eine Show der Superlative: Presley bekam ein großartiges Comeback, weltweit wurde erstmalig eine Konzert per Satellit ausgestrahlt und erreichte über eine Milliarde Menschen (und wurde somit in der Tat von mehr Menschen gesehen, als die Mondlandung im Jahr zuvor). Man konnte den nahen Tod Presleys vielleicht schon erahnen - er wirkte aufgeschwemmt, fahrig, unkonzentriert und insgesamt in seinem weißen Anzug mit dicken Koteletten wie eine Karikatur seiner selbst. Doch *Aloha from Hawaii* machte ihn noch einmal zur lebenden Legende - vielleicht, weil er so deutliche Ironiesignale setzte, die ihn als Star außer Konkurrenz inszenierten.

(Imke Schröder / Caroline Amann)

Anmerkung:

[1] Der körperliche Zustand Presleys war zu jener Zeit ausgiebig in der *Yellow Press* thematisiert worden, dürfte also auch den Fans im Konzert bekannt gewesen sein. Medikamentensucht, Fress-Attacken und eine zerrüttete Ehe gingen auch an dem „King“ nicht spurlos vorüber. Er war verschwenderisch, aber großzügig, hatte immer wieder Gewichtsprobleme und musste für eine Fernsehshow wie das Hawaiikonzert mindestens zehn Kilo abnehmen; zudem stand er kurz vor der Trennung von seiner Ehefrau. In der Durchführung der Show thematisierte Presley die katastrophalen körperlichen und privaten Voraussetzungen indirekt, indem er zwar sein bekanntes Repertoire an Gesten und Bewegungen darbot, es aber immer in ironischer Distanz hielt, so dass es als Maske des einst jungen Performers erkennbar blieb.

Setlist:

C. C. Rider / Burning Love / Something / You Gave Me A Mountain / Steamroller Blues / My Way / Love Me / Johnny B. Goode / It's Over / Blue Suede Shoes / I'm So Lonesome / I Could Cry / I Can't Stop Loving You / Hound Dog / What Now My Love / Fever / Welcome To My World / Suspicious Minds / I'll Remember You / Long Tall Sally/Whole Lotta Shakin' Goin' On / An American Trilogy / A Big Hunk O Love / Can't Help Falling In Love

Literatur:

Cooper, B. Lee: Tribute Discs, Career Development, and Death: Perfecting the Celebrity Product from Elvis Presley to Stevie Ray Vaughan. In: *Popular Music and Society* 28,2, May 2005, pp. 229-248.

Klinkmann, Sven-Erik: *Elvis Presley - den karnevalistiske kungen*. Åbo: Åbo Akad. Förlag 1998, 433 S.

Empfohlene Zitierweise

Schröder, Imke u. Amann, Caroline: Elvis – Aloha from Hawaii. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 267-270, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p267-270>.

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.

LIVE AFTER DEATH

Großbritannien/USA 1985

R: James Yukich, Matthew Amos.

P: Dave Pattenden for Phantom Music Management.

K: Bryan Greenberg, Lee Rose.

S: Jerry Behrens

T: Martin Birch.

Beteiligte Bands: Iron Maiden.

DVD-/Video-Vertrieb: EMI Records.

Video-Auslieferung: 15.10.1985; DVD-Auslieferung: 4.2.2008.

DVD 1 (Konzert): 90 min, 4:3, Farbe, Dolby Digital 5.1.

DVD 2 (Dokumentation): 231 min, 16:9, Farbe, Dolby Digital 5.1.

LIVE AFTER DEATH begleitet *Iron Maiden*, eine der erfolgreichsten und dienstältesten Metalbands der Welt, auf ihrer *World-Slavery-Tour* 1984/85 zu ihrem gleichzeitig erschienenen fünften Studioalbum *Powerslave*. Für den Film wurde ein Konzert im März 1985 in der Long Beach Arena in Kalifornien ausgewählt. Hier spielte die Band an vier aufeinander folgenden Abenden vor insgesamt 52.000 Zuschauern. Zwei der Konzerte wurden filmisch dokumentiert, doch statt des eigentlich geplanten Zusammenschnittes wurde ein kompletter Auftritt als Film veröffentlicht.

Zum Zeitpunkt der Tour bestand die Band aus Steve Harris, Bruce Dickinson, Dave Murray, Adrian Smith und Nicko McBrain. Heute sehen viele Kritiker und Fans diese Besetzung, die von 1982 bis 1990 in dieser Form bestand, als beste und kreativste in der Geschichte von *Iron Maiden* an. Aus dieser Zeit stammen Klassiker der Band wie *The Trooper*, *2 Minutes to Midnight* oder *Powerslave*, die auch heute bei fast jedem Konzert gespielt werden. In den 1990er Jahren waren der Gitarrist Adrian Smith und der Sänger Bruce Dickinson zeitweise nicht in der Band beschäftigt und die Alben *The X Factor* und *Virtual XI* mit Blaze Bayley als Sänger gelten als ästhetischer und ökonomischer Tiefpunkt der Gruppe, der erst mit der Rückkehr von Smith und Dickinson zur Band im Jahr 1999 überwunden wurde.

LIVE AFTER DEATH zeigt *Iron Maiden* in ihrer Paraderolle als Liveband vor begeistertem Publikum. Sowohl Konzert als auch Film haben als Intro einen Ausschnitt aus einer Rede des ehemaligen britischen Premierministers Winston Churchill aus dem Jahr 1940, mit der er das britische Volk zum Widerstand gegen die deutschen Angriffe im Zweiten Weltkrieg aufrief. Hieran schließt sich der thematisch von der Luftschlacht um Großbritannien handelnde Song *Aces High* an. Während dieses Intros wird zunächst das jubelnde Publikum gezeigt, wobei der Name der Band und der Titel des Films eingeblendet werden. Es werden sowohl einzelne Besucher in halbnahen und nahen Einstellungen gezeigt, aber auch Schwenks in der Totalen über das gesamte Publikum, was die beeindruckende Menge an Besuchern verdeutlicht. Über dem

Publikum hängt eine große britische Flagge, als sollte die nationale Herkunft der Band eigens - nach dem an den Weltkrieg erinnernden Intro - unterstrichen werden. Allerdings ist das Spiel mit Nationalembematiken wirr und unklar, wie der Fortgang der Show zeigt: Die Bühne wird zunächst schräg von beiden Seiten und dann frontal gezeigt, bevor die Band, begleitet von Feuerwerk, den Ort des Geschehens betritt und ohne Verzögerung und Ansage ihre Show beginnt. Das Bühnenbild ist dem Cover des vor der Tour veröffentlichten Albums *Powerslave* angepasst und wie dieses ägyptisch inspiriert, da sich der Titelsong des Albums thematisch mit den Gedanken eines sterbenden Pharaos im alten Ägypten beschäftigt, der sich als Sklave seiner eigenen Macht fühlt. Die Aufbauten erinnern an Sandsteine, wie sie zum Bau von Pyramiden genutzt wurden und sind mit Hieroglyphen beschriftet. Als Dekoration dienen Sarkophage und Anubisstatuen, auf dem Bühnenboden ist das so genannte „Sonnenauge des Re“ aufgemalt. Die einzelnen Bezüge zwischen dem Oberthema der Sklaverei, den Anspielungen auf britische Geschichte und den Anspielungen auf eine ungenau charakterisierte Antike bleiben verschwommen. Offenbar geht es nicht darum, konkrete Bezüge zur historischen Realität herzustellen, sondern das zweifelsohne politisch und ideologisch besetzte Thema der „Sklaverei“ in einen diffusen Raum sich historisch nur gerierender Anspielungen [1].

Alle Kameradistanzen werden durchgespielt, von der Totalen, in der alle Bandmitglieder zu sehen sind, über die Halbtotalen, die nur einen oder zwei Musiker zeigt, bis hin zur Halbnahen oder Großaufnahme eines einzelnen Bandmitgliedes. Vor allem vom Sänger Bruce Dickinson und Bassisten Steve Harris werden Großaufnahmen *en face* gemacht, während der Schlagzeuger Nicko McBrain mit Hilfe eines Kamerakrans von oben gefilmt wird - er wäre sonst hinter seinem Instrument nicht zu sehen. Die Musiker sind auf der Bühne sehr aktiv und beziehen das Publikum in ihre Show ein. Vor allem Bruce Dickinson animiert das Publikum immer wieder zum Mitsingen, Jubeln und Tanzen. Hierzu nutzt er vor allem seinen zum Markenzeichen gewordenen Aufruf „Scream for me!“, aber auch Bewegungen wie zum Beispiel das Hochreißen der Arme oder Klatschen, worauf das Publikum jeweils begeistert reagiert. Besonders während der Zugabe fordert er das Publikum auf, alles zu geben, da das Konzert gefilmt werde und die Band daher eine besonders gute Vorstellung sowohl von sich selbst als auch vom Publikum geben wolle. Darüber hinaus bewegt Dickinson sich über die gesamte Bühne und springt auf den Aufbauten herum, vor allem dann, wenn andere Bandmitglieder Soli spielen und er als Sänger eigentlich nichts zu tun hat. Beim Song *The Trooper*, der von britischen Soldaten im Krimkrieg handelt, schwenkt Dickinson passend zum Thema eine britische Flagge. Auch Steve Harris nimmt häufig Kontakt zum Publikum auf, indem er winkt oder, in einer für ihn charakteristischen Bewegung, sein Instrument wie ein Gewehr nach vorne streckt und auf die Menge zielt. Die Interaktion zwischen den verschiedenen Bandmitgliedern zeigt eine starke Verbindung der Musiker untereinander, die offensichtlich ein sehr gut eingespieltes Team sind. Beim von ihm geschriebenen Song *Revelations* greift Dickinson selbst zur Gitarre, um die anderen Gitarristen zu unterstützen. Die Ansage zu eben diesem Song nutzt er auch, um sich darüber zu amüsieren, dass *Iron Maiden*, wie auch viele andere Rockbands, immer wieder ungerechtfertigt mit Satanismus und Okkultismus in Verbindung gebracht werden.

Die Schnitttechnik ist der Musik angepasst. Schnelle Stücke werden durch schnelle Schnitte von Bandmitglied zu Bandmitglied unterstrichen, während bei langsamen Stücken eher harmonische Übergänge verwendet werden. Darüber hinaus wird bei langsamen Stücken eher die gesamte Band in der Halbtotale oder Totale gezeigt. Spielt einer der Musiker ein Solo, wird er in der Regel allein gezeigt. Zwischen den Aufnahmen der Band ist immer wieder das Publikum aus verschiedenen Perspektiven im Bild, von oben oder auch aus der Position des Schlagzeugers.

Höhepunkt des Konzertes ist der Song *Powerslave*, der von altägyptischen Pharaonen handelt. Ein großes *Backdrop* [2] wird aufgezogen, das den Eingang einer ägyptischen Pyramide zeigt. Bruce Dickinson trägt eine Federmaske, die ebenfalls an einen ägyptischen Priester erinnert. Darüber hinaus werden große Pyroeffekte in Form von Flammensäulen eingesetzt. In der Mitte des Songs kommt das Maskottchen der Band, genannt *Eddie*, als ca. vier Meter große Zombie-Mumie auf die Bühne. Eddie ist Teil jedes Konzerts der Gruppe, zudem auf jedem Album- und Singlecover sowie auf Merchandise-Artikeln zu sehen. Für viele Fans ist er der eigentliche Star der Band.

Zur Veröffentlichung des Films auf DVD im Jahr 2008 wurden verschiedene Dokumentationen auf der Beilagen-DVD hinzugefügt, darunter *BEHIND THE IRON CURTAINS* (USA/Großbritannien 1985, Kenny Feuerman). Dieser Film zeigt *Iron Maiden* im Jahr 1984 auf Tournee in Polen und Ungarn. Sie waren eine der ersten westlichen Bands, die damals in der Sowjetunion und im Ostblock auf große Tour gehen durften und dabei ihr eigenes Equipment und die gesamten Bühnenaufbauten mitbrachten. Die Reaktionen der Fans waren begeistert, da die Tournee einer internationalen Rockband ein großes Ausnahmephänomen war. Die Mitglieder von *Iron Maiden* zeigten sich sehr angetan von der Atmosphäre auf den Konzerten, da sie sich sehr willkommen fühlten und ihre Musik offensichtlich begeistert aufgenommen wurde. Die Band suchte auch hier intensiven Kontakt zu den Fans, besuchten z.B. eine Jugenddisco und spielten unentgeltlich und spontan auf einer polnischen Hochzeit.

(Julia Fendler / Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Das Verfahren der oft überraschend und unbegründet erscheinenden Nebeneinanderstellung von Bildern oder Verweisen auf Historisches erinnert in Vielem an das Kompilationsverfahren, das seit den 1980ern vor allem in den Spielarten des Videoclips erprobt wurde. Wees nimmt derartige Verfahren als Spielarten des Found-Footage, der Montage vorgefundenen Materials; er nennt es *Aneignung* (*appropriation*). Es unterscheidet sich von anderen Formen der Kompilation historischen Materials darin, dass das Material weder einem Sachthema untergeordnet wird noch dass es versucht, das Material kritisch auf seine Gemachtheit hin zu untersuchen, Stereotypen herauszuarbeiten, es zu dekonstruieren. Aneignungen stellen den Wahrheitsgehalt ihrer Anspielungen ebenso wenig in Frage wie den inneren Zusammenhang der angespielten Gegenstände. Vielmehr wird das Material zu einem „Simulacrum“ synthetisiert, das weder Anspruch auf Authentizität erhebt noch tatsächlich Aussagen zu einer wie auch immer

gearteten Realität artikulieren kann. Vgl. dazu William C. Wees: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*. New York: Anthology Film Archives 1993, sowie seinen Artikel „Found Footage und Fragen der Repräsentation.“ [...] In: Hausheer, Cecilia / Settele, Christoph (Hrsg.): *Found Footage Film*. Luzern: VIPER/Zyklop Vlg. 1992, S. 36-53. Der Argumentation Wees' folgend, führen derartige Umgehensweisen zu einer tendenziellen Auflösung der Geschichtlichkeit der verwendeten Materialien und letzten Endes zu einer standortlosen Beliebigkeit im Umgang mit Geschichte. Dass diese Analyse auf eine Repräsentationskritik solcher Inszenierungen und Symboliken, wie Iron Maiden sie in der World-Slavery-Show verwendet, die Seriösität der Parteilichkeit, mit der die Band angeblich antritt, radikal in Zweifel ziehen muß, dürfte evident sein. Zu den historischen Anspielungen in der Metal-Kultur vgl. allgemein Campbell, Iain: From Achilles to Alexander - The Classical World and the World of Metal. In: *Heavy Metal Music in Britain*. Ed. by Gerd Bayer. Surrey: Ashgate 2009, S. 111-124.

[2] Hintergrundbild für ein Konzert oder einen einzelnen Song, das hochgezogen und wieder heruntergelassen werden kann.

Setlist:

Churchill Speech/Aces High / 2 Minutes To Midnight / The Trooper / Revelations / Flight Of Icarus / Rime Of The Ancient Mariner / Powerslave / Number Of The Beast / Hallowed Be Thy Name / Iron Maiden / Run To The Hills / Running Free / Sanctuary

Diskographie Iron Maiden:

Studioalben:

Iron Maiden (1980)
Killers (1981)
The Number Of The Beast (1982)
Piece Of Mind (1983)
Powerslave (1984)
Somewhere In Time (1986)
Seventh Son Of A Seventh Son (1988)
No Prayer For The Dying (1990)
Fear Of The Dark (1992)
The X Factor (1995)
Virtual XI (1998)
Brave New World (2000)
Dance Of Death (2003)
A Matter Of Life And Death (2006)

Livealben:

Live After Death (1985)
A Real Live One (1993)
A Real Dead One (1993)
Live At Donington (1993)
Rock In Rio (2003)
Death On The Road (2005)

Videos/DVDs:

Live At The Rainbow (1981)
Video Pieces (1983)
Behind The Iron Curtain (1984)
Live After Death (1985, Video)
12 Wasted Years (1987)
Maiden England (1989)
The First Ten Years (1990)
Donington Live 1992 (1993)
Raising Hell (1994)
Classic Albums – The Number Of The Beast (2000)
Rock In Rio (2002)
Visions Of The Beast (2003)
The Early Days (2004)
Death On The Road (2006)
Live After Death (2008, Doppel-DVD)
Iron Maiden: Flight 666 (2009)

Literatur zu Iron Maiden:

Bowler, Dave / Dray, Bryan: *Iron Maiden, infinite dreams*. London: Boxtree 1996.
Fabián, Juan Antonio: *Iron Maiden*. Valencia: Ed. la Máscara 1994.
Halfin, Ross: *Iron Maiden. A Photo History*. London/Toronto: Omnibus Press 2006.
Stenning, Paul: *Iron Maiden. 23 Years Of The Beast. The Complete Unauthorised Biography*. S.I.: Chrome Dreams 2006.
Wall, Mick: *Run To The Hills. Die offizielle Biographie von Iron Maiden*. Übersetzt von Klaas Ilse. Berlin: I.P. Verlag Jeske/Mader 2005. - Zuerst London: Sanctuary 2004.

Empfohlene Zitierweise

Fendler, Julia u. Amann, Caroline: Live After Death. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 271-275, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p271-275>.

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.

LIVE AID

USA/Großbritannien 1985 (TV-Ausstrahlung; DVD: 2005)

R: Vincent Scarza.

P: Hal Uplinger, David Fein, American Broadcasting Company, British Broadcasting Company, Music Television, Woodcharm Ltd. (DVD).

K: John Jopson.

S: Nick Carroll.

T: Kim Richards, Chris Downes.

Beteiligte Bands: Coldstream Guards, Status Quo, The Style Council, The Boomtown Rats, Adam Ant, Ultravox, Spandau Ballet, Elvis Costello, Nik Kershaw, Sade, Sting, Phil Collins, Howard Jones, Bryan Ferry, Paul Young, Alison Moyet, Bryan Adams, U2, The Beach Boys, Dire Straits, George Thorogood and The Destroyers, Queen, Simple Minds, David Bowie, Joan Baez, Pretenders, The Who, Kenny Loggins, Elton John, Kiki Dee, George Michael, Madonna, Brian May, Paul McCartney, Tom Petty and The Heartbreakers, Black Sabbath, Ozzy Osbourne, Reo Speedwagon, Crosby Stills & Nash, Judas Priest, The Cars, Neil Young, Thompson Twins, Steve Stevens, Nile Rodgers, Eric Clapton, Duran Duran, Patti Labelle, Hall & Oates, Eddie Kendricks, David Ruffin, Mick Jagger, Tina Turner, Bob Dylan, Keith Richards, Ron Wood, INXS, B.B. King, Ashford & Simpson with Teddy Pendergrass, Run DMC, Cliff Richard.

DVD-/Video-Vertrieb: Warner Music Group.

DVD-Erscheinung: 8.11.2004.

Ca. 960min (Live) / ca. 600min (DVD), 4:3, Farbe, Surround (DVD, re-mastered)/Mono o. Stereo (TV/Radio).

