



Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung

Ausgabe 5.3

Oktober 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: 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.....	328
-----------------------	------------

Vorwort.....	331
---------------------	------------

Artikel

Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Musikfilm und Popular Music.....	333
--	-----

Reichert, Ramón

Dokumentarische Manifestierung eines Mythos. Martin Scorseses THE LAST WALTZ.....	344
---	-----

Lehmann, Ingo / Krüger, Annika

Überblicksartikel

MTV UNPLUGGED (1989 ff.).....	363
-------------------------------	-----

Dubil, Janwillem

Murray Lerner.....	379
--------------------	-----

Bruns, Katja

Artikel

WATTSTAX (1973).....	386
CRACKED ACTOR (1975).....	390
THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE (1980).....	394
THE ROAD TO GOD KNOWS WHERE (1990).....	399
DEVOTIONAL (1993).....	403
COME HELL OR HIGH WATER (1994).....	407
TOTAL BALALAIIKA SHOW (1994).....	413
YEAR OF THE HORSE (1997).....	416
VIEL PASSIERT - DER BAP-FILM (2002).....	422
CROSSING THE BRIDGE: THE SOUND OF ISTANBUL (2005).....	427
NO DIRECTION HOME - BOB DYLAN (2005).....	431
FULL METAL VILLAGE (2006).....	437
GLASTONBURY – THE MUD. THE MUSIC. THE MADNESS (2006).....	441
U2 3D (2007).....	446

Rezensionen

Mulholland, Garry:

Popcorn. 50 Years of Rock‘n‘Roll Movies. London: Orion Books 2010.....450

Amann, Caroline

Filmographien

Rock zwischen Calypso und Twist: Musiker im Rock‘n‘Roll Film, 1956-1963.

Eine kommentierte Filmographie.....455

Amann, Caroline / Bruns, Katja

Vorwort

Das Rockumentary-Projekt entwickelt sich weiterhin prächtig und so können wir nun nach den Veröffentlichungen im Juni und August diesen Jahres nun schon den dritten Teil unseres Lesebuchs zur Geschichte des Rockumentaries präsentieren. Auch dieses Mal steht wieder eine Reihe von kurzen Analysen einzelner Filmen unsres Untersuchungsgebiets im Mittelpunkt. Hinzu kommen wie gewohnt aber auch kleinere Schwerpunkte und Specials. So befasst sich Ramón Reichert mit den verschiedenen Formen der Inszenierung des Protestsängers in Rockumentaries vornehmlich der ersten beiden Jahrzehnte – DON'T LOOK BACK (1967), WOODSTOCK (1970), MONTEREY POP (1968) und GIMME SHELTER (1970) –, die zu den absoluten Klassikern des Genres gehören. Einen solchen haben sich auch Ingo Lehmann und Annika Krüger für ihren Artikel über THE LAST WALTZ (1978) von Martin Scorsese vorgenommen, den sie unter dem Aspekt untersucht haben, wie in ihm der Mythos der vor allem auch durch diesen Film berühmten amerikanischen Rockgruppe *The Band* auf dokumentarische Weise manifestiert wird. Janwillem Dubil hat sich mit einem Bereich beschäftigt, zu dem es bisher noch so gut wie keine fundierten Analysen oder Untersuchungen gab: die Unplugged-Konzerte auf MTV. Er zeigt die Entwicklung von den Anfängen dieser Reihe bis hin zu den modernsten Erscheinungen der Unplugged-Konzerte im Web 2.0 auf.

Das Rockumentaries-Projekt entwickelt sich stetig weiter. So sind in der dritten Ausgabe zwei neue Bereiche zum ersten Mal vertreten. Das sind zum einen die Rezensionen, zum anderen kommentierte Spezialfilmographien. Bei diesen wird der Auftakt mit einer Übersicht zu Musikern im klassischen Rock'n'Roll-Film von 1956–1963 gemacht, die Hans Jürgen Wulff gemeinsam mit Katja Bruns erstellt hat. Als kleines Nebengenres des Musikfilms werden diese Filme heute längst nicht mehr nur als filmische Verarbeitung der Hochphase des jugendlichen Modetanzes Rock'n'Roll gewertet, sondern als allgemeinerer Ausdruck der Ablösung einer eigenständigen Jugendkultur aus einer umfassenden, alters- und generationenneutralen Gesamtkultur. Wir werden in den folgenden Ausgaben die filmographische Durchmusterung der fiktionalen Filmproduktion fortsetzen und so einen weiteren rock- und jugendkulturellen Rahmen abschreiten, auf den sich auch die dokumentarischen Filme bezogen haben.

Mit der vorliegenden dritten Ausgabe firmiert „Die Rockumentaries“ auch als Projekt der AG *Populärkultur und Medien* der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Das Rockumentary-Projekt stand von Anfang an im Austausch mit der AG und von Beginn an bestand auch der Wunsch, die Thematik des Kieler Projekts stärker in die Arbeit der AG einzubinden. Dass dieses nun gelungen

ist, empfinden wir als sehr erfreulich, weil die AG sich zu einem der wichtigsten Foren von Medienwissenschaftlern entwickelt hat, die sich explizit auf die besonderen methodischen und theoretischen Probleme berufen, die die Analyse von Produkten und Prozessen der populären Kultur aufwirft – die sich auch bei der Untersuchung der Dokumentarfilme der Rockmusik stellen. Auf längere Sicht ist geplant, die Rockumentaries zu einem Thema einer der Tagungen der AG zu machen. Vor allem möchten wir die Mitglieder der AG an dieser Stelle dazu einladen, an der Arbeit der Kieler Gruppe auch als Autoren teilzunehmen (sofern nicht die Kontakte längst hergestellt sind).

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. Bei den Letztkorrekturen der vorliegenden Version war Denise Carstensen sehr engagiert, wofür wir uns an dieser Stelle nochmal ausdrücklich bedanken wollen.

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

1968: Inszenierungen des Protestsängers

Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music [*]

Ramón Reichert

„Truth is just a plain picture“.

Bob Dylan, DON'T LOOK BACK, 1967

DON'T LOOK BACK (USA 1967)

Als Bob Dylan 1965 seine erste Konzert-Tournee in England gab, galt er nicht nur als ein musikalischer Grenzgänger zwischen Folk und Rock'n'Roll, sondern wurde von der Musikpresse und dem Fanpublikum auch als Protestsänger gegen das Establishment, gegen Krieg und Unterdrückung gewertet. Als Bob Dylan im Frühjahr 1965 in London aus dem Flugzeug stieg, tat er dies nicht nur als Musiker, sondern – unfreiwillig – auch als eine Ikone der Protestbewegung. Da in der Arena der Massenmedien ökonomisch verwertbare Nachrichten von der Personalisierung von Ereignissen abhängig waren, wurde Dylan bereits lange vor seiner Ankunft in Europa zur umstrittenen Leitfigur einer jugendkulturellen Gegenkultur stilisiert. Doch bereits vor seiner Ankunft in Europa distanzierte sich Dylan in zahlreichen Interviews und Statements von der Erwartungshaltung der Medienöffentlichkeit, die ihn als populär-intellektuellen Fürsprecher der Protestbewegung zu etikettieren versuchte:

„Ich sagte ihnen, sie sollten keinen Anführern folgen, sondern auf die Parkuhren achten. Ich hatte nicht vor, darauf reinzufallen und irgendeine Art Anführer zu sein. Die Illustrierten haben diesen Schwachsinn verbraten, dass Dylan, die Beatles, die Stones, dass wir alle Anführer sind. Und weil ich da raus wollte, fingen sie an, auf mir rumzuhacken. Aber wer hätte solche Erwartungen erfüllen können?“ (Scaduto 1976, 430).

Um den Medienbildern um seine Person eine andere Wahrnehmung entgegenzusetzen, engagierte Dylan – in Absprache mit seinem Manager Albert Grossmann – den US-amerikanischen Dokumentarfilmer Don Alan Pennebaker, den prominentesten Vertreter des *Direct Cinema*, um seine Konzerttour in England zu dokumentieren (Nogowski, 1995, 113f). Die Wahl fiel nicht zufällig auf Pennebaker. Denn er sollte nicht nur Dylan als einen Konzertmusiker aufnehmen, sondern auch einen Blick hinter die Kulissen freigeben und damit der Öffentlichkeit weniger das private und intime Musikerleben zeigen, sondern vielmehr das

Medieninteresse an einem Star und das konstruierte und eingeeengte Starleben inmitten einer sich globalisierenden Mediengesellschaft aufzeigen.