“We just got the news that this concert is being shown on 95% of the televisions on earth” – der Schauspieler und Musiker Billy Connolly hätte korrekterweise sagen sollen, dass *Live Aid* auf mehr als 95% der weltweit installierten Fernsehgeräte hätte empfangen werden *können*. Selbst mit dieser Einschränkung handelt es sich bei dem Benefizkonzert-Spektakel aber immer noch um eine der bis dahin aufwendigsten und größten Liveübertragungen der TV-Geschichte. Hunderte Millionen Menschen sahen am 13. Juli 1985 einige der erfolgreichsten Rock-Stars ihrer Zeit und spendeten für Afrika. Die Idee einer Benefiz-Aktion zugunsten der Opfer einer lang anhaltenden Dürreperiode in Äthiopien und Sudan hatte Bob Geldof, der Sänger der *Boomtown Rats*, nachdem er durch Zufall einen bedrückenden Nachrichtenbericht der BBC über die Zustände im nordöstlichen Afrika gesehen hatte. Er organisierte den Zusammenschluss mehrerer Rock Bands und Solisten zu der Formation *Band Aid*. Die Erlöse der Single *Do They Know It's Christmas?* (1984) wurden fast komplett nach Afrika gespendet. Ein halbes Jahr später fand der 16-Stunden-Musikmarathon *Live Aid* unter dem Motto *Feed The World* im Londoner Wembley-Stadion (mit 72.000 Zuschauern) und in Philadelphias JFK-Stadion (99.000 Zuschauer) statt. In vielen anderen Staaten gab es zeitgleich weitere Konzerte, die für die Fernsehübertragungen keine Beachtung fanden.

Der plakative und symbolisch aufgeladene Leitspruch der aufwendigen, Kontinente übergreifenden und vielsprachigen Fernseh-Veranstaltung war: *Zwei Kontinente – Ein Konzert*. Bis zur Veröffentlichung der DVD wurden weltweit etwa 144 Millionen US-Dollar durch die Aktion eingenommen. Der das Gesamt-

Event einleitende Nachrichtenbericht der BBC wurde live in den Stadien gezeigt, ist aber (wie auch das Video zu *Do They Know It's Christmas?*) auch an den Anfang der DVD gestellt. Die ausdrucksstarken Bilder von verhungerten und gestorbenen Äthiopiern in einem Flüchtlingslager, die in dem Video mit der Musik unterlegt sind, verdeutlichen das ernste Anliegen der Veranstaltung und spekulieren auf den spontan entstehenden Mitleids-Impuls: ‚Ich muss helfen!‘ Sicherlich sind diese Bilder aus den Nachrichtensendungen der Zeit bekannt - und sicher spielt die Hilf- und Entscheidungslosigkeit von Politikern, Vertretern der Kirchen und karitativen Organisationen in der Abschätzung der historischen Bedeutung der Konzert-Kette eine gewichtige Rolle. Die so spontan wirkende Bereitschaft der wichtigsten Rockmusiker ihrer Zeit, die Partei der notleidenden afrikanischen Menschen zu ergreifen und mit den nur symbolischen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen, auch aktiv zur Linderung der Not beizutragen, ist sicher auch als Marketing-Maßnahme der Musikindustrie zu interpretieren. Allerdings ist sie hochgradig ambivalent: Auf der einen Seite wird die Rolle der Rockmusik als letzten Endes unorganisierte Gegenkraft gegen die politischen und humanitären Organisationen nationaler und internationaler Prägung gesetzt und so ein eigentlich moralischer Impuls in den Diskurs über das Problem der zeitnah nötigen Hilfe eingebracht; auf der anderen Seite trägt die internationale Ausstrahlung der beiden Kern-Konzerte aber auch zur globalen Verbreitung von Bands und Stars bei, die so auch in kulturelle Gemeinschaften importiert werden, für die die westlichen Rockmusiker bis dahin oft noch kaum eine Rolle gespielt hatten. Politisch-moralische und musik-ökonomische Implikationen der Veranstaltung gingen zumindest auf einer programmatischen Ebene eine innige Verbindung ein ebenso wie sich der Unterhaltungswert der Auftritte mit einem letztlich unpolitisch-altruistischen Impuls vermählte.

Ursprünglich hatte Geldof den Wunsch, *Live Aid* als einmaliges TV-Ereignis in den Köpfen der Menschen festzusetzen: „*Live Aid* will be more powerful in memory than in reality“, heißt es in einer zeitgenössischen Verlautbarung. Als er 2003 allerdings herausfand, dass immer mehr illegale Mitschnitte verkauft wurden, ohne dass die Erlöse karitativen Zwecken zugute kamen, veranlasste er die Veröffentlichung einer DVD. Die in den USA 1985 zuständige Produktion ABC war allerdings Geldofs Bitte nachgekommen und hatte ihre Aufnahmebänder von 1985 vernichtet. Für die DVD-Produktion glücklicherweise war aber auch MTV an der Aufzeichnung beteiligt und fand ca. 100 Bänder in ihren Archiven. Hauptsächlich kam das DVD-Material allerdings von der BBC, die nicht nur die eigenen Aufzeichnungen, sondern auch viele Auftritte in Philadelphia per Satellitenübertragung mitgeschnitten hatte. Somit handelt es sich bei dem heutigen Film um einen (fast) chronologischen Zusammenschnitt von Material, das aus verschiedenen Quellen stammt und das von unterschiedlicher Qualität in Bild und Ton ist (und für die DVD-Publikation natürlich insgesamt nachbearbeitet wurde). Die höchst problematische Quellenlage führte letztlich sogar dazu, dass einige Auftritte - wie der von *Crosby, Stills, Nash & Young* - gar nicht mehr zu aufzufinden waren. Andere Ausfälle hatten andere Gründe: Zwei Songs von *The Who* existierten nie auf Video, weil im Wembley-Stadion ein Generator explodiert war. *Led Zeppelin* untersagten die Verwertung ihrer Darbietung, weil diese angeblich

nicht gut genug gewesen sei. So sind ganze Stunden des originalen Konzerts und auch der Konzert-Ausstrahlung nicht auf der DVD zu finden.

Im Hinblick auf Ästhetik und filmtechnische Besonderheiten hat *LIVE AID* wenig zu bieten. Die große Herausforderung für das Team um Regisseur Vincent Scarza besteht darin, eine Veranstaltung dieser Größenordnung an mindestens zwei verschiedenen Orten gleichzeitig und über 16 Stunden zu inszenieren. Mehr als ein Abfilmen des Geschehens war scheinbar nicht möglich. Symmetrisch verteilte Kameras an und auf der Bühne sowie im Zuschauerbereich (teilweise mit verschmutzten oder zerkratzten Optiken) wurden allerdings durch einen Zeppelin unterstützt, von dem aus immer wieder Bilder der riesigen Menschenmassen in London gezeigt werden. Auch die Lichtgestaltung, die wegen des Tageslichts ja ohnehin erst in den letzten Stunden des Konzerts zu sehen ist, beschränkt sich auf ein buntes, kaum inszeniert wirkendes Scheinwerferlicht. Das Bühnenbild ist schlicht. Überhaupt ist das Besondere an *LIVE AID* die unglaubliche Größe der Veranstaltung, nicht der Konzertfilm an sich.

Und diese Größe bereitet den Organisatoren, Techniker und Musiker einige Probleme. Durch den ständigen Wechsel von Bands und die permanenten Bühnen- und Equipment-Umbauten kam es vor allem beim Ton zu insgesamt schlechter Abmischung, einigem Feedback und vielen Mikrofon-Aussetzern. Paul McCartney musste später für die DVD erneut einsingen, weil er während der ersten 2 Minuten von *Let It Be* nicht zu hören war. Ein einziges Chaos sind die Finals sowohl in London wie auch in Philadelphia: Sowohl bei den Mitgliedern der *Band Aid*, die in London auftraten, wie auch bei der amerikanischen Band-Formation *USA for Africa* [1] in Philadelphia schienen die Profimusiker nicht immer zu wissen, wann sie an der Reihe waren oder wo die richtigen Töne liegen. In Wembley kam es darüber hinaus zu einem besonderen Problem: Manche Kameras wurden immer wieder von der enormen Lautstärke beeinflusst, was zu Bildstörungen in Form waagerechter Streifen führte.

Trotzdem gab es auch einige sehr gute Auftritte – technisch und musikalisch, die von der Bildregie der Fernsehkameras aber genauso behandelt wurden wie alle anderen. Als bekanntester und beliebtester gilt *Queen*, deren Leadsänger Freddie Mercury geradezu vor Energie strotzte, wenn er über die gesamte Bühne tobte, dabei immer noch sauber sang und auch noch das Publikum zum Mitmachen animierte. Queen hatte das Glück, dass die Techniker zum ersten Mal den richtigen Sound gefunden zu haben schienen und auch das Licht in der Dämmerung langsam wirkte. Auch Bono gelang mit *U2* ein nahezu perfekter Auftritt; zwischendurch sprang er von der Bühne und tanzte mit einigen Fans aus der Menge. Sobald London abends um 22 Uhr aus dem Geschehen ausgeklinkt wurde, schien die Durchführung der Veranstaltung auch in Philadelphia besser zu funktionieren. Patti Labelle und auch Eric Clapton legten nahezu perfekte Auftritte hin, letzterer mit der Unterstützung von Phil Collins am Schlagzeug. Collins war als einziger sowohl in London als auch in Philadelphia aufgetreten - nach seiner Vorstellung in London überquerte er den Atlantik mit einer Concorde, konnte so zur Überraschung des Live- und des Fernsehpublikums auch in den USA noch

auftreten. Der Gesamterlös des bis dahin größten Fernseh-Konzerts aller Zeiten belief sich auf mehr als 400 Millionen US-\$.

(Julian Wettengel)

Anmerkung:

[1] *USA for Africa* war das US-amerikanische Pendant zu *Band Aid*. Auch diese Gruppe hatte zunächst eine einzelne Platte eingespielt, die ähnlich wie *Do They Know It's Christmas?* zu einem Hit wurde: *We Are the World*. Es 1985 gab noch mehrere andere nationale Gruppen, die das Muster von Band Aid kopierten: In der BRD hatte Herbert Grönemeyer *Band für Afrika* angeregt, die den Song *Nackt im Wind* einspielten; eine ähnliche Formation aus österreichischen Musikern nannte sich *Austria für Afrika* (mit dem Song *Warum?*); *Northern Lights* war eine kanadische Kompilations-Band, die den Benefizsong *Tears Are Not Enough* einspielte. Noch das britische *One World Project*, das 2005 als Projekt zur Sammlung von Spendengeldern für die Opfer der Flutkatastrophe im Indischen Ozean vom 26.12.2004 zustandekam, kopiert das Band-Aid-Modell.

Literatur:

Hillmore, Peter: *Live Aid. World-wide concert book*. Parsippany, N.J.: Unicorn Publ. House 1985, 192 S.

Geldof, Bob: *So war's. Kindheit und Jugend in Dublin, die Boomtown Rats, Band Aid und Live Aid*. Gekürzte Fassung. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 1987, 475 S. - Zuerst engl. 1986.

Grey, Charlotte: *Bob Geldof - the rock star who raised \$140 million for famine relief in Ethiopia*. Milwaukee: G. Stevens 1988, 68 S. - Dass.: Adrian-Vallance, D'Arcy / Grey, Charlotte: *Bob Geldof - champion of Africa's hungry people*. [D'Arcy Adrian-Vallance's adaptation of the book by Charlotte Gray.] North Amer. ed. Milwaukee: Gareth Stevens Children's Books 1990, 68 S. (People Who Made a Difference.).

Konzert-Berichterstattung:

ABC's *Live-Aid* seen by 40 million. In: *The New York Times* 134, 17.7.1985, p. C22.

Amato, M. / Mitchell, Michael C. / Zuckerman, Howard: Executive produce\$\$ executive in charge of production, *Live Aid*. In: *Millimeter* 13, Dec. 1985, p. 72.

Battaile, Robert: America animates *Live Aid*. In: *On Location* 9, Oct. 1985, pp. 92+ [2p].

Chumsky, S.: The production of *Live Aid*: Philly feed. In: *Videography* 10, Oct. 1985, pp. 23-26.

Dougherty, Philip H.: Advertising: Coke cuts TV tie to rock show. In: *The New York Times* 134, 10.7.1985, p. D17.

Fein, Esther B.: Reports of concert aid range up to \$50 million. In: *The New York Times* 134, 15.7.1985, p. C18.

Loftus, J.: *Live Aid Concert*. In: *Variety* 319, 17.7.1985, pp. 46+ [2p].

Lowe, Steven: London live. In: *Videography* 10, Oct. 1985, p. 25.

Palmer, R.: TV reviews: *Live Aid* provided reunions of 60's bands. In: *The New York Times* 134, 15.7.1985, p. C18.

Philly-to-London rock concert includes TV blurbs on hunger. In: *Variety* 319, 26.6.1985, p. 4\$\$.

Pirated Live Aid tapes rob \$3-mil from famine relief. In: *Variety* 321, 4.12.1985, p. 105.

Schneider, Steve: Cable TV notes: rock performers mobilize for a trans-Atlantic concert. In: *The New York Times* 134, 7.7.1985, sect. 2, p. 20.

Schubin, M.: The production of *Live Aid*: the recipe for transmission that fed the world. In: *Videography* 10, Oct. 1985, pp. 26-28+ [4p].

Schubin, M.: One thing that didn't happen. In: *Videography* 10, Oct. 1985, p. 30.

Tee, E.: De consequenties van de media en de muziek: *Live Aid*. In: *Skrien*, 143, Sept./Oct. 1985, pp. 56-57.

Empfohlene Zitierweise

Wettengel, Julian: Live Aid. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 276-280, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p276-280>.

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.

1991 – THE YEAR PUNK BROKE

USA 1992

R/K/S: Dave Markey.

P: We Got Power Productions und Sonic Life.

T: Dave Markey und Terry (Soundmixer von *Sonic Youth*).

Bands: Sonic Youth, Nirvana, Gumball, Babes in Toyland, The Ramones, Dinosaur Jr.

DVD-/Video-Vertrieb: Geffen Pictures.

UA: 12.04.1993 (USA), 16.06.1998 (BRD).

95min, PAL, Farbe, Mono.

1991 begleitete der Regisseur Dave Markey die Bands *Sonic Youth* und *Nirvana*, damals noch eher unbekannte Underground-Bands, auf ihrer Tour durch Europa. Wer jetzt allerdings eine objektive Dokumentation erwartet, die intime Einblicke in das Bandleben und das Leben als Musiker gewährt, wird bei der Sichtung von 1991 – THE YEAR PUNK BROKE enttäuscht werden. Obwohl der Film dem Titel nach das Ende der Punk-Ära verkündet und somit versucht, sich in einen größeren Zusammenhang mit der Musikszene zu setzen, zeigt sich dies im Verlauf des Films eher als zufälliges Nebenprodukt denn als konkretes künstlerisches Anliegen. Der Film erweist sich eher als *en passant* bei einer Tournee entstandenes Nebenprodukt – man stecke ein paar überdrehte Rockmusiker zusammen und gebe ihnen eine Kamera; das Ergebnis veröffentliche man ein Jahr später (in diesem Fall 1992 auf VHS). Prinzipiell ließe sich durch eine solche Aufnahmeform ein durchaus authentisches Bild des Touralltags zeigen. Allerdings verfährt Markey nicht nach dem Prinzip des *direct cinema*, in dem die Kamera zum stillen Begleiter der Handlung wird. Die Kamera ist vielmehr immer präsent und lädt die Musiker zur Interaktion mit ihr ein. Beispielsweise begibt sich Thurston Moore, Frontman von Sonic Youth, mit einem Mikrofon bewaffnet auf die Suche nach hilflosen, gerne des Englischen nicht mächtigen Interviewpartnern und verwickelt sie in einigermaßen sinnlose Gespräche. Dass sich diese Szenen auch ohne Beisein der Kamera abgespielt hätten, ist zu bezweifeln.

Gleichwohl verdient das Verfahren Aufmerksamkeit. Es wirkt amateurhaft, und das Ergebnis erinnert an die Filme von Video-Anfängern, die dem Problem der Inszenierung vor der Kamera ausweichen, indem sie die Kamera zum Mitspieler des Geschehens machen. Es ist das Modell einer *caméra provocateur*, die dabei nicht einmal einem thematischen Interesse unterworfen wird (wie in den Filmen des Cinéma Vérité), sondern sich nur als Mittel einer unmittelbaren Interaktion vor Ort begreift. Bei dieser Art der Selbstdefinition des Filmers werden Fragen der Macht, die der Filmemacher unweigerlich bei den Dreharbeiten ausüben muss, unterdrückt. Hier geht es nicht darum, ein Geschehen zu dokumentieren, sondern darum, Augenblicke der Begegnung der Gefilmten mit dem Filmer festzuhalten. Es ist ein deutlich erkennbares Amateurverfahren, das bewusst deprofessionalisiert ist, das visuelle und akustische Mängel in Kauf nimmt, um das Gefühl der

spontanen Aktion vor und mit der Kamera um so authentischer aufbewahren zu können. Sogar in den Szenen, in denen Konzert-Ausschnitte gefilmt werden, wird die Kamera als machtloses Instrument geführt. Es gibt keinen erkennbaren Anspruch auf privilegierte und optimale Orte, von denen aus das Geschehen gefilmt werden könnte. Und es gibt keine genaue Abstimmung der Kameraführung auf den musikalischen Verlauf - sie wäre nur nach langer und genauer Vorklärung möglich. Statt dessen folgt die Kamera einem spontaneistischen und improvisatorischen Prinzip - sie ist dabei, aber sie ist es eher zufällig.

Dass das Verfahren einer *caméra improvisateur* mit manchen ästhetischen Vorstellungen des Punk zusammengeht, dürfte auf der Hand liegen. Es wird sich aber zeigen, dass er nicht nur anarchistisch anmutende Spiel-Szenen enthält, sondern in seinem Verfahren und auch inhaltlich einen klaren Konfrontationskurs gegen die anfangs der 1990er vollständig entwickelte Kultur der Musikvideos und oft aufwendig produzierten Musikfilme steuert.

Der Film beginnt mit einer etwas psychedelisch anmutenden Sequenz, in der Thurston Moore mit monotoner Stimme einen zusammenhangslosen Monolog von sich gibt, der vage Assoziationen mit einem *freestyle-rap* hervorruft. Unterdessen vollführen der Nirvana-Frontmann Kurt Cobain und die Sonic-Youth-Bassistin Kim Gordon einen Ausdruckstanz auf den angrenzenden Bahnschienen. Gerade in derartigen Szenen manifestiert sich der amateurhafte Duktus, in dem der Film seinen Gegenstand vorstellt. Auch Szenen, in denen das ganz und gar Nebensächliche festgehalten wird, lassen sich als auf eine kaum gesteuerte Suche nach Signifikantem verstehen, in dem die Atmosphäre vor der Kamera eingefangen werden soll. So wird eine ganze Zeit lang eine deutsche Fernsehsendung vom Bildschirm abgefilmt oder ein bellender Hund mit der Kamera verfolgt, dem Thurston Moore seine Stimme leiht. Solcherlei Sequenzen wechseln sich immer wieder mit Mitschnitten von Auftritten der Bands ab; vornehmlich *Sonic Youth* und *Nirvana*, aber auch beispielsweise *Gumball*, *Babes in Toyland*, *Dinosaur Jr.* und *The Ramones*. Neben all diesen Elementen gibt es auch für ein Rockumentary durchaus typische Elemente wie etwa Mitschnitte von Interviews mit Vertretern der örtlichen Fernseh- und Radiosender oder Aufnahmen aus dem Backstage-Bereich. Allerdings ist auch hier die Kamera nie stiller Begleiter: Die Musiker richten sich oft mit konkreten Kommentaren zum Geschehen an die Kamera oder weisen andere darauf hin, dass sie gerade einen Tourfilm drehen.

Der Film wurde durchgängig mit einer Handkamera gedreht, weswegen die Bilder meist verwackelt und undeutlich sind. Für die Konzertaufnahmen benutzte der Regisseur die Mitschnitte des Soundtechnikers als Tonspur und begnügte sich in Sachen Ausleuchtung mit dem, was die Lichtshow während der Auftritte hergab. Die hierbei bereitwillig hingenommenen qualitativen Mängel sind dem Film deutlich anzumerken. Während die schlechte Tonqualität nicht zwingend das größte Problem darstellt, da im frühen Punk die akustische ebenso wenig wie die musikalische Qualität zwingend im Vordergrund standen, sind die

Lichtverhältnisse ein wirkliches Manko: Einzelne Konzertmitschnitte lassen höchstens erahnen, dass auf der Bühne etwas passiert, während andere aufgrund der vielen Lichteffekt nur schwer zu ertragen sind. Die mangelhafte technische Qualität trübt das Seh- und Hörvergnügen des Filmes ungemein.

Einer der rar gesäten Höhepunkte in Sachen Konzertmitschnitte sind einige Bilder von *Nirvana*. Die sonst nur mäßig kreativen, fast amateurhaft wirkenden Aufnahmen – zumeist entweder aus dem Bereich direkt vor der Bühne oder von einem Platz hinter der Bühne aufgenommen – passen sich in ihrer Gestaltung sogar fast an die Musik an: Die schnellen harten Schnitte sind auf den Rhythmus des Schlagzeugs abgestimmt. Auch die Kameraführung wirkt durchdachter als bei anderen Aufnahmen.

Die Auswahl der einzelnen für den Film verwendeten Sequenzen und ihre Aneinanderreihung scheinen zunächst vollkommen willkürlich und letztlich ebenso belanglos wie die gezeigten Interviews und Kommentare. Es stellt sich an dieser Stelle die berechtigte Frage, was eigentlich das Anliegen dieses Filmes ist. Im Kontext der Zeit scheint es durchaus plausibel zu sein, dass 1991 – *THE YEAR PUNK BROKE* als Parodie auf die Perfektion und die Opulenz des kurz zuvor veröffentlichten Madonna-Konzertfilms *TRUTH OR DARE* zu verstehen sei (ein Arbeitstitel des Films war *TOOTH OR HAIR*, was den Bezug viel deutlicher gemacht hätte). In der Tat stellen sich vor diesem Hintergrund einige Dinge in einem anderen Lichte dar: Die alberne Szene, in der Dave Grohl und Kurt Cobain von Kim Gordon geschminkt werden, wird zur Parodie auf Madonna, die in *TRUTH OR DARE* nahezu in jeder Einstellung eine Puderquaste im Gesicht zu haben scheint. Zudem steht der amateurhaften Darstellung der Konzerte von Sonic Youth und anderen die perfekt inszenierte und ebenso hochwertig abgefilmte Show Madonnas gegenüber, was sich ebenfalls als Seitenhieb auf die ‚Queen of Pop‘ interpretieren ließe.

Die Parodie des bis heute wohl berühmtesten Stars der Popmusikszene ist allerdings nicht nur Ausdruck eines ewig rebellierenden Anti-Establishment-Denkens der Punkszene. Der Titel des Films, *THE YEAR PUNK BROKE*, wurde maßgeblich durch eine unzulängliche Coverversion des Sex-Pistols-Hits *Anarchy in the UK* von *Mötley Crüe* inspiriert: Diese domestizierte Version der Punkhymne zeuge vom ‚Einbrechen‘ des Punks in die Mainstream-Musikszene. Ähnliches geschieht mit der ‚Punkphilosophie‘: Reduziert man sie auf ein globales Anti-Establishment-Denken und eine undifferenzierte Forderung nach Freiheit des Individuums und erklärt darüber hinaus die Provokation zum zentralen Stilmittel, tun sich mit einem Mal sogar einige Parallelen zwischen der Punkmusik und dem Popmusikphänomen Madonna auf: Letztlich ist auch Madonna auf Konfrontationskurs mit Prüderie und Konventionalismus, macht allerdings Provokation massentauglich und salonfähig, wodurch der im Punk so zentrale Wunsch nach individuellem Ausdruck zur Massenware degeneriert.

Diese Dimensionen des Films, sofern sie überhaupt bewusst gesetzt wurden, eröffnen sich allerdings nur einem sehr geduldgigen Betrachter des Films. Vorrangig zeigt der Film in schlechter Qualität die Albernheiten

mehrerer Musiker, ohne dabei den Eindruck von Authentizität zu vermitteln. Die Kamera scheint immer dann eingeschaltet worden zu sein, wenn sich außergewöhnliche Dinge anbahnten – abgeschaltet wurde sie immer dann, wenn der vermeintlich langweilige Touralltag einbrach. So gibt es keine Szene, in denen die Musiker einmal über ihre Musik oder bevorstehende Auftritte sprechen, irgendwelche Stücke proben, vielleicht sogar neue Songs schreiben oder andere Dinge dieser Art tun. Im Vordergrund des Tourlebens stehen neben den Auftritten zumeist Spaß, Alkohol, Drogen und kulinarische Köstlichkeiten. Es scheint, als habe der Regisseur Dave Markey die Kamera eher als eine Art Spielzeug zum Zeitvertreib mit auf die Tour genommen. Insofern ist dieser Film wohl auch eher als Zeitvertreib für Fans von Sonic Youth oder Nirvana zu sehen denn als Dokumentation einer wichtigen Etappe in der Entwicklung der Punkmusik, nämlich dem zeitgleichen Aufkommen des Grunge.

(Johannes Tomczak, Kerstin Bittner, Caroline Amann, Patrick Niemeier)

Homepage des Films:

URL: <http://wegotpowerfilms.com/films/punk.html>.

Rezensionen:

Weldon, Michael: Rev. In: Psychotronic Video 20, 1995, p. 73.

New York Times, 20.11.1992.

TV Guide, URL: <http://movies.tvguide.com/1991-year-punk-broke/review/129212>.

Variety, 3.12.1992.

The Washington Post, 25.12.1992.

Empfohlene Zitierweise

Tomczak, Johannes; Bittner, Kerstin; Amann, Caroline; Niemeier, Patrick: 1991 – The Year Punk Broke. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 281-284, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p281-284>.

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.

Die in *THE FILTH AND THE FURY* geschilderten Ereignisse um die Sex Pistols und die Punkszene im London der späten 1970er Jahre gehören mittlerweile zu den Standards der Popgeschichte – von ihrer Performance der Nummer 1-Single *God Save the Queen (The Fascist Regime)* auf einem Boot auf der Themse parallel zu den pompösen Feierlichkeiten des Krönungsjubiläum 1977, bis hin zum Tod der „No Future“-Ikone Sid Vicious und seiner Freundin Nancy Spungen in New York. Der Poptheoretiker Greil Marcus hat in seinem Buch *Lipstick Traces* detailliert die Verbindungen zwischen Punk und avantgardistischer Aktionskunst erläutert, und Jon Savage verfasste mit *England's Dreaming* eine epische soziokulturelle Chronologie der Szene.

Mit dem rasanten Aufstieg und Fall der Sex Pistols setzten sich bereits die Punk-Farce *THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE* (Großbritannien 1979) auf satirische, Alex Coxs düsteres Biopic *SID AND NANCY* (USA/Großbritannien 1987) auf dramatische und der kaum bekannte *DEAD ON ARRIVAL* (USA 1981) auf dokumentarische Weise auseinander. Auf den ersten Blick scheint dieses Thema in allen Varianten hinreichend abgedeckt, und dennoch zählt *THE FILTH AND THE FURY* zu den spannendsten Dokumentationen über eine kulturelle Umbruchphase, die bis heute die internationale Musikszene prägt. Die vorangegangenen Filme über die Sex Pistols beschäftigten sich mit allem Möglichen, von der selbstverliebten Darstellung des Managers Malcolm McLaren, der sich in *THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE* als situationistischer Puppenspieler und heimliches Mastermind hinter der Band in Szene setzen ließ, bis zur (in einigen Aspekten durchaus gelungenen) romantischen Verklärung des in *SID AND NANCY* von Gary Oldman mit faszinierender Besessenheit dargestellten „Fashion Victims“ Sid Vicious. Nur die überlebenden Band-Mitglieder John „Rotten“ Lydon, Steve Jones, Paul Cook und Glen Matlock selbst hatte kaum jemand gefragt. Lediglich einzelne Interviews und Lydons 1994 mit viel bissiger Selbstironie verfasste Autobiografie deuteten an, dass es noch eine andere Geschichte neben der offiziellen Pop-Punk-Mythologie gibt, die sich in *THE FILTH AND THE FURY* als Tragikomödie erweist.

Lydens viel zitierte Worte nach dem für achtzehn Jahre letzten Konzert der Sex Pistols in San Francisco im Februar 1978 – „Ever had the feeling of being cheated?“ – bezogen sich nicht, wie es THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE nahe legt, auf das Publikum. In erster Linie beschrieben sie seine eigene Situation als Aushängeschild einer kurz vor der Implosion stehenden Band, deren Manager das sich anbahnende Drama nur als postmodernen Treppenwitz und manipuliertes Spektakel auffasste.

Regisseur Julien Temple liefert mit THE FILTH AND THE FURY die Korrektur seines eigenen, zwanzig Jahre zuvor, kurz nach dem Ende der Band und ohne die Beteiligung Lydens entstandenen Films THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE. In einer Mischung aus Melancholie und selbstbewusster Ironie kommentieren Lydon, Cook, Jones und Matlock die Entwicklung der Band, die das Verständnis von Pop gravierend verändern sollte, um dann Jahre später doch noch im Back-Katalog des britischen Medienkonzerns EMI zu landen, der in den 1970ern den Sex Pistols eine beachtliche Abfindung zahlte, um die kontroverse Gruppe nach der ersten Single vorzeitig aus dem gerade erst abgeschlossenen Vertrag zu entlassen. Das in THE FILTH AND THE FURY verwendete dokumentarische Material stammt aus dem umfangreichen Archiv an Aufnahmen, die Julien Temple Mitte der 1970er Jahre für einen geplanten Sex Pistols-Film sammelte.

Regisseur und Band entmystifizieren in THE FILTH AND THE FURY nicht nur die gängigen Punk-Legenden, sondern veranschaulichen auch durch Nachrichtenausschnitte, Werbespots und TV-Kommentare die gesellschaftlichen Hintergründe der damaligen Zeit. Der Soundtrack macht es sich dabei nicht in der auf Dauer eindimensionalen Punk-Nostalgieschiene bequem, sondern unterstreicht durch den gelegentlichen Einsatz von Dub-Reggae die in Vergessenheit geratenen Verbindungen, die zwischen der Londoner Punk- und Reggae-Szene bestanden. Durch das entspannte „Way Over in Dub“ erzielt die Performance während der Jubiläumsfeierlichkeiten auf der Themse einen gänzlich anderen Effekt als im GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE, der wie SID AND NANCY lediglich die spektakuläre Situation in den Vordergrund stellt.

Ursprünglich sollte der Sex-Pistols-Film 1976 von dem amerikanischen Starkritiker Roger Ebert verfasst und von dem berühmt-berüchtigten Exploitation-Regisseur Russ Meyer inszeniert werden. Nachdem der sexbesessene Trash-Papst bereits nach wenigen Tagen London wieder fluchtartig verließ, schlug Lydon Graham Chapman von der legendären Komikertruppe Monty Python als Ersatz-Regisseur vor. Leider scheiterte das Unternehmen, bevor die erste Klappe fiel, da Pistols-Manager McLaren keine gemeinsame Basis mit den Pythons finden konnte. Die erste Hälfte von THE FILTH AND THE FURY vermittelt durch Lydens pointierten Sarkasmus im Nachhinein einen guten Eindruck, welche überraschenden Gemeinsamkeiten zwischen den Sex Pistols und dem Anarcho-Ensemble um Graham Chapman, John Cleese und Terry Gilliam bestanden. Ein forciertes Commercial, in dem aufdringlich gut gelaunte Teenager mit eingefrorenem Dauergrinsen für die „Young Nation“ werben, geht in das markante Intro von „Anarchy in the U.K.“ über. Neben Shakespeares *Richard III* nennt Lydon als einen der wesentlichen Einflüsse auf seine Ausgestaltung der Rolle Johnny Rottens die Music Hall-Auftritte britischer Stand-up-Comedians. Temples Montage

überträgt diesen Ansatz in einer eigenwilligen Collage aus Liveaufnahmen der Pistols, Comedy-Auftritten und Fragmenten einer alten Shakespeareverfilmung auf die Gestaltung des Films. Ausschnitte aus der erfolgreichen Charts-Show TOP OF THE POPS mit Rod Stewart und den singenden Plüschtieren The Wombles verdeutlichen, auf welche biederer und festgefahrenen Strukturen jene Songs trafen, die heute zu den Standards einer jeden Retro-Garagenband zählen.

Es erscheint als verspätete ausgleichende Gerechtigkeit, dass in THE FILTH AND THE FURY auch der ursprüngliche Bassist Glen Matlock ausgiebig zu Wort kommt, der die meisten Sex Pistols-Songs mitverfasste und wegen seiner leicht unbeholfenen, nicht dem Image der Band entsprechenden Art vor die Tür gesetzt wurde. Mit dem Engagement von Sid Vicious als Ersatz für den gefeuerten Matlock ändert sich in der zweiten Hälfte langsam auch der Ton des Films. Die von Manager McLaren absichtlich lancierten Skandale gerieten in einen riskanten Leerlauf. Genau jene kulturindustriellen Rockstar-Mythen, die Lydon abschaffen wollte, adaptierte sein Freund Vicious begeistert. Während Lydon immer wieder Distanz zur selbst geschaffenen Kunstfigur einnahm, ging Vicious begeistert in der ihm zugewiesenen Rolle des *enfant terrible* des Rock'n'Roll auf. Gerade in Hinblick auf den sich in unreflektiert affirmierten Junkie-Mythen verlierenden Vicious, der im Oktober 1978 vermutlich seine Freundin Nancy Spungen erstach (der Fall ist bis heute nicht ganz geklärt), bevor er im Februar 1979 selbst an einer Überdosis starb, erscheint Malcolm McLarens Kommentar, dass die Sex Pistols sein künstlerischer Spielball waren („Creating something called the Sex Pistols was my painting, my sculpture, my little artful dodgers“) nicht als raffinierte situationistische Strategie, sondern in erster Linie als zynische Egomane. Resigniert kommentiert Lydon zusammenfassend die außer Kontrolle geratene Entwicklung, „He [Vicious] died for fuck's sake and what did they turn it into – making money. You can't get any more evil, can you?“ – Julien Temple bezieht mit THE FILTH AND THE FURY in Form einer dialektischen Montage Stellung, ohne sich auf die Eindeutigkeiten früherer Pistols-Filme einzulassen. Der Film betreibt eine überlegte und intelligente Spurensuche und sichert dabei jene Momente, die der Kulturwissenschaftler Greil Marcus „Lipstick Traces on a Cigarette“ nannte.

(Andreas Rauscher)

Redaktionelle Anmerkung:

Der vorliegende Text wurde zuerst in der *Splating Image* (58, Dez. 2001, S. 47-48) veröffentlicht.

Empfohlene Zitierweise

Rauscher, Andreas: The Filth and the Fury. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 285-288, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p285-288>.

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 NIGHT IN PARIS – THE EXCITER TOUR 2001

Frankreich 2001

R: Anton Corbijn.

P: Richard Bell.

K: Brett Turnbull.

S: James Rose.

T: Jerome Blondel.

Beteiligte Bands: Depeche Mode.

DVD-/Video-Vertrieb: Virgin Video.

Video-/DVD-Auslieferung: 27.5.2002.

DVD 1 (Konzertmitschnitt) 117min, DVD 2 (Dokumentation) 177min, 1,78:1/16:9, Farbe, Dolby Digital 5.1.

ONE NIGHT IN PARIS entstand am 9. und 10. Oktober 2001 im Palais Omnisport, Paris. Zwar wird nur der 10. Oktober als Aufnahmedatum angegeben, der Song *It Doesn't Matter Two*, der im Film zu sehen ist, wurde jedoch nur am 9. Oktober gespielt und zeigt somit, dass Material von beiden Auftritten verwendet wurde. An den fast zweistündigen Konzertmitschnitt schließt sich umfangreiches Zusatzmaterial an, unter anderem Interviews und Hintergrundinformationen über die Vorbereitung und Umsetzung der Tour.

Regie führte der Niederländer Anton Corbijn, der bereits seit Jahren als Art Director für *Depeche Mode* arbeitet und sowohl für Fotografien, die Videoaufnahme des Konzertes, als auch für das Bühnenbild und Hintergrundprojektionen während des Konzertes verantwortlich war.[1] Das Bühnenbild besteht aus einer breiten und langen Bühne, auf der der Schlagzeuger leicht erhöht ist. Hinter der Bühne befindet sich eine große, weiße Leinwand, die anfangs nur mit farbigen Lichtern bestrahlt wird, die die Stimmungen der Lieder hervorheben sollen beziehungsweise Schattenspiele entstehen lassen; nur selten werden einzelne Spotlights eingesetzt. Bei einigen Songs - zum ersten Mal bei *Waiting for the Night* - wird die Leinwand als Projektionsfläche für Videos genutzt. Das Video zeigt zunächst einzelne Tropfen, die auf eine Wasseroberfläche fallen, später Regenschauer, beides in schwarz-weiß. Eine ähnlich meditative Ruhe strahlen auch die anderen Video-Projektionen aus. Den Hintergrund zu *It Doesn't Matter Two* bildet ein einsamer Canyon, über dem im Zeitraffer die Sonne auf- und untergeht. *In Your Room* wird von einer Art Aquarium-Szene begleitet: Zwei Goldfische und ein Hai schwimmen vor blauem Hintergrund, ohne jedoch Notiz voneinander zu nehmen. Zum Ende des Songs wird der Hintergrund rot, die Fische zu Schattenrissen, die schließlich verschwinden. Das wohl aufwendigste Video ist dasjenige zu *It's No Good*, ein Kurzfilm mit Handlung: Der Sänger Dave Gahan betritt ein leeres Café, flirtet mit der Kellnerin. Wie im Stummfilm werden Texttafeln eingeblendet, auf denen seine Gedanken zu lesen sind, die sich sowohl um seine momentane persönliche Situation, den Flirt mit der Kellnerin als auch um globale Zustände drehen. Plötzlich betreten Martin Gore und Andrew Fletcher das Café, die Kellnerin wendet ihre Aufmerksamkeit den beiden zu und verlässt schließlich mit ihnen das Lokal. Zurück bleibt ein offensichtlich eifersüchtiger und resigniert

wirkender Dave Gahan. Der letzte mit einer Videoprojektion untermalte Song ist der Band-Klassiker *Black Celebration*. Hier verwendet Corbijn schwarz-weiße Zeichentrickaufnahmen, zu sehen sind an EKG-Linien erinnernde Striche, fröhliche sowie traurige Smilies, klatschende Strichmännchen und immer wieder die Worte *Black Celebration* in unterschiedlichen Handschriften und Anordnungen. Diese visuellen Untermalungen der Musik sind nie zu aufdringlich oder störend und lenken nicht vom eigentlichen Geschehen auf der Bühne ab, sondern untermalen die Stimmung der einzelnen Songs und erfüllen vollkommen ihren Zweck, die durch die Musik hervorgerufenen Emotionen zu unterstützen. Nach eigenen Aussagen kam es Corbijn darauf an, die Intensität und Dramatik von Liedern wie *Waiting for the Night* oder *It's No Good* zu unterstreichen. Bühne und Kameraführung sollen dem Zuschauer ein „Gefühl von Größe“ vermitteln.