Mit *DON'T LOOK BACK* wurde nicht nur ein Musiker porträtiert, sondern gleichermaßen das Genre der Rockumentary begründet (Kiefer/Schössler 2004, 51f). Mit diesem gegenkulturellen Anspruch, eine Low-Tech-Ästhetik zu favorisieren, überschneiden sich in diesem Starporträt zwei filmische Strategien: Der Bildpolitik der Authentifizierung und Naturalisierung der außerfilmischen Wirklichkeit gegenüber stand die penible Dekonstruktion des Image des ‚Protestsängers‘, ‚Gesellschaftskritikers‘ und ‚Pazifisten‘ Bob Dylan als einer Kunstfigur. In diesen visuellen Konflikt war auch ein weiteres Spannungsmoment eingeschrieben, das zwischen der Public-Relation-Strategie der Auftraggeber und dem kreativen Potential des Autorenfilms oszillierte. Denn einerseits wurde vom Auftraggeber erwartet, das ‚Bob-Dylan‘-Image mit filmischen Mitteln zu bewerben, andererseits war das ‚Image‘ von Bob Dylan mit einer medialen Verweigerungshaltung konnotiert. Es war also bald abzusehen, dass mit *DON'T LOOK BACK* keine simple Evidenzstrategie der *personality* verfolgt werden konnte, da diese Bob Dylans Image des Anti-Image in Frage gestellt hätte (Negus 1996, 89f).

Bevor näher auf die visuellen Strategien des Konzertfilms von Pennebaker eingegangen wird, soll zunächst der Stellenwert des Direct Cinema in der ästhetischen Repräsentation der *popular music* kurz untersucht werden. Dabei scheint es sinnvoll zu sein, die unterschiedlichen Bezugspunkte, mit denen die Bildstrategien des Direct Cinema verknüpft sind, freizulegen: Im Zentrum des sich Mitte der 1960er Jahre als Genre etablierenden Konzertfilms steht die Persönlichkeit des Leadsängers – hierarchisch abgegrenzt von seiner Band. Eine erste Verortung könnte also beim Zusammenhang zwischen der Personalisierung des Protagonisten und der Verwendung filmischer Mittel ansetzen. Der biografische Film, der sich zur proletarischen Tradition bekennt, prägt das Genre des Dokumentarfilms der Zeit. Im dokumentarischen Porträt wird versucht, die private Sphäre und die gesellschaftliche Öffentlichkeit aufeinander zu beziehen. Das neue Medienformat des biographischen Films wurde begleitet von einer filmästhetischen Experimentalkultur, mit der versucht wurde, mithilfe von spezifischen Filmtechniken auch gleichermaßen eine neue Art und Weise von filmischer Repräsentation zu erschließen. In den frühen 1960er Jahren bildete sich der neue Stil des *Direct Cinema* heraus, bei dem es nicht mehr um die perfekte Bildkomposition ging, sondern um eine so genannte Direktheit der Bilder (vgl. Beyerle/Brinckmann 1991). Mit 16mm-Kameras, Zoomobjektiven, Richtmikrophonen, lichtempfindlichem Material und dem weitestgehenden Verzicht auf künstliches Licht und häufigem Einsatz der subjektiven Kamera konnte die Illusion des möglichst unauffällig teilnehmenden Zuschauers am filmisch Dargestellten aufgebaut werden. Der zentrale Ansatz bestand also in folgendem: das Experimentieren mit filmischen Narrativen mit dem Ziel, außerfilmische Authentizität und subjektive Beteiligung möglichst kohärent zu stilisieren (vgl. Beyerle 1997). Dabei wurde darauf geachtet, Sujets zu filmen, mit denen sich das Soziale selbst erzählt. Das *Direct Cinema* musste also von einer einschränkenden Ausgangslage ausgehen und selektiv vorgehen. Es sollte ja kein extradiegetischer

Kommentar im Studio die Szenen nachträglich pädagogisieren. Daher wurde die Darstellung des sozialen Lebens stark eingeschränkt. Die Filmemacher des *Direct Cinema* konzentrierten sich auf Themen, die dramaturgisch gleichsam von selbst auf einen so genannten ‚natürlichen Höhepunkt‘ zuliefen – z.B. ein Wahlkampf, ein Fußballmatch, ein Autorennen oder gar das Vollstrecken der Todesstrafe.

Damit erhielten die Filme eine lineare Narration. Es entstand eine neue filmische Repräsentation des Sozialen, das auf Teleologie, Kausalität und einem Handlungsbogen mit finalem Abschluss zu basieren schien. Zusätzlich wurde mit dem selbstreflexiven Verzicht von Kamerapräsenz und Kommentar im *Voice-Over* auch das filmische Bild naturalisiert – damit wurde die voyeuristische Position des Zusehers gestärkt. Dieser Voyeurismus wurde darüber hinaus zu einer politischen Größe ausgebaut: Die Wahlberichterstattungen im Stile des *Direct Cinema* operierten erstmals mit der Partizipation des Zusehers (vgl. Decker 1995). Wie gekonnt der spätere amerikanische Präsident John F. Kennedy die Medien und insbesondere den Film für seine Kampagne nutzte, beweist der von Richard Leacock gedrehte Film *PRIMARY* (USA 1960). Die Kamera führte damals u.a. Pennebaker. Der Film porträtierte den Vorwahlkampf zwischen Senator Hubert Humphrey und Kennedy und war ein früher Versuch, den Stil des *Direct Cinema* zu realisieren. *PRIMARY* bediente sich geschickt der voyeuristischen Schaulust im Kino. Die subjektiv geführte Kamera charakterisierte den filmischen Stil. Imagetechnisch gesehen sollte diese Art, Kino zu machen, die Politik demokratischer Partizipation zum ästhetischen Erlebnis transformieren.

In seiner Studie zum Wirklichkeitsbegriff im *Direct Cinema*, in dem Frank Unger die filmischen Techniken der Evidenzsicherung untersucht, stellt er fest, dass „intendiert war, die Bilder weitgehend mit dem Originalton zu unterlegen, statt den Zusammenhang durch einen allwissenden, belehrenden Kommentar herzustellen“ (Unger 1991, 97). Es entstand, so Unger, ein neuer Dokumentarismus der politischen Kultur in Amerika, mit dem versucht wurde, „die Präsenz der Kamera weitmöglichst zurückzunehmen“ (ebd.). Das *Direct Cinema* sympathisierte zwar mit dem Produktionsmodus der *Hidden Camera* [1]. Die versteckte Kamera war jedoch beim Fernsehdokumentarfilm aus technischen wie rechtlichen Gründen kaum möglich. Es galt also, die zweitbeste Lösung anzuwenden: nämlich die ständig anwesende Kamera, an die sich die gefilmten Personen schließlich so sehr gewöhnen, dass ihr Blick nicht mehr als störend empfunden wird. Diese Produktionsweise ist jedoch nur möglich auf der Grundlage technischer Modifikationen: das ist eine handliche, tragbare Filmausrüstung, um Ereignisse direkt und unmittelbar am Ort des Geschehens aufzunehmen; ein Minimum an Schnitten innerhalb einer Szene, um den Fluss der Handlung nicht zu verfälschen; der Verzicht auf ein Drehbuch und eine zurückhaltende Regie, die den Anspruch verfolgt, die Dinge so abzubilden, ‚wie sie sind‘.

Dahinter steht die filmästhetische Überzeugung, dass das Auge der Kamera die Wahrheit der außerfilmischen Wirklichkeit unvergleichlich wahrer und unverfälschter, d.h. objektiver als das menschliche Auge wahrnehmen könne, wie es bereits Dziga Vertov in seinen Manifesten der 1920er Jahre formulierte (vgl.

Vertov 2000). Und: Daran schließt sich die weitere filmästhetische Überzeugung an, dass die Aufzeichnung von Ereignissen zu einem privilegierenden Moment führe, der die Wahrheit über das gefilmte Objekt offenbare. Dennoch gab es auch innerhalb des Genres unterschiedliche Auffassungen, die sich in der doppelten Bezeichnung widerspiegeln: Während sich der *Direct-Cinema*-Regisseur als unsichtbarer Beobachter, als „Fliege an der Wand“ (Richard Leacock, zit. N. Mamber 1974, 67ff) verstand, sah sich der *Cinéma-Vérité*-Regisseur als aktiver Teilnehmer und hoffte, durch die Anwesenheit der Kamera die Ereignisse zusätzlich voranzutreiben.