Die gesamten Video-Projektionen („The Screening“) wie auch kommentierte Konzertfotografien („The Photographing“) von Anton Corbijn lassen sich auf der Bonus-DVD gesondert einsehen. Hier erklärt der Regisseur und Fotograf ausführlich, wie unterschiedlich zum Beispiel ein und dasselbe Bild als Farb-beziehungsweise Schwarz-Weiß-Aufnahme aussehen und so völlig unterschiedliche Stimmungen transportieren kann. Des Weiteren finden sich im Zugabematerial Interviews mit wartenden Fans („The Waiting“), die durch schlechtes, unverständliches Englisch und uninspirierte Aussagen zu *Depeche Mode* wenig überzeugen können, sowie ein zehnminütiges Interview mit den Bandmitgliedern („The Talking“). Das Gespräch führt Corbijn selbst, während er die Interviewten im Gehen mit einer Handkamera filmt. Dass das Verhältnis von Corbijn und Depeche Mode auf einer freundschaftlichen Basis beruht, ist deutlich spürbar. Corbijn stellt nicht die typischen Interviewfragen, die Band gibt keine präparierten Standardantworten. Es geht um Religion, Selbstreflexion der Band, Freundschaft und Spitznamen. Die Musiker erzählen von ihrer Nervosität vor den Auftritten, ihrer musikalischen Entwicklung und der Bedeutung der Fans für die Band. Erfreulich ist, dass hier auch der Keyboarder Andrew Fletcher zu Wort kommt, der beim eigentlichen Konzert beinahe nie zu sehen ist. Einen recht privaten Eindruck bekommt der Zuschauer von Martin Gore, wenn dieser allein in seiner Garderobe gefilmt wird, als er den Song *Sister of Night* wie in einer privaten Probe zur Vorbereitung auf das Konzert singt.

Die Konzertaufnahme selbst wird ohne jede Unterbrechung gezeigt und beginnt direkt vor dem eigentlichen Anfang mit einer schwarz-weißen Backstage-Aufnahme, in der man die entspannte und gut gelaunte Band gemeinsam mit den für die Tour engagierten Gastmusikern in den letzten Sekunden vor ihrem Gang auf die Bühne sieht - obwohl sie im Interview mit Corbijn gestehen, in diesen Momenten „terrified“ zu sein. Songtitel werden im unterbrechungsfreien Fluss der Aufnahme nicht eingeblendet; allerdings sind im DVD-Menü die Lieder nach Liedtiteln geordnet und einzeln aufrufbar.

Der distanzierte Kamerablick dieser ersten Einstellung zieht sich durch die gesamte Konzertaufnahme: So sieht der Zuschauer fast ausschließlich Aufnahmen aus einer gewissen Entfernung und beinahe nie

Großaufnahmen der Künstler. Das Publikum spielt keine Rolle, man sieht meistens nur Hände oder Köpfe. Lediglich in der direkten Interaktion des Sängers Dave Gahan und teilweise des Gitarristen Martin Gore mit dem Publikum wird dieses auch gezeigt. Trotz dieser visuellen Ausblendung und der Tatsache, dass das Publikum die meiste Zeit stumm scheint und nur für den Applaus und direkte Mitsingmomente hervorgehoben wird, ist die gute Stimmung des Publikums nicht zu übersehen. Die Interaktion zwischen Band und Publikum erfolgt vor allem durch Körpersprache und weniger durch direkte verbale Kommunikation. So begrüßt der Sänger Dave Gahan das Publikum erst bei Beginn des dritten Songs *Halo* und spricht darüber hinaus eher wenig. Der Gitarrist und Gelegenheits-Sänger Martin Gore dagegen beweist erstaunlichen Humor, als das Publikum bei seinem Song *It Doesn't Matter Two* immer noch den Refrain des Vorgängers *Waiting for the Night* singt, indem er französisch „Silence!“ fordert. Es überrascht nicht, dass die Kamera meist ausschließlich den überaus aktiven Dave Gahan allein oder neben Martin Gore zeigt. Das bereits erwähnte Fehlen von Aufnahmen des Keyboarders könnte Nicht-Kennern der Band vermitteln, dass *Depeche Mode* ein Duo und kein Trio sind.

Die Setlist der Exciter-Tour, bestehend aus zwanzig Titeln, ist sehr gut gewählt. So beginnt das Konzert, welches überaus wenig nach dem typischen Synthesizersound der Band aus den 1980ern klingt, nach dem recht langen akustischen Gitarrenintro (das Hauptmotiv des Liedes *Dream on*) mit sechs Liedern, in denen besonders der *frontman* Dave Gahan wild und beinahe ekstatisch mit dem Mikrofonständer tanzt. Anschließend kommt ein zweiter Block, beginnend mit *Waiting for the Night*, der mehrere Balladen aneinanderreicht, von denen zwei vom Gitarristen Martin Gore gesungen werden. Mit dem zwölften Titel *Enjoy the Silence* beginnt der bisherige Höhepunkt des Konzertes - die Stimmung schlägt wieder in die Fröhlichkeit des Beginns um.

ONE NIGHT IN PARIS ist ohne Zweifel die Aufnahme eines guten Konzertes, die nicht nur die musikalische Entwicklung der Band, sondern auch die noch immer währende Spielfreude der Musiker zeigt. Die Übergabe aller technischen und visuellen Entscheidungen in die Hände von Anton Corbijn war eine gute Entscheidung, da die Doppel-DVD-Box viele Facetten enthält. Zum einen werden Fans der Band durch ein sehr gut gespieltes und gesungenes Konzert erfreut, was auch Nichtfans definitiv mitreißen und begeistern kann. Zum anderen bekommt die künstlerische Entfaltung Corbijns auf der Bonus-DVD genug Platz, um auch auf einem höheren Niveau zu bestechen, ohne in strapaziös lang gezogene Selbstdarstellungen oder Monologe zu entgleiten. So vereinigt der Film Musikgenuss mit der Betrachtung der photographischen Darstellung der Konzert-Kultur.

(Frederike Kiesel, Julia Fendler)

Anmerkung:

[1] Corbijn arbeitet bereits seit 1986 (Musikvideo *A Question of Time*) mit *Depeche Mode* zusammen und gestaltet auch Plattencover für die Band. Außerdem stammen von ihm Plattencover und Musikvideos zahlreicher weiterer namhafter Künstler, wie zum Beispiel *U2*, Herbert Grönemeyer, Nick Cave, *Metallica*, James Last, *Red Hot Chili Peppers* oder auch Johnny Cash. Für das Video zur *Nirvana*-Single *Heart-Shaped Box* erhielt er 1994 einen MTV-Award und war 1993 für den *Depeche Mode*-Konzertfilm *DEVOTIONAL* für einen Grammy nominiert. Darüber hinaus betreute er 1998 die Wahlkampagne des niederländischen Ministerpräsidenten Wim Kok. 2007 drehte er seinen ersten Spielfilm *CONTROL* über Joy Division-Sänger Ian Curtis.

Setlist:

Easy Tiger/DreamOn (Acoustic) / The Dead of Night / The Sweetest Condition / Halo / Walking in My Shoes / Dream On / When the Body Speaks / Waiting for the Night / It Doesn't Matter Two / Breathe / Freeloze / Enjoy the Silence / I Feel You / In Your Room / It's No Good / Personal Jesus / Home / Condemnation / Black Celebration / Never Let Me Down Again

Diskographie Depeche Mode:

Studioalben:

Speak & Spell (1981)
A Broken Frame (1982)
Construction Time Again (1983)
Some Great Reward (1984)
Black Celebration (1986)
Music for the Masses (1987)
Violator (1990)
Songs of Faith and Devotion (1993)
Ultra (1997)
Exciter (2001)
Playing the Angel (2005)
Sounds of the Universe (2009)

Livealben:

101 (1989)
Songs of Faith and Devotion Live (1993)
Recording the Angel (2006)
Recording the Universe (2009)

Videos/DVDs:

The World We Live In and Live in Hamburg (1985)
Some Great Videos (1985)
Strange (1988)
101 (1989)
Strange Too (1990)
Devotional (1993)

The Videos 86>98 (1998)
One Night in Paris (2002)
Touring the Angel: Live in Milan (2006)
The Best Of, Volume 1 (2006)

Literatur:

Bernhardt, Tonia: *Depeche Mode. A Band, It's Music, and the Cult: A Short Essay with Song Analyses*. München/Ravensburg: GRIN-Verlag 2008.
Malins, Steve: *Depeche Mode. A Biography*. London: André Deutsch 1998. - Dt.: *Depeche Mode. Black Celebration – Die Biographie*. Höfen: Hannibal 2006.
Miller, Jonathan: *Stripped: Depeche Mode*. 3rd ed. London: Omnibus Press 2008. Dt.: *Enthüllt - Depeche Mode. Die wahre Geschichte*. Berlin [...]: Bosworth 2005.
Thompson, Dave: *Depeche Mode - some great reward*. New York: St. Martin's Press 1994.

Empfohlene Zitierweise

Kiesel, Frederike u. Fendler, Julia: One Night in Paris. Rauscher, Andreas: The Filth and the Fury. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 289-293, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p289-293>.

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.

ERIC CLAPTON & FRIENDS IN CONCERT

**aka: ERIC CLAPTON & FRIENDS IN CONCERT: A BENEFIT FOR THE CROSSROADS
CENTRE AT ANTIGUA
USA 2004**

R/P: Joel Gallen.

K: Rob Balton, Jim Covello, Dave Eastwood, Pat Gleason, John Meiklejohn, Lyn Noland, Kenny Patterson, Manny Rodriguez, Dan Webb.

S: Bob Aldridge.

Beteiligte Musiker: Eric Clapton, David Sannborn, Sheryl Crow, Mary J. Blige, Bob Dylan, Andy Fairweather Low, Nathan East, Steve Gadd, Tim Carmon, Dave Delhomme, Tessa Niles, Katie Kissoon.

DVD-/Video-Vertrieb: Warner Reprise Video, Tenth Planet.

UA: 26.10.1999 (USA), 21.2.2000 (D).

108min, PAL 4:3, Dolby Digital 5.1.

Eric Clapton gilt als eher wortkarger Künstler, der Klappentext seiner eigenen Biografie besagt, er sei „bekannt für seine Verschlossenheit“ [1]. Den bildlichen Beweis dafür liefert der Konzertmitschnitt **ERIC CLAPTON & FRIENDS IN CONCERT** aus dem New Yorker Madison Square Garden im Juni 1999, dessen Besonderheit in einer ungewöhnlich deutlichen Distanzierung von Bühne und Zuschauerraum liegt. Während viele Künstler die Interaktion mit ihrem Publikum förmlich suchen und diese einen Großteil ihrer Bühnenshow ausmacht, findet sie bei Eric Clapton *de facto* nicht statt, eine Verbindung von Bühne und Auditorium wird gar nicht oder zumindest nur minimal angestrebt. Die Handlung auf der Bühne wirkt stattdessen wie ein Treffen virtuoser Musiker, die sich für eine gemeinsame Jam-Session zusammenfinden; die Gäste im Zuschauerraum dürfen dieser lediglich folgen, sind aber kein Teil davon. Folglich sind auch die Sequenzen, in denen das Publikum gezeigt wird, selten und vor allem kurz. Ihren Gipfel findet die Distanz zwischen Künstlern und Publikum darin, dass Clapton mehrfach für längere Zeit der Halle den Rücken zuwendet und sich ganz seinen Musikern widmet; während eines Solos seines Keyboarders Tim Carmon im Stück *Old Love* tut er dies für fast fünf Minuten.

Nicht nur durch diesen fehlenden Blickkontakt, auch durch äußerst kurze Pausen zwischen den Liedern erhält das Publikum nur wenig Gelegenheit, eine Rückmeldung auf das Gehörte zu geben. Clapton lässt die einzelnen Lieder des Konzertes sehr schnell aufeinander folgen, zum Teil sogar direkt ineinander übergehen.

Die Musik respektive das Konzert scheint für Clapton mehr eine Art Selbstzweck zu erfüllen, ähnelt mehr einem Klassentreffen mit musikalischen Weggefährten als einem Dienst am Fan. Und es erfüllt noch einen zweiten Zweck: Es spielt Geld ein. Das Konzert trägt den Untertitel **A BENEFIT FOR THE CROSSROADS CENTRE AT ANTIGUA**, eine Suchtklinik, die Eric Clapton ins Leben gerufen hat. Er selbst war über viele Jahre seiner seit

den 1960er Jahren andauernden Karriere alkohol- und drogenabhängig, bis er sich schließlich für eine Entziehungskur auf der Karibikinsel Antigua entschied und danach selbst eine Suchtklinik gründete: „Um nüchtern zu bleiben, musste ich anderen helfen, nüchtern zu werden“ [2]. Immer wieder spielte Clapton durch Benefizkonzerte in den USA oder Europa Geld für das Projekt in der Karibik ein; sein Konzept war, in der Klinik auf Antigua hohe Kosten von ausländischen Suchtpatienten zu verlangen, um so auch mittellosen Einheimischen eine Entziehung zu ermöglichen. „Unser Vorgehen erinnerte ein wenig an Robin Hood: den Reichen etwas nehmen, um es den Armen zu geben“ [3].

Der Film über das New Yorker Benefizkonzert wird von einem zweiminütigen Trailer eingeleitet, der sich in die kurzen Kapitel *The Cause*, *The Auction* und *The Concert* unterteilt. Zu sehen sind kurze Interview-Stücke mit Eric Clapton, unterbrochen von Fotos seiner Musikerkarriere oder kurzen Videoeinspielungen, in denen er auf Antigua zu sehen ist. Während des gesamten Trailers läuft im Hintergrund Eric Claptons Song *Driftin'* mit der Textzeile „I ain't got nobody in this world to care for me.“

Im Abschnitt *The Cause* erläutert Clapton zunächst den Grund, das *Crossroads Centre* zu gründen mit seiner persönlichen Geschichte:

„I had everything a men could want, I was a millionaire, I had beautiful women in my life, a solid gold career and a future. On a daily bases I wanted to commit suicide, and a lot of periods in my life I don't even remember. [...] And I realized that I didn't want to die and I couldn't go on. There was nothing to do but acutally go and ask someone for help. And that's the beginning of where I am now.“

The Auction zeigt Bilder einer Auktion, bei der Clapton rund 100 seiner Gitarren versteigert, um Geld für sein Suchtzentrum zusammenzubekommen, gefolgt vom letzten Teil *The Concert*, in dem er mit Sheryl Crow, Mary J. Blige und Bob Dylan die Gäste seines Konzerts im Madison Square Garden ankündigt. Dann endet das kurze Intro des Films, es folgt Claptons Gang auf die Bühne der New Yorker Konzerthalle und die Ankündigung, jetzt keine großen Worte mehr zu verlieren: „Talking is done, I'm not gonna do no more talking, we just play for you.“

Während des Konzertes begibt sich Clapton immer wieder in die für ihn gewohnte Rolle des reinen Gitarristen. Lange Jahre seiner Karriere hatte er in der zweiten Reihe gestanden, bevor er in seiner Band *The Cream* auch größere Gesangsparts übernahm. Bei ERIC CLAPTON & FRIENDS IN CONCERT schlüpft er immer dann in diese Rolle, wenn einer seiner Gäste auf die Bühne kommt. Sheryl Crow, eine frühere Lebensgefährtin Claptons, singt mit *My Favourite Mistake* und *Difficult Kind* zunächst zwei ihrer eigenen Songs mit Clapton als Gitarristen, zum Abschluss von Crows Gastauftritt interpretieren beide gemeinsam mit *Little Wing* Claptons Neuauflage des Jimi-Hendrix-Stücks. Mary J. Blige spielt mit einem Medley aus *Be Happy* und *You Bring Me Joy* sowie *Not Gon' Cry* lediglich ihre eigenen Lieder.

Bob Dylan intoniert zunächst sein eigenes Lied *Don't Think Twice, It's All Right* als Solist, um dann mit Clapton zusammen *Crossroads* zu spielen, jenen Song, der namensgebend für Claptons Suchtzentrum gewesen ist. Der Titel ist wie kaum ein anderer zu Claptons Markenzeichen geworden; im Booklet zu seinem gleichnamigen Best-of-Album schreibt *Rolling-Stone*-Autor Anthony DeCurtis: „It makes sense, then, that Robert Johnson's tough, transcendent masterpiece, *Crossroads*, has become Clapton's signature song. On the path of life, crossroads are where the breakdowns and breakthroughs come, where danger and adventure lie.“

Die Mittel der Inszenierung des Konzerts sind so zurückhaltend gewählt, wie sich Clapton selbst gibt. Die Kamera beschränkt sich im Wesentlichen auf langsame Fahrten und Bildübergänge mit Totalen der gesamten Bühne, Einstellungen der Musiker oder Großaufnahmen der Hände und Instrumente, vor allem bei den zahlreichen Gitarrensolis Claptons. Auch die Bühnenbeleuchtung ist auf das Wesentliche reduziert. Drei Spots folgen permanent Clapton, seinem Gitarristen Andy Fairweather Low und dem Bassisten Nathan East und heben diese vor allen anderen Musikern hervor. Für die übrige Ausleuchtung der Bühne sorgt eine ganze Reihe von Scheinwerfern an der Rückwand der Bühne, die den Raum der Künstler in blaues, rotes oder weißes Licht tauchen. Der Auftritt der Gäste wird durch Licht besonders verstärkt - Sheryl Crows Songs werden etwa durch gelbe Scheinwerfer von der Bühnendecke und die Beleuchtung des roten Bühnenhintergrundes betont; als Mary J. Blige die Bühne betritt, werden sich drehende Deckenscheinwerfer mit Filtern eingesetzt; Bob Dylans Gastauftritt wird durch goldenes Bühnenlicht förmlich gekrönt. Eine Beleuchtung des Zuschauerraums findet nur in äußerst geringem Maße statt, wodurch die Trennung zwischen Künstlern und Publikum erneut auch optisch unterlegt wird. ERIC CLAPTON & FRIENDS IN CONCERT erweist sich so als ein klassischer Konzertmitschnitt, der eine außergewöhnlich starke Betonung auf das akustische Erlebnis setzt, im Visuellen aber von einem Purismus geprägt ist, der angesichts des Aufwands, der für die Bühnenszenierung getrieben wird, auffällt.

(Patrick Kraft)

Anmerkungen:

[1] Eric Clapton: *Mein Leben*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, Klappentext.

[2] Ebd., S. 273.

[3] Ebd., S. 272.

Reihenfolge der Songs:

Intro / Driftin' (Eric Clapton) / Hoochie Coochie Man (Eric Clapton) / River Of Tears (Eric Clapton) / Going Down Slow (Eric Clapton / David Sanborn) / My Favorite Mistake (Eric Clapton / Sheryl Crow) / Difficult Kind (Eric Clapton / Sheryl Crow) / Little Wing (Eric Clapton / Sheryl Crow) / Be Happy / You Bring me Joy (Medley) (Mary J. Blige) / Not Gon' Cry (Eric Clapton / Mary J. Blige) / Tears In Heaven (Eric Clapton) / Change The World (Eric Clapton) / Old Love (Eric Clapton) / Wonderful Tonight (Eric Clapton) / Layla (Eric Clapton) / Don't Think Twice, It's All Right (Bob Dylan) / Crossroads („Cross Roads Blues“) (Eric Clapton / Bob Dylan) / Sunshine Of Your Love (Eric Clapton)

Discografie Eric Clapton:

For Your Love (mit den Yardbirds) (1965)
Having A Rave Up (mit den Yardbirds) (1965)
Blues Breakers with Eric Clapton (1966)
Eric Clapton (1970)
The History of Eric Clapton (1972)
Eric Clapton at His Best (1972)
Eric Clapton's Rainbow Concert (1973)
461 Ocean Boulevard (1974)
There's One in Every Crowd (1975)
E.C. Was Here (1975)
No Reason to Cry (1976)
Slowhand (1977)
Backless (1978)
Just One Night (1980)
Another Ticket (1981)
Time Pieces: Best of Eric Clapton (1982)
Money and Cigarettes (1983)
Time Pieces Vol. II Live in the Seventies (1983)
Behind the Sun (1985)
August (1986)
Crossroads (1988)
Journeyman (1989)
24 Nights (1991)
Music From The Motion Picture Soundtrack RUSH (1992)
Unplugged (1992)
From The Cradle (1994)
The Cream of Clapton (US ed.) (1995)
Crossroads 2: Live in the Seventies (box set) (1996)
Pilgrim (1998)
Blues (1999)
Chronicles (1999)
Riding With The King (2000)
Reptile (2001)
One More Care One More Rider (2002)
Me And Mr. Johnson (2004)
20th Century Masters / The Millenium Collection (2004)
Sessions for Robert J. (2004)
Back Home (2005)
The Road To Escondido (2006)
Complete Clapton (2007)

Filmografie Eric Clapton:

Tommy (1975)
Eric Clapton & Friends (The A.R.M.S. Benefit Boncert from London) (1983)
Water (1985)
Eric Clapton & Friends Live 1986 (1986)
Live at Montreux (1986)
After Midnight Live (1988)
24 Nights (1990)
Unplugged (1992)
Live in Hyde Park (Special Edition) (1997)
Eric Clapton Budokan 1997 (1997)
Blues Brothers 2000 (1998)
Eric Clapton & Friends in Concert (1999)
Clapton Chronicles (1999)
One More Car One More Rider (2001)
This Song for George – Japan Tour 2001 – Budokan (2001)
Sessions for Robert (2004)
Crossroads Guitar Festival (2004)
Crossroads Guitar Festival (2007)

Bibliographie zu Eric Clapton:

Boyd, Pattie: *Wonderful Tonight. George Harrison, Eric Clapton, and Me*. 2008.
Welch, Chris: *Cream. Eric Clapton, Jack Grice and Ginger Baker – The Legendary 60's Supergroup*. 2001.
Braunling, Len: *Eric Clapton*. 1990.
Clayson, Alan: *The Yardbirds. The Band That Launched Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page*. 2002.
Clapton, Eric: *Mein Leben*. 2007.
Clapton, Eric und Weiler, Fred: *Eric Clapton. Stars, Mythen und Legenden*. 1997.
Hüttenrauch, Oliver: *Eric Clapton und Co. Die großen Bluesrock-Gitarristen*. 1995.
Raumbault, Ginette: *Trauernde Eltern. Isadora Duncan, Sigmund Freud, Gustav Mahler, Eric Clapton – wie sie den Tod eines Kindes erlebten*. 1997.
Roberty Marc und Tepper, Alan: *Eric Clapton – Story and Songs kompakt*. 2006.
Sandford, Christopher: *Eric Clapton*. 1996.
Schumacher, Michael: *Eric Clapton*. 2008.
Schumacher, Michael: *Crossroads. The Life and Music of Eric Clapton*. 2003.
Shapiro, Harry: *Eric Clapton. 'Der beste Gitarrist der Welt'*. 1995.
Shapiro, Harry: *Eric Clapton. Slowhand. Ein Leben für den Blues*. 1993.
Shapiro, Harry: *Eric Clapton. Lost in the Blues*. 1992.
Thompson, Dave: *Cream. How Eric Clapton Took the World by Storm*. 2006.

Empfohlene Zitierweise

Kraft, Patrick: Eric Clapton and Friends in Concert. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 294-299, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p294-299>.

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.

SHOW: A NIGHT IN THE LIFE OF MATCHBOXTWENTY

USA 2004

R: Hamish Hamilton (Konzert), Gillian Grisman (Dokumentation).

K: Daniel E. Catullo III, Lawrence Jordan, Jack Gulick, Michael Lippman (Produzenten)

William Akerlund.

P: Universal Music & Video Distribution.

Musiker: Rob Thomas, Paul Doucette, Kyle Cook, Adam Gaynor, Brian Yale. Mit Matt Beck an Keyboard, Gitarre, Lap Steel, Vocals (auf der aufgezeichneten Tour).

DVD-Vertrieb: Soulfood Music Distribution.

UA: 25.5.2004, 21.6.2004 (BRD).

100min (insges. 220min). HD-Video. 1,78:1, Farbe. Dolby Digital Stereo, Dolby 5.1 Surround Sound, SRS Circle Surround 5.1.

Inhalt der DVD II: Bildergalerie; Texte von *More Than You Think You Are* und *Bright Lights and Soul* als Multi-Angles-Videos; Dokumentation über das Leben der Band hinter der Bühne.

Als die amerikanische Rockband *Matchbox Twenty* im Jahr 2004 nach dem Start ihres Albums *More Than You Think You Are* auf Tour durch die Vereinigten Staaten gingen, beschlossen sie, der Tour einen Konzertfilm folgen zu lassen. Er wurde unter dem Titel *SHOW: A NIGHT IN THE LIFE OF MATCHBOXTWENTY* als Doppel-DVD veröffentlicht. Auf der ersten Disc wird die komplette Aufnahme des Konzerts aus der Philips Arena in Atlanta gezeigt; auf der zweiten findet sich eine Dokumentation über die Band während der Tour sowie kleinere Extras wie zum Beispiel die Texte der Songs. Die Dokumentation ist nicht in die Darstellung des Konzerts eingebunden – so das beide Teile vollkommen eigenständig sind. Das Konzert auf der ersten DVD könnte ohne weiteres als simpler Konzertfilm individuell gezeigt werden. Erst die Verbindung mit der Dokumentation und den Extras geben aber einen Eindruck des dokumentarischen Konzepts, das das ganze Film-Projekt umgreift und zeigt, dass sich das Dokumentarische nicht mehr allein in einem einzelnen Film manifestiert, sondern dass es ganze Netzwerke von Filmen und anderen Texten sind, die das Konzept der Dokumentation erfüllen. Der einzelne Film als alleinstehendes Werk wird - bedingt durch die Möglichkeiten, die die DVD-Technologie eröffnet - abgelöst durch eine Anthologie von Texten, die ein paratextuelles Feld aufeinander bezogener, von Machart und Textintention deutlich verschiedener Einzelbeiträge. So, wie ein einzelner Text Geschriebenes, Abbildungen, Notenauszüge, Listen, möglicherweise Hör- und Sehbeispiele integrieren kann, so entstehen auf der DVD kleine Bibliotheken individueller Texte, die nicht mehr mit einem werks- oder eventzentrierten Interesse rechnen (auch dieses kann natürlich mit Besichtigung der zentralen Konzertdokumentation befriedigt werden), sondern dieses in einen enzyklopädischen Rahmen einordnen. Aneignungsstrategien, wie sie sich bei Fans und Sammlern finden lassen, die das einzelne Dokument mit anderen kurzschließen, es ergänzen und annotieren, kommentieren und historisch und kritisch einordnen lassen, lassen sich mit derartig anthologischen DVDs selbst vermarkten. Das Rockumentary als Gattung des Dokumentarfilms wird in diesen Formen erweitert, transformiert den einzelnen Film zu einem Text in einem paratextuellen Feld.

Bei der Aufnahme des Konzerts führte Hamish Hamilton Regie, der zuvor bereits durch seine Arbeit mit großen Bands wie U2 oder Rammstein in Erscheinung getreten war. Für die Filmproduktion wurde kein besonderes Konzert der Tour (wie zum Beispiel der erste oder letzte Auftritt der Tour oder das in der Dokumentation erwähnte große Konzert im Staples Centre von Los Angeles), sondern ein offensichtlich normaler Auftritt an einem beliebigen Abend während der Tour ausgewählt. Die Aufzeichnung selbst kommt ohne viele Effekte und Zusätze aus, weil die fulminante Bühnen-Lichtshow genügend Effekte liefert. Gelegentlich wird von Aufnahmen des Konzerts auf die auf den Leinwänden über der Bühne eingespielten Videoaufnahmen überblendet.

Das Konzert beginnt direkt mit dem Erscheinen der Band auf der Bühne unter dem großen Jubel der Fans. Die ersten Gitarrenriffs des Konzerts werden von impulsiv wirkenden Lichteffekten begleitet; erst danach tritt der Leadsänger Rob Thomas aus einer etwas erhöhten Position über dem Rest der Band auf. Die besondere Stellung von Rob Thomas, der vor dieser Tour auch durch Soloprojekte, unter anderem zusammen mit Carlos Santana auf dessen Erfolgsalbum *Supernatural*, aufgetreten war, wird schon durch die besondere Inszenierung seines Auftritts unterstrichen; auch im weiteren Verlauf wird er als Star behandelt, steht mehrfach im Fokus der Kameras. Nach den ersten zwei Songs spricht er das Publikum direkt an und fordert es auf, alle Probleme außerhalb der Arena zu lassen und einfach nur Spaß zu haben. Tatsächlich fangen die Kameras immer wieder lachende Gesichter im Zuschauerraum und in der Band ein, explizieren das *having fun* als primäres Ziel des Konzerts.

Der Einsatz von insgesamt 22 Kameras macht es Hamilton möglich, jeden Aspekt der Geschehnisse auf der Bühne sowie viele Einzelereignisse im Zuschauerraum einzufangen. Die Totalen von den obersten Rängen zeigen den Bühnenaufbau in seiner ganzen Größe; die Aufnahmen einzelner Zuschauer zeigen dagegen eine individuelle Dimension des Unterhaltenseins und des Eintauchens in die Musik, die der Distanz zwischen der Monumentalität der Bühne und der damit verbundenen Anonymität des Konzertpublikums eine andere, individuelle, ja sogar private Komponente entgegensetzt. Während der Film der Beobachtung, dass sich Zuschauer in Rock-Massenveranstaltungen Freiräume privaten Vergnügens erobern und dieses auch ausleben, zuzuliefern scheint, wirkt ein Auftritt Rob Thomas (zu dem Song *Mad Season*) wie eine karikierende Verkehrung dieses paradox erscheinenden Verhältnisses von Gigantismus der Veranstaltung und Familiarität der Rezeption - er nimmt persönlichen Kontakt mit den Fans in der ersten Reihe auf, so dass der Film noch die Star-Verehrung als eine zweite Form der Band-Publikum-Beziehung zeigt (was die Klarheit jener anderen kontrastierenden Montage aber eher trübt).

(Johannes Tomczak / Caroline Amann)

Setlist:

Cold / Real World / All I Need / Soul / Disease / Could I Be You / 3 AM / Mad Season / Feel / Hand Me Down / If You're Gone / Bright Lights / Bent / Unwell / Back to Good / Downfall/ You're So Real / So Sad So Lonely / Long Day/ Push

Empfohlene Zitierweise

Tomczak, Johannes u. Amann, Caroline: Show – A Night in the Life of Matchboxtwenty. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 300-302, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p300-302>.

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.

SOME KIND OF MONSTER

USA 2004

R/P: Joe Berlinger, Bruce Sinofsky.

K: Held, Robert Richmann.

S: Doug Abel, M. Watanabe Milmore, David Zieff.

Beteiligte Personen: James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett, Robert Trujillo, Bob Rock, Phil Towle, Jason Newsted, Dave Mustaine, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, Torben Ulrich, Cliff Burnstein u.a.

DVD-/Video-Vertrieb: Paramount / Third Eye.

UA: 21. Januar 2004 (USA), 3. Februar 2005 (BRD).

141min, 1:1,33, Farbe, Dolby Digital 5.1.

Alle Rockumentaries stehen vor dem Problem, Formen zu finden, die dem, was der Film zeigt, einen Eigenwert über die reine Dokumentation hinaus geben. Stehen sie schon auf Grund der ökonomischen Einbindung der Filmarbeit einerseits vor der Aufgabe, die gezeigten Bands oder Künstler in möglichst gutem Licht erscheinen zu lassen und ihnen ein positives Image zu verleihen, sind sie immer mit der Gefahr konfrontiert, den am Ende werblichen Zweck allzu deutlich auszustellen. Eine kritische oder auch nur skeptische Distanz zum Gegenstand (eine Band zu porträtieren, ein Konzert oder eine Tournee zu dokumentieren etc.) scheint sich schon im Vorfeld der Filmarbeit zu verbieten. Die Filmemacher Joe Berlinger und Bruce Sinofsky wagen sich – wenn auch ganz unfreiwillig – mit ihrem Film über die Rock-Ikonen von *Metallica* in einen Grenzbereich, weil sie eine Band in der Krise zeigen. *SOME KIND OF MONSTER* war eigentlich als Imagefilm geplant gewesen und entstand zur Produktion des im Jahr 2003 erschienenen *Metallica*-Albums *St. Anger*. Das Thema des Films ergab sich eher zufällig: Was Berlinger und Sinofsky in der Zeit, als sie die Band filmten, vorfanden, war ein Machtkampf der sich nach 20 Jahren Bandhistorie sichtbar fremd gewordenen Bandmitglieder, die sich auf einer Gratwanderung zwischen der Realisierung des neuen Albums und der Trennung der Gruppe zu befanden. Ein Zustand, den die Band später im Film selbst schlicht als „Seifenoper“ bezeichnete.

Der Film beginnt im Jahr 2003 mit einer Listening-Session für die Presse zum *St. Anger*-Album. Der Zuschauer wird also schon zu Beginn des Films darüber in Kenntnis gesetzt, dass die Arbeiten an dem Album ein erfolgreiches Ende genommen haben. Vorweggenommene *happy endings* haben in der Dramaturgie von Spielfilmen oft die Funktion, die Spannung des Zuschauers zu mildern, die Möglichkeit des schlechten Endes von vornherein zu negieren. Das mildert Spannung, öffnet aber den Blick für die Prozesse, die das gute Ende so schwer erreichbar machten. Dem vorweggenommenen Ende folgt ein Rücksprung in der Zeit - die eigentliche Geschichte, die *SOME KIND OF MONSTER* erzählt, beginnt drei Jahre früher. *Metallica* scheint in Auflösung zu sein. Die Musiker der Gruppe - der Sänger und Gitarrist James Hetfield, der Schlagzeuger Lars Ulrich und der Gitarrist Kirk Hammett - hatten jahrelang kein Album mehr eingespielt und waren auch nicht zusammen auf einer Bühne aufgetreten. Sie hatten sich sichtlich voneinander entfernt

und kaum mehr als eine rein berufliche Beziehung zueinander. Kurz zuvor hat außerdem der Bassist Jason Newsted die Band nach vielen Jahren verlassen und Metallica zu dem besagtem Trio werden lassen. Die Ausgangskonstellation der Seifenoper ist erreicht, das Drama kann beginnen.

Beim ersten erneuten Aufeinandertreffen der Band im Zimmer eines Luxushotels hat das Plattenlabel deshalb den Psychotherapeuten Phil Towle hinzugezogen - sicherlich nicht, um eine Art von Gruppentherapie aus sozialen Gründen durchzuführen, sondern die Band als eine funktionierende Marke zu stabilisieren und so neu marktfähig zu machen. Die Therapiesitzungen mit Towle ziehen sich im Folgenden wie ein roter Faden durch den gesamten Film und charakterisieren den jeweiligen Zustand, in dem sich die Gruppe befindet. Towle wirkt phasenweise wie ein Mitglied der Band, er soll für eine Gage von 40.000 Dollar pro Monat aus den Individuen von Metallica wieder eine Gruppe zusammenschweißen. Vor allem bei den zwei stets aneinander geratenden Bandköpfen Hetfield und Ulrich hat er jedoch zunächst keinen Erfolg. Immer wieder geraten die beiden aneinander. Der Konflikt gipfelt in einem der Tiefpunkte in der Bandgeschichte Metallicas - der Flucht Hetfields in eine Entzugsklinik, in der er über ein Jahr lang bleiben musste. In dieser Zeit begleiteten die Filmemacher lediglich Lars Ulrich und Kirk Hammett sowie die Menschen um sie herum, wobei die ganze Zeit unklar war, ob die Band überhaupt weitermachen würde.

Nach Hetfields Rückkehr wird der Dokumentarfilm selbst zum kurzzeitigen Hauptthema. Ungewöhnlich hierbei ist, dass die Filmemacher Joe Berliner und Bruce Sinofsky selbst vor der Kamera in Erscheinung treten. Sie nehmen an einer der Sitzungen mit Towle teil, in der vor allem der zurückgekehrte James Hetfield Bedenken äußert, die Arbeit der Dokumentarfilmer weiter zuzulassen. Er fühle sich beobachtet und eingeschränkt, Kameras und Filmemacher träten aus der Rolle der Begleiter heraus und würden zur zusätzlichen Belastung der Situation. Schließlich fällt allerdings doch die Entscheidung, die Dreharbeiten weiterlaufen zu lassen. Dass die Kameras aber auch im Folgenden Gegenstand von Aggression sind, zeigt sich unter anderem in einer Szene, als der Drummer Lars Ulrich in einer Frustsituation eine der Kameras mit Bier bespuckt.

Ein Wendepunkt hin zu einer Wiederannäherung der Bandmitglieder deutet sich erst nach gut zwei Dritteln des Filmes an. Aus Verärgerung über Radiospots, die die Bandmitglieder einsprechen sollen, entsteht eine Form von Gemeinschaftsgefühl, das sich ab diesem Zeitpunkt verstärkt. Deutlich wird dies durch die gemeinsame Entscheidung der Gruppe, dass die Zusammenarbeit mit Towle nicht mehr notwendig ist. Der endgültige Durchbruch zu einem neuen erfolgreichen Miteinander der Band scheint die Einstellung des neuen Bandbassisten Robert Trujillo und die Auszeichnung durch den Musiksender MTV, der Metallica eine MTV-ICON-SHOW widmet.

Der Film endet, wo er begonnen hat, bei den Interviews, die anlässlich der Listening-Session geführt werden. Metallica wird der Öffentlichkeit in einer neuen Harmonie und auf dem Wege zu neuem Erfolg vorgestellt.