1965 entsteht so der erste Konzertfilm von Bob Dylan, der popkulturellen Ikone des Protestsängers: *DON'T LOOK BACK*. Im Unterschied zum klassischen Dokumentarfilm, in dem viel mit narrativen Elementen wie nachträglich eingespielten Kommentaren, gestellten Szenen oder suggestiver Kameraführung und Schnitt-Technik gearbeitet wurde, besteht *DON'T LOOK BACK* ausschließlich aus originalen Bild- und Tonaufnahmen und enthält sich jeglicher filmtechnischer oder erzählerischer Kommentierung; gedreht wurde in Schwarz-Weiß, mit wackelnder Handkamera-Optik und einem ästhetischen Bekenntnis zu gegenkultureller Low-Tech-Arbeitsweise und Spontaneismus, der mit *jump cuts*, „ungeschnittenen Szenen“ und subjektiv motivierten Zooms angezeigt wurde:

„Die ersten Bilder dieses Films zeigen jedoch als Film im Film nicht die vertraute Ikone des Folksongs und der Protestbewegung, sondern einen Dylan, der seinen Song *Subterranean Homesick Blues* nicht singt, sondern Blätter mit Schlagworten aus dem Text vollkommen unbeteiligt, aber fast synchron in die Kamera hält und achtlos fallen lässt. Am Bildrand unterhält sich der Dichter Allen Ginsberg mit einem für die Kamera Unsichtbaren, und dann gehen alle einfach ab. Diese Eröffnung, in ihrer Surrealität eine Vorwegnahme der späteren Musik-Clips, ist eine Antizipation dessen, was sich im Film dann offenbart: Dylan will nicht mehr Dylan sein; nicht mehr das Sprachrohr einer Generation“ (Kiefer/Schössler 2004, 52).

Auf die Frage eines englischen Journalisten, was seine „real message“ sei, entgegnete ihm Dylan mit einer ironischen Empfehlung: „Keep a good head and always carry a light bulb“. Man solle also einen kühlen Kopf bewahren und stets eine Glühbirne mit sich tragen. Damit entzog sich Dylan einerseits dem *sense making* des ‚Protestsänger‘-Image, andererseits konterte er mit einem Wortspiel, das auf die Bildmetapher des Geistesblitzes anspielte. Damit gab Dylan nicht mehr nur einen ironischen Kommentar zu seiner Mythenbildung als Leitfigur der Protestbewegung ab, sondern stellte auch die Methode der dokumentarisierenden Evidenzstiftung des *Direct Cinema* in Frage, von dem er sich - mit seinem Anspruch, ein Fenster zur Welt zu bilden - gerade ins Bild setzen ließ, dem er allerdings nur Images, Stereotypen und selbstreflexive Attitüden anbot. Dylan spielte also nicht mit seiner Persönlichkeit und ihrer tieferen Bedeutung, sondern demonstrierte, wie man sich generell den identitätsstiftenden Prozeduren medialer Vereinnahmung entziehen kann.

Dieses Spiel zwischen massenmedialem Image-Design und subversiver Taktik strukturierte insgesamt die „Kontaktzone“ [2] zwischen Journalisten und Pop-Star. Eine weitere Journalisten-Frage lautete: „Do you have any philosophy for the world?“. Darauf Dylan: „I don't drink hard liquor, if that's what you mean“; oder: „Are you protesting against certain things that you are angry about?“, darauf Dylan: „I'm not angry. I'm delightful“. In der Kontaktzone mit den Massenmedien und ihren bild- und tonaufzeichnenden Apparaturen wurde folglich ein medial-basierter Rahmen des „Protestsängers“ generiert, in dem sich dieser nur noch taktisch und subversiv verhalten – oder anders: dem er sich nur enthalten konnte, indem er die Codes verschob, sie entstellte und dekodierte, dabei aber stets selbst dezentriert und depersonalisiert blieb und damit die Prozeduren der Wahrheitsfindung unterlief.