Natürlich waren die Zerwürfnisse in der Band Gegenstand der Fan- und Musikpresse gewesen. Insofern gehört es auch zum Raffinement des Band-Marketing, mit der Seifenoper, die *SOME KIND OF MONSTER* erzählt, genau diese Fama aufzugreifen, sie zu dramatisieren und am Ende zu entlasten. Es gehört durchaus zum Inszenierungsstil der Seifenoper - hier geht es um psychische und vor allem um soziale Konflikte, um Koalitionen und Feindschaften in relativ geschlossenen sozialen Gruppen -, daß der Film immer wieder verschiedene Randkonflikte der Bandmitglieder aufgreift. Dazu gehört der Vater-Sohn-Konflikt im Hause Ulrich, in dem der Vater des Metallica-Schlagzeugers die neuen Werke der Band in Frage stellt. Und auch Hetfields familiäre Verhältnisse werden betrachtet - er sieht in der Scheidung seiner Eltern den Grund dafür, dass er selbst Probleme damit hat, die Nähe anderer Menschen zuzulassen. Umso stärker wird dagegen die Rolle der Familie im aktuellen Leben der Bandmitglieder gezeigt: Immer wieder sind beispielsweise die Kinder Ulrichs mit im Studio dabei und werden von lauter Rockmusik beschallt; oder Hetfield flüchtet in einer Belastungssituation zu einer Ballettstunde seiner Tochter. Die oft konflikthafte Vergangenheit von Metallica spielt eine eigene dramatische Rolle. Teil der Therapie der Gruppe ist z.B. ein Treffen von Lars Ulrich mit dem ehemaligen Metallica-Gitarristen Dave Mustaine, der einräumt, immer noch unter dem Rausschmiss zu leiden. Zu Wort kommt mehrfach der Ex-Bassist Jason Newsted, der sich kritisch zum Weg Metallicas äußert.

So sehr das Modell der Seifenoper für die Geschichte, die der Film erzählt, alle Leitfäden zu liefern scheint, so auffallend ist der Weg, den Berlinger und Sinofsky bei der Darstellung der Musik gewählt haben. Statt Lieder der Band komplett zu zeigen und auszuspielen, werden sie immer nur für wenige Augenblicke angespielt - und dann abrupt wieder ausgeblendet. Die Songs des Albums *St. Anger*, das für die Geschichte des Films ja das positive Ende markiert, werden in ihrer Entstehung gezeigt, wie einzelne Parts eingespielt und anschließend wie Puzzleteile zusammengefügt werden, und nicht als fertige Produkte vorgezeigt. Ebenso detailliert widmen sich die Filmemacher der Entstehung der einzelnen Liedtexte. Auch frühere Stücke aus der 20jährigen Bandgeschichte kommen nur sekundenweise zum Einsatz. Nur ein einzelnes Lied (*Frantic* aus dem Album *St. Anger*) wird komplett ausgespielt - als Hinterlegung des Abspanns.

Die Arbeiten an dem Film dauerten mehr als zweieinhalb Jahre. Über 1.200 Stunden Filmmaterial entstanden dabei. Herausgekommen ist ein Film, dessen harmonisches Ende nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass der Auflösungsprozess der Band wohl nur aus ökonomischen Gründen unterbrochen wurde. Eine Band ist eben auch in eine Vielfalt von Bezugsgrößen verwoben, die letztlich alle dem Warenverkehr zugehören. Es gehört zu den großen Trugschlüssen oder gar Paradoxien der Rockumentaries, dass sie auch dann, wenn sie kritische Distanz versuchen, aus dem Kreislauf von Werbung und Imagearbeit nicht ausbrechen können.

Wie auch *SOME KIND OF MONSTER* stehen die meisten der Rockumentaries in einem klar erkennbaren ökonomischen Kontext - sie sind selbst Waren und werden oft erfolgreich vermarktet. Aber sie sind darüber hinaus vor allem Mittel der Werbung für die Bands, ihre Platten und Tourneen. Unter einer ökonomischen

Perspektive sind Bands Waren, die ihr Image nicht nur in ihrer Musik und in ihren Auftritten, sondern in allem gewinnen, was sie in der und für die Öffentlichkeit tun. Auch die Boulevard- und Fanpresse arbeitet beständig daran, die Images von Musikern und Bands zu entwickeln und mit Anekdoten und Skandalen zu unterfüttern. In der Marktpsychologie ist ein *Image* nicht nur das (öffentliche) Ansehen eines Produkts, die Menge der Attribute und Bedeutungen, die ihm zukommen, sondern vor allem ein Gratifikationsversprechen, in dem die subjektive Wertschätzung von Konsumenten für ein Produkt gebündelt ist. Images können auch negativ sein, dienen dann aber zur Abgrenzung der Subkulturen voneinander; diejenigen, die einen Gegenstand wie eine Band oder den durch sie repräsentierten Musikstil hoch schätzen, machen sich dadurch unterscheidbar von anderen, die das alles ablehnen (aus welchen Gründen auch immer).

Rockumentaries tragen meist ganz offen zur Imagearbeit der Musiker bei. Oft genug fingieren sie das Leben der Mitglieder der Bands als konstruktives Miteinander, schaffen die Illusion einer sozial funktionierenden Binnenwelt der Gruppe (was seinerseits wieder zum *branding* der Bands gehört). Die Band selbst ist eine Ware, die am Platten- und Konzertmarkt Umsätze und Gewinne erzielen muss. Je populärer die Bands sind, desto aufwendiger und kostenintensiver werden die Veranstaltungen, desto höher steigen die Gratifikationserwartungen des Publikums (zusammen mit den Gewinnerwartungen der veranstaltenden Industrie). Rockumentaries sind Waren, die Waren (die Musiker und Bands) bewerben - die wechselseitige ökonomisch-symbolische Abhängigkeit von Film und Sujet scheint kaum hintergebar zu sein. *SOME KIND OF MONSTER* deutet an, dass auch das so schlicht an der Dokumentation von Musik-Veranstaltungen interessierte Genre der Rockumentaries Potenziale der Dramatisierung und Narrativisierung hat, die Konzerte nicht mehr als Events, sondern vielmehr als Geschichten erzählt. Ist noch die traditionelle Konzertdokumentation vor allem für die Fan-Gemeinden interessant (man erinnere sich, dass *Idol* von *eidolon* = Bild abgeleitet ist), so könnte das narrative Rockumentary auch solche Zuschauer adressieren, die nicht zum Fankreis zählen: Gerade dann würde sich aber das werbliche Interesse derartiger Filme um so besser umsetzen lassen.

(Svenja Schweichel / Ansgar Schlichter)

Rezensionen:

Pressespiegel (USA): <http://www.metacritic.com/film/titles/metallicasomekindofmonster>

Weiterführende Links (D): http://www.filmz.de/film_2004/metallica_some_kind_of_monster/links.htm

Literatur:

Berlinger, Joe / Milner, Greg: *Metallica. This Monster Lives: The Inside Story of SOME KIND OF MONSTER*. New York: St. Martin's Griffin 2005. - Dt.: *Metallica. Inside. Hinter den Kulissen des Kultfilms SOME KIND OF MONSTER*. München: Blanvalet 2006, 447 S.

McIver, Joel: *Justice for all - die Wahrheit über Metallica*. Berlin: Bosworth-Ed. 2009, xix, 532 S.

Pillsbury, Glenn T.: *Damage incorporated. Metallica and the production of musical identity*. New York [...]: Routledge 2006, xxvi, 242 S.

Putterford, Mark: *Metallica - in their own words*. London: Omnibus Press 2000, 112 S.

Wall, Mick / Dome, Malcolm: *Metallica*. Berlin: Bosworth-Ed. 2007, 143 S. - Zuerst als: *Metallica - the complete guide to their music*. London: Omnibus 1995, v, 88 S.

Diskographie von Metallica (ohne Singles und EPs):

1983: Kill 'em all
1984: Ride the Lightning
1986: Master of Puppets
1988: ... And Justice for All
1991: Metallica
1993: Live Shit: Binge & Purge (Live)
1996: Load
1997: Reload
1998: Garage Inc. (Compilation)
1999: S&M (Live)
2003: St. Anger
2008: Death Magnetic.

Empfohlene Zitierweise

Schweichel, Svenja u. Schlichter, Ansgar: Some Kind of Monster. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 303-307, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p303-307>.

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.

LIVE 8

Großbritannien 2005

R: Bruce Gowers, Nick Hopkins, Michael Maier, Claire Popplewell, Geoff Posner, Richard Valentine, Paul Flattery.

P: Lorna Dickinson, Paul Flattery, Elisabeth Flowers, Cerrie Frost, Harvey Goldsmith, Kit Hawkins, Elaine Paterson, Emer Patten, Kim Ross, Cheryl Teetzel, Kevin Wall, Michael Wolfson. (An der Produktion waren annähernd 40 Fernsehanstalten sowie diverse Radioanstalten aus verschiedensten Ländern beteiligt.)

K: Matt Carter, Richard J. Cottrell, Alex Hudson, Martin Roth.

S: Anthony Moore, Johannes, Spiecker, Nick Vaughan-Barratt.

T: Gavin Marshall, Naomi, Needham, Richard Sillitto, Julian Wison.

Beteiligte Bands: Paul McCartney, U2, Coldplay, Elton John, Pete Doherty, Dido, Stereophonics, REM, Ms. Dynamite, Keane, Travis, Bob Geldof & Boomtown Rats, Annie Lennox, UB40, Snoop Dogg, Razorlight, Madonna, The Killers, Joss, Stone, Scissor Sisters, Velvet Revolver, Sting, Mariah Carey, Robbie Williams, Peter Kay, The Who, Pink Floyd, George Michael, Black Eyed Peas, Duran Duran, Muse Kaiser Chiefs, Green Day, Bon Jovi, Destiny's Child, Kayne West, Bryan Adams, Will Smith, Brain Wilson, Toby Keith, Dave Mattheews Band, Daniel Powter, Linkin Park, Jars of Clay, Alicia Keys, Def Leppard, Jet, Sarah McLachlan & Josh Gruban, Vusi Mahlasela, Roxy Music, Maroon 5, Pet Shop Boys, Neil Young, Keith Urban, Placebo, Rob Thomas, Stevie Wonder, Faithless, Adam Levine, Wet Wet Wet, The Proclaimers, 1 Giant Leap, the Thrills, Midge Ure, Eddie Izzard, Texas, Katherine Jenkins, James Brown, Will Young, Murrayfield Crowd, McFly, Good Charlotte, Dreams Come True, Björk, Tim McGraw, Faith Hill, Shakira, Audioslave, Ricky Gervais.

DVD/Videovertrieb: EMI Entertainment.

UA: 2.7.2005 (Kanada, Deutschland, England, Amerika).

480min, 1,78:1, Farbe, Dolby Surround.

Make Poverty History – nicht weniger als die Armut der Welt zur Vergangenheit zu erklären, war Ziel des weltweit zeitgleich stattfindenden Live-8-Konzerts vom 2. Juli 2005. In zehn unterschiedlichen Orten der G8-Staaten und im südafrikanischen Johannesburg versammelten sich ungefähr 170 Musik-Gruppen, die auf ihre Gagen für das Konzert verzichteten - ganz nach dem Motto: *We don't want your money, we want your voice*. Diesen Spruch verwendete Sir Bob Geldof in der Werbung für Live 8. Die Zuschauer wurden dazu aufgefordert selbst aktiv zu werden und Botschaften mit ihrer Kritik und ihren Forderungen an den G8 Gipfel zu senden. Angelehnt war *Live 8* an das legendäre *LiveAid Konzert* von 1985, welches damals um Spenden für Afrika warb. Im Rahmen des vom 6. bis zum 8. Juli in Schottland stattfindenden G8-Gipfels sollten die Stimmen der Zuschauer an die G8-Akteure ausgehändigt werden. Ein erklärtes Ziel von Live8 war, der Dritten Welt die Schulden zu erlassen und mindestens 25 Milliarden Entwicklungshilfe freizumachen. Nach den Konzerten konnten tatsächlich über 24 Millionen „Stimmen gegen Armut“ an die Veranstalter des G8-Gipfels übergeben werden.

Weltweit soll das Konzertspektakel ungefähr drei Millionen Konzertbesucher angezogen haben. Dieses „United Nations“-Gefühl sollte auch auf den vier DVDs wiedergegeben werden, die zeitnah nach dem Konzert erschienen. Der Fokus lag auf den Veranstaltungen in London und Philadelphia, wo schon beim LiveAid-Event von 1985 Konzerte stattgefunden hatten. Andere Konzerte der Gesamtveranstaltung in Rom,

Tokio, Berlin, Moskau und Johannesburg wurden auf der DVD nur mit kurzen Ausschnitten bedacht. Bemerkens- und kritisierenswert ist, dass es bei diesem Konzert vor allem um die Armut in Afrika ging, die Veranstaltung in Johannesburg aber auf der DVD nur mit einem einzigen Song vertreten ist. Die Beteiligung und Einbindung von afrikanischen Künstlern in das Konzept der Gesamtveranstaltung war darum auch schon früh Gegenstand der Kritik. *We don't want your voice*, sei das paradoxe Konzept der Auswahl an Künstlern und Veranstaltungsorten gewesen, wurde den Veranstaltern vorgeworfen. Bob Geldof, der das weltumspannende Mehrfachkonzert konzipiert hatte, griff eher zu bewährten Künstlern, die den Veranstaltern höhere Quoten versprochen, anstatt auf eine Durchmischung der Auftritte von afrikanischen und bekannten westlich geprägten Musikern Wert zu legen, was dem Thema der Veranstaltung näher gekommen wäre.

Auf einer in den Film integrierten Weltkugel werden die jeweiligen Auftritte angezeigt, damit man in der die ganze Welt umspannenden Reihe von Veranstaltungen nicht den Überblick verliert. Der technische Aufwand für die Aufzeichnung und Übertragung des Konzerts von London ist am aufwendigsten gewesen, was schnell ersichtlich ist - neben nahen Einstellungen von Sängern und Publikum und Aufnahmen der jeweils gesamten Band liefert hier noch ein Helikopter zusätzliches Bildmaterial. Überraschend ist die wirklich gute Bild- und Tonqualität der Dokumentation über die gesamte DVD hinweg. Im Gegensatz zur Live-Ausstrahlung im Fernsehen wurde der Ton nochmals überarbeitet; er ist nun stets sehr gut verständlich. Dennoch sind die Publikumsaufnahmen aus Johannesburg - wie einige andere auch - sehr grau und verschwommen geblieben; offenbar wurde weder auf die Beleuchtung sehr viel Wert gelegt noch ist die Qualität des Equipments auf ähnlich hohem Standard wie in Europa. Kamerafahrten an Kränen dynamisieren das Geschehen, Großaufnahmen von Musikern und Zuschauern teilen individuelle Aktionen und Reaktionen visuell mit. Zusätzlich zu den festinstallierten Kameras gibt es noch Kameramänner auf den Bühnen, die die Künstler und Background-Musiker aufnehmen. Die Schnitte wechseln je nach Auftritt, Anzahl der Bühnenmitglieder und Tempo der Songs. So wurden *Alicia Keys* und *Sahra McLachlan* fast ausschließlich in frontaler Kameraperspektive aufgenommen. Bands wie die *Scissor Sisters* hingegen werden bei ihrem Herumhüpfen auf der Bühne in schnellen, sehr kurzen Einstellungen dargestellt, passend zu der schnellen Dynamik ihrer Songs.

Die Aufnahmen aus dem Publikum machen überraschenderweise und im Unterschied zu den Standards der vor allem im Fernsehen üblichen Konventionen der Konzertdokumentation einen Großteil der Konzertmitschnitte aus. Immer wieder wird in das Publikum gezoomed, es wird überflogen, einzelne Zuschauer herausgehoben und in der Großaufnahme gezeigt, getreu dem Motto: *We need your voice*. Das Publikum war aktiver Teil des Konzerts und des Gesamtkonzepts der Veranstaltung. Auch die Künstler betonten, wie wichtig die Zuschauer für Live-8 waren; dass sie es tatsächlich waren, die über den politischen Erfolg von Live-8 bestimmten, hat am Ende ihre massenhafte Unterschriften-Reaktion gezeigt.

Den politischen Hintergrund der Konzerte für das Live- und Fernsehpublikum in Erinnerung zu halten, war Aufgabe der großen Leinwände im Hintergrund der Bühnen, auf denen thematisch passende Bilder von G8-Teilnehmern oder von Armut in Afrika gezeigt werden. Nicht immer können die Auftritte allerdings das Engagement, das die Veranstaltung trägt, einlösen. Der Auftritt von *Black Eyed Peas* endet stimmlich desaströs; der sichtlich berauschte Pete Doherty kann sich bei dem Duett mit Elton John *Children of the Revolution* trotz der thematischen Relevanz des Liedes kaum noch an den Text erinnern. Und wenn Mariah Carey während ihrer lieblosen Performance den Kinderchor mit den Worten: „This is a children choir from Africa“ vorstellt, wirkt das ebenso deplatziert wie desinteressiert. Im Gedächtnis bleibt der Auftritt der legendären Band *Pink Floyd*, die sich eigens zu diesem Anlass wieder zusammengefunden hatten.

Das Multikonzert *Live-8* ist die bislang monumentalste karitative Rock-Veranstaltung gewesen. Nicht nur die 1200 Musiker, die insgesamt auftraten, und die nach Millionen zählenden Live-Zuschauer, sondern vor allem, dass die Veranstaltung von mehr als 180 Fernseh- und mehr als 2000 Radiosendern weltweit verbreitet wurde und dabei nach offiziellen Angaben 3 Milliarden Menschen erreichte, zeigen die Globalität des Mediensystems an ebenso wie die Tatsache, dass zeitgenössische Musikkultur heute nicht mehr in nationalen Dimensionen erfasst werden kann. *Live-8* scheint einen nur verdeckten Widerspruch zu artikulieren: So, wie sich die G8-Konferenzen mit globalen Problemen befassen, ist auch Rockmusik eine weltumspannende Tatsache; so sehr aber nationale Interessen sich in den G8-Konferenzen immer wieder dagegen sperren, dass die beteiligten Regierungen sofort wirksame Hilfsprogramme beschließen, so schnell ist es möglich, dass sich Rockmusiker aus aller Welt in einer gigantischen Solidaritätsaktion zu gemeinsamer Aktion zusammentun. Dass *Live-8* dabei eine kaum bezahlbare Publicity-Aktion für alle Beteiligten gewesen ist, dass die Musiker also wohl nicht nur aus altruistischen Gründen beteiligt waren, mag man als reinen Nebenwiderspruch ansehen; die Frage aber bleibt, ob Veranstaltungen wie *Live-8* nicht das Mitleid von Zuschauern und ihre Bereitschaft zur Wohltätigkeit nur verschieben und in einen Kontext kommerzieller Interessen transformieren.

(Michèle Jöhnk / Caroline Amann)

Literatur:

Life 8. In: *Wikipedia*, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Live_8.

Überblick über die Einzelkonzerte in: *Wikipedia*, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Live_8/Konzertprogramme.

Homepage der Live-8-Initiative: URL: <http://www.live8live.com/de/>.

Vallely, Paul / Geldof, Bob: *Hello world. Live eight*. London: Century 2005, 191 S.

Elavsky, C. Michael: United as ONE. Live 8 and the Politics of the Global Music Media Spectacle. In: *Journal of Popular Music Studies* 21,4, 2009, S. 384-410.

Empfohlene Zitierweise

Jöhnk, Michèle u. Amann, Caroline: Live 8. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 308-311, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p308-311>.

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 JIMI HENDRIX EXPERIENCE[:] LIVE AT MONTEREY USA 2007

R: Bob Smeaton (Filmmaterial von D.A. Pennebaker).

P: Janie Hendrix, John McDermott.

K: John Halliday, John Simmons (Monterey Pop: James Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D. A. Pennebaker, Nick Proferes.

S: Kevin McCullough, Adam Payne, David Dawkins, Chris Hegedus (Monterey Pop: Lou Adler, John Phillips).

T: Eddie Kramer, Tim Fraser, Allen Green.

D: Jimi Hendrix, Mitch Mitchell, Noel Redding.

Video-/DVD-/HD-DVD-Vertrieb: Universal. EAN0602517455177. (USA: Experience Hendrix/Geffen/UMe.)

UA; 26.10.2007.

116min (CD-Soundtrack-Edition: 44min [?]). 2.0 Dolby Stereo, 5.1 DTS Surround. NTSC, 16:9, Farbe und Schwarzweiß.

Live fast, Love Hard, Die Young [1] – es scheint fast so, als könnte dieses auf das Leben Jimi Hendrix‘ sicherlich zutreffende Leitmotiv auch dem vorliegenden Film metaphorisch vorangestellt werden. Denn der in zwei Abschnitte unterteilte Film erzählt in den ersten 22 Minuten in Interviewausschnitten aus Gesprächen mit diversen Zeitgenossen und ehemaligen Bandmitgliedern der *Jimi Hendrix Experience* (Mitch Mitchell und Noel Redding) den musikalischen Werdegang Hendrix‘ bis zu seinem legendären Auftritt auf dem *Monterey Pop Festival* 1967 in rasanter Geschwindigkeit. Nur kurzer Stücke zu verschiedenen Themen werden hintereinandergeschnitten. Dabei erkennt man erst allmählich, dass die chronologische Reihenfolge der Themen auf das Festival hin zielt. Der zweite und längere Abschnitt des Films zeigt den gesamten Auftritt von Jimi Hendrix auf dem Monterey-Festival [2].

Jimi Hendrix zählt zu den einflussreichsten und virtuosesten E-Gitarrenspieler der Rockgeschichte. Seine erste Akustikgitarre bekam er mit 15 Jahren von seinem Vater geschenkt, wenig später die elektrische Gitarre *Supro Ozark 1560S*. In der Schule und beim Militär fiel Hendrix durch negatives Verhalten immer wieder auf, widmete sich aber bereits der Musik und spielte in diversen Bands mit. Der Film setzt ein mit den Erzählungen von seinem Auftritt im *Café Wha?* in Greenwich Village, New York, das auch durch Auftritte von Größen wie Bob Dylan, Bruce Springsteen und Richard Pryor bekannt ist. Nachdem ihn der *Animal*-Bassist Chas Chandler dort entdeckte, nahm er sich des Talents an; die Band *Jimi Hendrix Experience* mit Mitch Mitchell am Schlagzeug und Noel Redding als Bassist wurde gegründet. Durch Chandlers Vermittlung gelangte Hendrix nach London, wo er durch das Wohlwollen der Beatles und der Stones zunehmend an Popularität gewann und allgemein durch sein Können überzeugen konnte. Der Auftritt auf dem Monterey Pop Festival wurde zu Hendrix‘ Durchbruch in den Staaten.

Das *Monterey Pop Festival* gilt als erstes Festival seiner Art, da es die verschiedensten Arten von Musik wie Blues, Jazz, Folk und Rock zusammenbrachte. Im Geist der Flower-Power-Bewegung geleitet war es trotz 200.000 Besuchern ein durchweg friedliches Festival ohne jegliche Art von Auseinandersetzungen. Organisiert wurde es von John Philips (*The Mamas and the Papas*), Lou Adler und Derek Taylor, wobei die beiden ersteren auch im vorliegenden Film kommentieren. Außerdem waren zahlreiche andere Künstler an der Organisation beteiligt (wie Simon&Garfunkel, Paul McCartney - der später allerdings das Komitee verlassen musste - und die Beach Boys).

Nach dem kommentierenden ersten Teil folgt der 45minütige Auftritt der *Jimi Hendrix Experience*, wobei der Gründer der Rolling Stones, Brian Jones, Jimi Hendrix mit den Worten: „Ein gut aussehender Performer und der aufregendste Gitarrist, den ich je gehört habe“, vorstellt. Der Auftritt wurde aus acht verschiedenen Kamerawinkeln gefilmt. Die meisten Aufnahmen sind auf Jimi Hendrix konzentriert, der groß oder in einer Amerikanischen Einstellung ins Bild genommen wird. Dabei wird deutlich, weshalb Hendrix zu einer Legende der *rock performance* geworden ist: Sein sowieso virtuoses Spiel auf der E-Gitarre wird durch Showeinlagen - Spiel der Gitarre zwischen den Beinen, hinter dem Kopf, auf dem Rücken oder mit den Zähnen - sowohl gebrochen als auch bereichert. Die Perfektion des Klanges stand hinter der Live-Performance immer zurück. So wurde das „Feedback“, das sonst als störend empfundene Pfeifen der Rückkopplung zwischen E-Gitarre und Boxen, als gewolltes, künstlerisch-stilistisches Element eingesetzt. Auffälligerweise kann man hier auch sehen, dass Hendrix auf einer eigentlich rechtshändigen Stratocaster spielte, der Vibratohebel und die Regler sind auf der oberen Seite der Saiten statt auf der unteren. Hendrix' Charisma entstand wohl auch daraus, dass er den Kontakt zum Publikum zwischen den einzelnen Songs durch seine ganz eigene Art, Anekdoten zu erzählen und Widmungen auszusprechen, immer aufrecht erhielt. Der letzte Song *Wild Thing* machte seinen Auftritt legendär: Einleitend mit den Worten „I will sacrifice something that I really love“ folgt ein ausschweifender Auftritt mit sexuell konnotierten Gesten wie beispielsweise rhythmischen Beischlaf-Bewegungen, während er auf der Gitarre saß. Dadurch wurde die Gitarre zunächst zu einem Projektions-Objekt von Weiblichkeit, das er anschließend aber in einem radikalen Opferritual zerstörte und auf der Bühne verbrannte.

Nicht nur Originalaufnahmen des Festivals in Farbe von D.A. Pennebaker, sondern auch Schwarzweiß-Aufnahmen von früheren Auftritten Hendrix' ermöglichen einen authentischen Einblick in damalige Ereignisse. Mehrfach wird das nur in Form von Fotos zugängliche Bildmaterial mit dem Ken-Burns-Verfahren [3] - dem Zoom-In oder Zoom-Out auf eine Fotografie - dynamisiert. Der Ton im Film ist nach der Neuabmischung des Materials durch Eddie Kramer von erstaunlich hoher Qualität, was der historischen Bedeutung des Auftritts deswegen zu Gute kommt, als dass nur der Ton die Virtuosität Hendrix' auf der E-Gitarre verdeutlichen kann. Die Bilder des ersten Teils des Films - Titel und kurze Unterbrechungen der Gesprächsaufnahmen - sind meist mit Songs von Hendrix unterlegt, die aber nur teilweise aus der Performance von Monterey stammen. Dazu untermalen aber auch für die Zeit charakteristische Songs wie

San Francisco (Be Sure To Wear Flowers In Your Hair) und *California Dreamin'* von John Philips die deskriptiven Festival-Bilder mit der passenden Stimmung.

Die Young: Nach dem Gig auf dem Monterey Pop Festival, der durch die Verbrennung der Gitarre für Brisanz in den Medien sorgte, mit dem auch der Film endet, steigerte sich Hendrix' Popularität in den USA rapide. Es folgten eine längere Tournee durch die Staaten, die Veröffentlichungen *Axis: Bold as Love* und *Electric Ladyland*, welche auf Platz 1 der Billboard-Charts [4] landeten, sowie der umstrittene Woodstock-Auftritt 1969 mit seiner neuen Band *Gypsy Sun & Rainbows*. Doch durch seinen zunehmenden Drogenkonsum verloren seine *Performances* an Qualität. Nach seinem letzten Auftritt im Londoner Ronnie's Scotts Club am 17.9.1970 wurde er tot in seinem Hotelzimmer aufgefunden. Die offizielle Todesursache lautete „Tod durch Ersticken“, auch wenn sich bis heute zahlreiche Gerüchte halten, dass es sich tatsächlich um einen Selbstmord oder gar einen Mord gehandelt habe. Durch den Tod im Alter von 27 Jahren wurde Hendrix zum Mitglied des ebenso legendären wie mythisch umwobenen *Klubs 27* [5], zu dem auch Brian Jones, Janis Joplin und Jim Morrison zählen. Umschrieben wird das Leben all dieser mit Kreativität, Exzessivität und übermäßigem Drogenkonsum assoziierten Rocklegenden stets mit dem Leitsatz: *Live Fast, Love Hard, Die Young*.

(Katharina Derlin / Patrick Niemeier)

Anmerkungen:

[1] *Live fast, Love Hard, Die Young* war ursprünglich der Titel eines Country-Songs von Faron Young von 1955, geschrieben von Joe Allison, diente diese Aussage als Motto von Teilen der Rock 'n' Roll- und Hippiegeneration und des Klubs 27 [s. Anm. 4]. Das Motiv des zu frühen Todes ist in der Geschichte der Populärkultur außerordentlich verbreitet. Es steht in engem Zusammenhang mit einer Heroisierung von Akteuren vor allem des Films und der Populär-, vor allem der Rockmusik, die mit einer Anhebung der Verstorbenen in den Rang von Symbolfiguren zusammengeht; dass damit auch der Weg bereitet wird, die Werke - die sozusagen unter der Hand zu „Klassikern“ angehoben werden - dauerhaft für Neuverwertungen vorzubereiten, ist ein ökonomisch sicher wichtiger Nebeneffekt. Das Motiv steht auch im Zusammenhang mit einer populären Historiographie der Populärkultur, in der die Allzu-jung-Verstorbenen Markierungen von Hochphasen gewisser Stilrichtungen werden. Vgl. dazu Patricia Fox-Sheinword: *Too young to die* (New York: Weather Vane 1979) und Marianne Sinclair: *Those who died young* (New York: Penguin 1979; dt.: *Wen die Götter lieben ... den rufen sie früh zu sich. Idole des 20. Jahrhunderts*. München Nüchtern 1981), die beide eine Kompilation von Fällen frühgestorbener Berühmtheiten umfassen. Eine ähnliche These vertritt auch Katinka Matson in ihrem *Short lives: Portraits in creativity and self-destruction* (New York: William Morrow 1980). Vgl. allgemein zur Rolle der Jugendlichkeit in den Images von Rock- und Popmusik-Stars Sheila Whitley: *Too much too young. Popular music, age, and gender* (London [...]: Routledge 2005).

[2] In dem ursprünglichen Dokumentarfilm über das Festival (MONTEREY POP, USA 1968, D.A. Pennebaker) hatte Hendrix nur einen marginalen Kurzauftritt. Allerdings blieb das Material erhalten, das bei den Aufnahmen entstanden war. Mit dem Geflecht der erst später entstandenen Legenden um Hendrix entstand so ein Markt für weitere Dokumentationen. Zusammen mit seiner Frau Chris Hegedus editierte Pennebaker *JIMI PLAYS MONTEREY* (USA 1986), der als 50minütiges Video in den Markt kam; zugleich erschien eine Schallplatte/CD mit den Titeln, die auch der Film dokumentierte. Die vorliegende Fassung wird in den Quellen mehrfach als Film Pennebakers ausgewiesen (oft unter dem irreführenden Titel *THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE: LIVE AT MONTEREY, USA 2008* [!]).

[3] Als *Ken-Burns-Effekt* bezeichnet man die eigenartig schwebende Art, in der das Bild wahrgenommen wird, wenn eine Photographie nicht statisch abgefilmt wird, sondern die Filmkamera durch Zooms und Kameranäherungen „über“ den Bildern in Bewegung bleibt, so gewissermaßen „Lektüren“ der Photos vornimmt, relevante Details herausstellt oder gar narrative Bezüge zwischen Bildelementen herausarbeitet.

[4] *Billboard* (engl: Plakattafel, Anschlagbrett): Das Magazin zählt in den USA zu den bedeutendsten Musikzeitschriften. Es ermittelt und veröffentlicht sämtliche Verkaufscharts für Alben und Singles diverser Musikrichtungen und verleiht jährlich den *Billboard Music Award* in über 30 Kategorien.

[5] *Klub 27*: Einige der erfolgreichsten und einflussreichsten Musiker der Rockgeschichte starben im Alter von 27 Jahren. Aufgrund dieser Auffälligkeit wird in der Medienszene vom *Klub 27* gesprochen, zu der besagte Musiker gezählt werden. Sie werden in zwei Gruppen unterteilt, wobei zu der ersten Gruppe die einflussreichen Musiker Brian Jones (1969), Jimi Hendrix (1970), Janis Joplin (1970), Jim Morrison (1971) und Kurt Cobain (1994) gehören.

Tracklist:

American Landing Part 1 / Intro - 1967 / Live At Monterey Pop Festival / Killing Floor / Foxey Lady / Like A Rolling Stone / Rock Me Baby / Hey Joe / The Wind Cries Mary / Purple Haze / Wild Thing / American Landing Part 2 / Killing Floor / Foxey Lady / Like A Rolling Stone [/ Hey Joe / Wild Thing].

Diskographie (Auswahl):

Are You Experienced? (mit Jimi Hendrix Experience, 1967)

Axis: Bold as Love (mit Jimi Hendrix Experience, 1967)

Electric Ladyland (mit Jimi Hendrix Experience, 2-LP, 1968)

Band of Gypsies (mit der Band of Gypsies, 1970)

Postum veröffentlicht:

The Cry of Love (1971)

Rainbow Bridge - Original Motion Picture Soundtrack (1971)

War Heroes (1972)

Postum nachbearbeitet:

Crash Landing (1975)

Midnight Lightning (1975)

Literatur:

Black, Johnny: *Eyewitness Hendrix. The day-by-day life story*. London: Carlton Books 2004.

Brown, Tony: *Jimi Hendrix*. Wien: Zsolnay 1994.

Cross, Charles R.: *Hinter den Spiegeln. Höfen: Hannibal* 2006.

Mankowitz, Gered: *Jimi Hendrix. The Complete Masons Yard Photo Sessions*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2004.

McDermott, John: *Hendrix Sessions 1963-1970*. Zürich: Ed. Olms 1996.

Murray, Charles Shaar: *Purple Haze, Jimi Hendrix*. Wien: Hannibal Verlagsgruppe Koch 2002.

Redding, Noel / Appleby, Carol: *Are You Experienced? The Inside Story of the Jimi Hendrix Experience*. London: Picador 1990.

Shapiro, Harry / Glebbeek, Caesar: *Jimi Hendrix - Electric Gypsy*. Köln: vgs 1993.

Theweleit, Klaus / Höltschl, Rainer: *Jimi Hendrix. Eine Biographie*. Berlin: Rowohlt 2008.

Trampert, Lothar: *Elektrisch! Jimi Hendrix, Der Musiker hinter dem Mythos*. München: Piper 1991.

Ullrich, Corinne: *Jimi Hendrix*. München: dtv 2000.

Unterberger, Richie: *The rough guide to Jimi Hendrix*. London: Rough Guides 2009.

Empfohlene Zitierweise

Derlin, Katharina u. Niemeier, Patrick: The Jimi Hendrix Experience – Live at Monterey. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 312-316, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p312-316>.

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.

GLOBAL METAL

Kanada 2008

R/B/P: Sam Dunn, Scot McFadyen.

K: Martin Hawkes.

S: Christopher Donaldson, Lisa Grootenboer.

P: Banger Productions.

D: Tom Araya, Ken Ayugai, Rafael Bittencourt, Max Cavalera, Prabhu Deva, Bruce Dickinson, Sam Dunn, Marty Friedman, Iron Maiden, Kerry King, Lamb of God, Metallica, Dave Murray, Scorpion, Sepultura, Slayer, Adrian Smith, Lars Ulrich, X Japan.

DVD-Ausgaben: Paradox, 4.11.2008 (ASIN: B001E1B6PW, UPC: 774212006661); Universal, 27.11.2008 (ASIN: B001ET6ILG); Warner Home Video, 21.7.2009 (ASIN: B00267N3FO, UPC: 883929010127).

93min, 1,85:1; Dolby Digital / Dolby SR.

1. GLOBAL METAL

7 Countries, 3 Continents, 1 Tribe - die Ausgangshypothese des Films wird im Untertitel beschrieben. Dieser soll den fortschreitenden Globalisierungsprozess von Heavy Metal dokumentieren und dabei vor allem die Zusammengehörigkeit und die Ähnlichkeiten von allen *metalheads* weltweit dokumentieren. Diese These wirft allerdings die Frage auf, ob ein bestimmter Musikstil es schaffen kann, trotz aller rund um den Globus vorhandenen Kulturdifferenzen und der daraus resultierenden Probleme Menschen zu begeistern und einen prägenden Einfluss auf ihr Leben auszuüben, eine Frage, der mit einem wissenschaftlich anthropologischen Forschungsansatz auf den Grund zu gehen sich lohnen könnte. Dunn propagiert es zu Beginn des Films, daran an die fast soziologische Perspektive seines ersten Films *METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY* (Kanada 2005) anknüpfend.

Der Film selbst besteht aus sieben Teilen, in denen jeweils eines der dargestellten Länder und seine lokale Metal-Szene näher betrachtet werden. Durch die Knappheit der Erzählzeit – jede einzelne nationale Metal-Szene werden nur 12 Minuten zugesprochen – ist es dem Film aber von vornherein so gut wie unmöglich, dem anfangs propagierten wissenschaftlichen Grundgedanken auch nur annähernd gerecht zu werden. Die Tatsache, dass Heavy Metal im gesamten Verlauf des Films immer als eine rein westliche und amerikanische Erfindung propagiert wird, führt sehr schnell dazu, dass jegliche neutrale und distanzierte Sichtweise auf die einzelnen Musikkulturen unmöglich gemacht wird und jede Form von Heavy Metal anderswo immer eine weiterentwickelte Kopie des amerikanischen Stils ist. Die Tatsache, dass viele Bands – wie zum Beispiel die aus Brasilien stammenden *Sepultura* – einen durchaus prägenden Einfluss auf die globale Metal-Szene und damit auch auf die amerikanische hatten und haben, wird ebenso wie der spezielle Einfluss des eigenen kulturellen Hintergrunds der nicht-amerikanischen Bands weitestgehend ausgeblendet.

Insgesamt zeigt der Film zwar unterschiedlichste Formen der Heavy-Metal-Kultur weltweit, drängt aber die einzelnen Besonderheiten der verschiedenen Metal-Kulturen durch den omnipräsenten Grundgedanken einer weltweit durchgesetzten westlichen Dominanz sehr schnell aus dem Blickfeld. Die soziologisch motivierte Reise verwandelt sich so in die touristische Rundreise eines *metalheads* rund um den Globus. Wenn der Film als reines Unterhaltungsmedium für Fans rezipiert wird, mag er seinen Zweck beinahe vollkommen erfüllen. Wird aber versucht, mit Hilfe des Films der Einfluss der Globalisierung und die Verbreitung eines bestimmten Musikstils in verschiedenen Kulturen tiefer gehend zu ergründen, so scheitert der so explizit proklamierte Anspruch bereits nach kurzer Zeit und vor allem angesichts der viel zu knapp bemessenen Zeit.

(Johannes Tomczak)

2. GLOBAL METAL

Die zweite Dokumentation des kanadischen Anthropologen Samuel Dunn über seine Leidenschaft Heavy Metal kommt mit pathetischem Klappentext über das „Phänomen, [...] das für Rebellion, Individualismus und Kameradschaft“ steht und sich „gegen alle Widerstände“ weiterentwickelt daher. Dunn selbst nennt im Intro seine Überraschung über die globale Verbreitung des „underground movements“ in Ländern, von deren Metal-Szene er bisher nichts wusste und die ihn ermunterte, die Auswirkungen von Metal-Musik in Ländern mit so anderen Kulturen und Religionen zu erkunden; und wer lässt sich nicht gern eine Weltreise finanzieren?

Doch was nach Revolution klingt, ist letztendlich nur eine seichte, oberflächliche Dokumentation, die die vermutlich friedlichste Musikrichtung und ihre Fans vorstellt.

Dunn bereist die Welt und stellt seine Ergebnisse nach dem immer gleichen Schema vor: Es werden einige grundsätzliche Klischees und/oder Vorurteile über das jeweilige Land genannt, dann sieht man seine Anreise, einige visuelle Eindrücke aus dem Alltagsleben und schließlich beginnen die Interviews. Es werden lokale Metaller (meist Musiker, aber auch Fans) vorgestellt und zur Bedeutung und Entwicklung von Heavy Metal im jeweiligen Land oder der jeweiligen Region befragt. Damit dem Zuschauer nicht langweilig dabei wird, irgendwelchen unbekannten Musikern bei ihren Geschichten zuzuhören, hat Dunn medienwirksam einige der größten Stars der Metalszene ebenfalls interviewt; so werden kleine O-Töne von *Metallica*, *Slayer*, *Motörhead* u.a. eingestreut. Eine solche Episode dauert jeweils ungefähr zehn Minuten; danach wird das Land gewechselt. Die Reise geht von Brasilien über Japan, Indien, China, Indonesien und Israel bis in die Vereinigten Arabischen Emirate, das Schema der Darstellung wechselt nicht.

So vermittelt bereits der Brasilienteil den Eindruck, dass es dort zwar viele Metal-Fans zu geben scheint, aber außer *Sepultura* keine nennenswerten Bands existieren. Dass Sepultura eine besondere Band ist, die viel positive Aufmerksamkeit verdient, sei an dieser Stelle nicht angezweifelt. Ob man den Gedanken von Globalisierung auf diese Weise allerdings vollständig erfasst bekommt, sei es nicht.

In der Einleitung zu jedem Landesabschnitt werden die Vorurteile genannt, mit denen die Nationen belegt sind. Die „vom Westen besessenen Japanern“ etwa kommen recht schlecht weg, da sie meistens seltsam kichernd und lachend, mit ungewöhnlichen Putzgewohnheiten und temporären Dämonen gezeigt werden. Dafür wird die japanische Rockkultur etwas facettenreicher als die Brasiliens dargestellt, denn sie umfasst sogar zwei Arten von Heavy-Metal-Musik, die sich gegenseitig ablehnen: eine, die sich am westlichen Stil-Ideal orientiert, und eine, die ihren eigenen Stil gefunden hat. Indien scheint ein schönes Land zu sein, dessen Bewohner aufgrund ihrer Affinität für Bollywoodfilme so besessen von Kameras sind, dass sie „gar nicht nah genug rankommen können“. Aber da primär die indischen Metal-Musiker selbst ihre eigene Gesellschaft als engstirnig, vorurteilsbeladen, religionsversessen und diskriminierend bezeichnen, fällt die Kamera-Verliebtheit der Interviewten auf dem zweiten Blick gar nicht mehr so negativ auf. Durchweg positiv erscheint China, das eine Brücke zwischen seinen alten Traditionen und der modernen Metal-Kultur geschlagen zu haben scheint, obwohl es noch immer keine internationale bekannte Metal-Gruppe hat auftreten lassen.

Im Anschluss daran scheint der Film das erste Mal das Ziel zu erreichen, das er sich durch seinen Titel gesteckt hat: die Globalisierung von Heavy Metal zu thematisieren. Sepultura erhielt dadurch, dass die Gruppe in ihren Liedern die Armutssituation in Brasilien und das Aufwachsen unter solchen Bedingungen besangen, in Indonesien ein besonderes Ansehen, weil die Lebensumstände in diesem weit entfernten Land denen in Südamerika sehr ähnlich sind. Die indonesischen Metal-Fans können sich nach Aussage des Films mit den Texten und ihrer gegen die Verursacher der bedrückenden Armut gerichteten Aggression identifizieren. Um so aufwühlender und empörender wirken die im Anschluss daran gezeigten und erzählten Szenen von Sepultura- und Metallica-Konzerten, bei denen das Militär auf brutale Art und Weise Fans zur Ordnung brachte, weil das Zusammenkommen von Fans als Massendemonstration interpretiert wurden, was so offensichtlich nicht geduldet und mit scharfen Gegenmaßnahmen beantwortet wurde.

Doch selbst in dem hier beginnenden sicherlich interessantesten Teil um die Politisierung von Heavy Metal traut Dunn sich nicht, Position zu beziehen oder tiefer zu bohren. Die politische Instrumentalisierung von Metal-Musik ist eine Ausnahme. In diesen Ländern ist sie ein wichtiges Sprach- und Kommunikationsrohr der Meinungsäußerung, das nicht nur polarisiert, sondern durchaus Konflikte provoziert. So ruft die indonesische Death-Metal-Band *Tengkorak* in ihrem Song *Destroing Zionism* zu ebenjenem auf; der Sänger erklärt im anschließenden Interview noch einmal deutlich, dass Zionisten gegen Muslime seien und im Umkehrschluss „zerstört“ werden müssten, ja, dass Israel im Zweifelsfalle ausradiert werden müsse. Die

Aussage hallt unangenehm nach, als in den darauffolgenden Szenen Dunn mit einem Metal-Fan durch die Straßen zieht und über die eigentliche Harmlosigkeit von „ganz normalen Moslems“ plaudert. Es ist anzuzweifeln, ob dies eine tatsächliche, indirekte Gegenposition darstellen soll oder nicht eher dem vorher Gezeigten seine Schärfe nehmen soll.

So wird im Israel-Teil zwar die schwierige Situation der nebeneinander existierenden Religionen beschrieben und welche Auswirkungen sie auf die Heavy-Metal-Musik hat. Die Frage nach der wirklichen Bedeutung des Slayersongs *Angel of Death*, in dem Auschwitz und der Holocaust thematisiert werden und der eine starke weltweite Kontroverse auslöste, wird weder gestellt noch gar beantwortet. Selbst der Slayer-Sänger Tom Araya, der vier Minuten später zu einem Slayer-Graffiti im Iran Stellung nimmt, schweigt sich über die Holocaust-Texte aus. Die eigentlich geplante Reise in den Iran musste allerdings durch einen Besuch der Vereinigten Arabischen Emirate ersetzt werden, da Dunn keine Aufenthaltsgenehmigung im Iran erhalten hatte. Hier fällt in der 79. Minute übrigens das erste Mal seit der Einleitung das Wort Globalisierung wieder, im Zusammenhang mit den Möglichkeiten einer weltweit kaum zu kontrollierenden Kommunikation - durch den (illegalen) Download von MP3s konnte Musik in viele streng regierte und -zensierte Länder gelangen, die sie sonst nie erreicht hätte. Es erscheint allerdings ausschließlich lächerlich zu sein (wenn auch nur für den Insider erkennbar), wenn der Metallica-Drummer Lars Ulrich, vor einigen Jahren noch sehr negativ von der Öffentlichkeit verurteilt, nachdem die Band Napstergründer Shawn Fanning verklagt hatte und Ulrich in einem Interview illegales Downloading als Piraterie und Missbilligung ihrer Kunst bezeichnet hatte, nun behauptet, dass das Internet und das damit verbundene Downloading von Musik großartig sei, weil es die Menschen so viel näher zusammenbringe.

Hier lässt sich ein erstes Fazit ziehen: Die Globalisierung passierte primär durch das Internet und die damit verbundene weltweite Verfügbarkeit von Daten und somit auch Metal-Musik. Dass viele westliche Bands deswegen trotzdem nicht in einigen der von Dunn besuchten Länder auftreten und es auch so gut wie keine Metal-Festivals gibt, wird zwar am Rande erwähnt, aber was in der Darstellung Dunns zählt, ist die Tatsache, dass Heavy Metal überall erreichbar geworden ist und durch die Ventil-Funktion, in der Aggressionen moderiert werden, eine positive Wirkung auf die Fans ausübt.

Der Film besteht aus Momentaufnahmen, die trotz des eingangs des Films geäußerten Anspruchs nicht einmal einen pseudo-wissenschaftlichen Nachgeschmack hinterlassen. Dunn unterhält sich ausschließlich mit zwei bis drei Metallern pro Land, was keinesfalls einen Anspruch auf Repräsentativität erfüllen kann. Sachauskünfte über die jeweilige nationale Realität der Heavy-Metal-Musik fehlen fast vollständig. Auch wären Gespräche mit Nicht-Metallern interessant gewesen, um auch das jeweilige nationale Ansehen der „Rebellen, Individualisten und Kameraden“ genauer zu beleuchten. Aber so wenig dieser Aspekt berücksichtigt wurde, so sehr fehlt eine wirklich kritische Hinterfragung der Szene.

Nach dem Sichten des Filmes bleibt der Eindruck, ein nettes Filmchen ohne Tiefe und Anspruch gesehen zu haben, das einmal mehr bestätigt, wie harmlos und sympathisch, aber auch wie naiv die Szene der Metal-Fans ist.

(Frederike Kiesel)

3. Globalisierung, Heavy Metal und falsche Ethnologien

GLOBAL METAL ist der zweite Film des kanadischen Filmemachers und Metal-Fans Sam Dunn, der sich selbst als „Kulturanthropologen“ bezeichnet. Er hat eine Magisterarbeit über die Notlage von Flüchtlingen aus Guatemala geschrieben und beschloss, aus dieser Thematik herausgehend, nun filmisch über die Kulturen des Heavy Metal zu arbeiten, die ihn begleitet hatten, seitdem er zwölf Jahre alt war. Auch hier spricht er von einer „Notlage“ (*plight of a different culture*), meint dabei aber wohl die kulturelle Randlage des Heavy-Metal-Rock; seine Frage zielt darauf zu klären, „why this music has been consistently stereotyped, dismissed and condemned and yet is loved so passionately by its millions of fans“ [1]. Ausgrenzung und Fankulturen - ganz offensichtlich mischt Dunn Kategorien, die wir aus der Untersuchung von Exil- und Migrantenkulturen kennen, mit solchen der innergesellschaftlichen Verhandlung von Standards, Moden und ähnlichem. Der innere Zusammenhalt von Subkulturen wird auch dadurch produziert, dass sich die Mitglieder gegenseitig ihres Stolzes versichern, zu der Gemeinschaft dazuzugehören. Man kann Zugehörigkeiten durch Sprache und Kleidung, durch (oft geschlossene) Rituale und Religionsveranstaltungen ausdrücken - und immer entsteht der paradoxe Effekt, dass dadurch zwar die Binnenkohäsion der Beteiligten erhöht wird, sie sich aber auch klar aus dem Verhaltens-, Geschmacks- und Werthorizont der umgebenden Gesellschaft ausgrenzen. Die nach innen so wichtige inszenierte Andersartigkeit wird von den Nichtzugehörigen mit Ablehnungen und Vorurteilen beantwortet, mit Affekten belegt, sie produziert möglicherweise latente Gewaltbereitschaft.

Allerdings macht es einen Unterschied, ob man sich mit Emigrantenkulturen beschäftigt oder mit Geschmacksgemeinschaften. Und wenn man es mit einer Community zu tun hat, die durch eine internationale Kulturindustrie bedient wird, dann ist es nötig, die Fragestellung zu modifizieren. Sicherlich ist die Heavy-Metal-Subkultur durch die offene Pflege von symbolischen Sphären, die in bürgerlichen Gesellschaften gemeinhin unter scharfer symbolischer Kontrolle stehen - Sexualität, Religion, Gewalt, Tod -, in eine freiwillige Seitenstellung zur dominanten Geschmacks- und Wertkultur getreten. Allerdings liegt dem eine außengerichtete kommunikative Intention zugrunde, die Herstellung der Innenbedeutung ist eher sekundärer Natur. Der Gestus der Provokation regiert Auftreten und Erscheinungsweisen des Heavy-Metal, und auch die Symboliken werden provokativ eingesetzt, nicht affirmativ. Sie sind nicht ernst gemeint, sondern in einem postmodern anmutenden Modus als Anspielungen gesetzt. Da werden die Ausdrucksmittel der transgressiven Bereiche der Genres (Horror, Ekel-Szenarien etc.), Liturgien und Inszenierungsweisen der

Religion als mystisch-antireligiös zitiert und genutzt (Satanismus-Symboliken u.ä.). Semiotische oder symbolische Tiefe hat all das nicht, nicht einmal das Parodistische spielt eine Rolle, das meiste ist bares Pastiche.

Man mag die Stil-Richtung des Heavy Metal als eine dem Punk verwandte antibürgerliche Protest-Bewegung ansehen (die von manchen angenommene Herkunft aus den amerikanischen und englischen Industrievierteln mag das nahelegen [2]), oder man mag sie als Gegen- und Protestbewegung gegen die sich immer mehr kommerzialisierende Pop- und Rockmusik der 1970er halten, man mag sie als Ausdrucksbewegung einer proletarischen Subkultur ansehen, die von den Industriekrisen seit den späten 1960ern in die Arbeitslosigkeit gedrängt wurde [3] - einem fatalen Wirkungskreislauf kann auch diese Musik-Richtung nicht entgehen: in die Verwertungsinteressen der Musik- und neuerdings der Medienindustrie zu geraten. Gewaltige ökonomische Gewinne stehen an, die bekannteren Bands lassen sich international vermarkten. Offenbar ist das ursprünglich vielleicht kulturell und national Besondere, die in gesellschaftlicher Erfahrung begründete semiotische oder symbolische Bedeutung dieser Aufruhr-Musik heute abgesunken, gerade die als Ausdrucksmittel benutzten Symboliken sind allgemein und anonym geworden. Der Leib-Modus des Vollzugs und der Rezeption, die semiotische und körperliche Exzessivität von Musikern und Publika überlagert oder ersetzt den ursprünglichen Anlass der Rebellion (wenn er je da gewesen ist).

Internationale Vermarktungsinteressen sind die Folge. Hier entsteht allerdings eine auch für Ethnologen interessante Fragestellung: Wenn es tatsächlich richtig ist, dass Heavy Metal seinen Ursprung in einer Protestbewegung oder -haltung hatte, die eng mit den industriellen Kontexten der frühen Hörer zu tun hatte (oft ist auf die Maschinenhaftigkeit der Grundgeräusche hingewiesen worden, die im Metal musikalisiert werden), so ist die Frage, unter welchen Interpretationshorizonten diese Musik in Kulturen aufgenommen werden, die weder die industriellen Produktionsbedingungen und -krisen der westlichen Industriestaaten kannten noch die Symbolrepertoire hatten, die im Heavy Metal inszeniert werden, von großem Interesse. Die Internationalisierung des Heavy Metal ist eine Erscheinungsform der Globalisierung. Und so, wie die Popmusik im Allgemeineren die vielen nationalen Märkte in aller Welt überschwemmt, lässt sich auch der internationale Erfolg des Heavy Metal als Indikator lesen, dass die Welt-Popularmusik unter die Vorzeichen einer weltumspannenden hegemonialen Kulturindustrie gerät. Ähnlich ist auch der Dominanz der amerikanischen Filmproduktion auf den meisten Weltmärkten vorgeworfen worden, sie sei der symbolische Teil eines nachkolonialen Kulturimperialismus.

Interessant werden hier die Differenzen. Was sind die besonderen Bedingungen, dass Heavy Metal (wie andere Formen des Hard Rock) so viele Fans in Japan findet? Dunn interessiert sich in seinem Film gerade nicht für die nationalen Fankulturen, sondern zeigt vor allem, dass die großen Namen des Heavy Metal in acht Nationen gleichermaßen auf begeisterte Publika treffen. Gerade darum geht es aber eigentlich nicht. Die

internationale Vermarktung mancher Gruppen mag die PR-Abteilungen der Musikkonzerne interessieren. Das ethnologische Interesse zielt aber auf eine ganz andere Fragestellung. Wenn Dunn in Japan ausgerechnet mit der amerikanischen Band Slayer spricht, um der Bedeutung ihrer Musik in Japan auf die Spur zu kommen, zeigt sich der fundamentale methodische und epistemologische Fehler des Films: Es geht um das Auffinden der Differenz, vielleicht auch um rebellische, sich gegen die Dominanz der Musik richtende Formen der Aneignung. Der Film reproduziert eine gegenüber den regionalen Spezifika blinde Fan-Haltung, die einzig die Internationalität der Stars als Idole feiert. Dunn reklamiert am Beginn des Films sein anthropologisches Interesse. Was er aber vorlegt, ist eine Fan-Reise (auf Kosten des Films) rund um die Welt, eine oft unangenehme Star-Orientierung, ein offenes Desinteresse an der Wirklichkeit der Länder, die er bereist. Dunn unterwirft sich der oben angesprochenen Hegemonialität der weltweiten Verbreitung der Heavy-Metal-Musik - und der neokolonialistische Gestus, mit dem der Vortrag erfolgt, deutet auf eine kulturelle Arroganz hin, die dem ursprünglich rebellischen Geist der Musik so gar nicht entspricht. Der Film gehört dem Rock-Tourismus an, er ist in schlechtestem Sinne ein Reisefilm, der nie in der Fremde ankommt, sondern die Welt als einen - unter Umständen exotischen - Centrepark aneignet.

Wenn der Film dennoch in seiner DVD-Edition auch in Deutschlan ein breites und meist zustimmendes Publikum findet, so ist das kein Anzeichen der Qualität der Dokumentation, sondern vielmehr ein Hinweis auf die Naivität und die Depolitisierung der Käufer. Der Film zeigt mehrfach, dass die Metal-Bands zeitgenössische Themen aufgreifen - aber er zeigt genau solche Beispiele, die z. B. für den Frieden und die Aussöhnung der Konfliktparteien im Nahen Osten stehen, als solle das Gerechtigkeitsempfinden eines westlichen Publikums bedient werden. An derartigen Stellen wird deutlich, dass hier der funktionale Aspekt der Herstellung subkultureller Binnenkohäsion wieder dominant wird, der in der Protest- und Rebellionsfärbung so sekundär war - allerdings ist er selbst globalisiert und in einen letztlich affirmativen Gestus transformiert. Die Heavy-Metal-Gemeinde der Industrienationen feiert sich (in diesem Film ebenso wie auf Festivals und Konzerten), von einer gesellschaftlichen Kommunikation im Gewand der Musik ist nichts mehr zu spüren.

(Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Aussage des Ko-Regisseurs Scot Fadyen, URL: <http://www.imdb.com/title/tt0478209/plotsummary>.

[2] So hatte Dunn auch in seinem ersten Film *METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY* (Kanada 2005, Sam Dunn, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise) argumentiert.

[3] Auf eine Auflistung der einschlägigen Untersuchungen verzichte ich hier. Verwiesen sei aber auf die Überblickswerke von Bettina Roccor (*Heavy metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei*. Berlin: IP-Vlg. Jeske Mader 1998) und Deena Weinstein (*Heavy metal. A cultural sociology*. New York: Lexington Books 1991). Erwähnt sei auch das kenntnisreiche aber kritikarme Buch von Ian Christie (*Höllen-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal*. Höfen: Hannibal 2004, engl. Orig. 2003).

Homepage des Films:

URL: http://www.globalmetalfilm.com/03/GM_03.html.

Empfohlene Zitierweise

Tomczak, Johannes; Kiesel, Frederike u. Amann, Caroline: Global Metal. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2 (2010), S. 317-324, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p317-324>.

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.