Ansonsten ist das Publikum der Konzerte unsichtbar. Als wolle die Kamera ihrerseits nun herausfinden, wer Dylan denn nun ist, bleibt sie nicht beobachtend, sondern sie sucht fast voyeuristisch die physische Nähe, scheint fordernd, forschend das Geheimnisvolle und Rätselhafte der Person Bob Dylan ergründen zu wollen. Doch Pennebaker erweiterte das dokumentarische Blickfeld und machte die Kommerzialisierung des Protestsänger-Images sichtbar, wenn er die profitorientierten Verhandlungsmethoden von Dylans Manager Albert Grossman filmte. In diesen Szenen wird deutlich, dass der soziale und mediale Aufstieg Dylans als Protestfigur der Logik der Vermarktung folgt, die einen ironisch gespaltenen Protagonisten als Ware und Marke hervorbringt, der die popularisierende Fabrikation von Image-Stereotypen nur noch sarkastisch kommentieren kann, ohne im entferntesten in der Lage zu sein, sich der massenmedialen Beobachtungsanordnung zu entziehen – oder diese gar stoppen zu können.

Das Image vom ‚Protestsänger‘ wird in *DON'T LOOK BACK* auf vielfältige Weise dekonstruiert. So werden die populärkulturellen Topoi vom ‚Protestsänger‘, vom ‚Missionar‘ und vom ‚Poeten der Gegenkultur‘ einer reflexiven Travestie unterzogen – vor allem getragen durch die Hauptfigur Bob Dylan selbst. Sein Auftritt vor schwarzen Landarbeitern als Protestsänger ist Pose und Rollenspiel zugleich; Dylan bringt hier eine avancierte Form des Protestes ein, nämlich die Skepsis gegenüber der massenmedialen und filmischen Aufzeichnung, gegenüber der medialen Objektivierung und dem Versuch, Protest zu personalisieren. Schließlich beschränkte sich *DON'T LOOK BACK* darauf, eine Art Meta-Image des ‚Protestsängers‘ zu produzieren; sozusagen aus ‚Image-Gründen‘ zielte Dylan darauf ab, die Identifizierung eines bestimmten ‚Images‘ auszuhöhlen. Stets dem Gestus der Selbststilisierung verhaftet zu bleiben, inszeniert Dylan Posen der Verweigerung: direkte Blicke in die Kamera, das ostentative Sich-Abwenden, das Spiel mit der Ereignislosigkeit durch lange Gesprächspausen und Nonsense-Reime u.a.m. Andererseits bleiben seine aggressiven Monologe gegen das Establishment auch selbstreferent.

Der US-amerikanische Experimentalfilmer Jonas Mekas sieht die musikalische Performance Bob Dylans vier Jahre vor der Produktion des Films, 1964, in der Tradition des *Free American Cinema*. Als Künstler arbeite Dylan daran, „seine Unsicherheit und Unzufriedenheit offener und direkter zu äußern. Er sucht eine

freie Form, die ihm eine größere Skala emotionaler und intellektueller Darstellungen erlaubt: um die Erschütterungen des menschlichen Unbewussten voll auszudrücken“ (Mekas 1964, 332). Diese Verfahrensweise der ästhetischen Selbststilisierung, die konsequent die Inszenierung einer Kunstfigur forciert, prägt gleichermaßen auch das Verhältnis zwischen Dylan und dem Kamerablick. Somit bleiben die Unterschiede zwischen exhibitionistischer Stilisierung und voyeuristischem Einblick vage und unbestimmt. An vielen Stellen sieht man, wie Dylan die Rhetorik der Kamera nicht unterstützen will. Die dokumentarischen Authentifizierungsstrategien des *Direct Cinema* werden auf diese Weise subversiv unterhöhlt – ohne aber, dass sich Dylan positioniert und damit preisgibt.

DON'T LOOK BACK ist der erste Musikfilm, der durchgehend im Stil des *Direct Cinema* gestaltet ist – in ihm finden wir zahlreiche filmische Elemente versammelt, welche die Politik der Repräsentation des Protestsängers als prekär, widersprüchlich, kommerzialisiert und stereotyp offen legen – eine Tendenz, die im weiteren Verlauf, nämlich mit der Kommerzialisierung des *Direct Cinema* und des filmischen Stils des *Direct Cinema* verloren gehen wird. Kamerastil und visuelle Politik von DON'T LOOK BACK sind geprägt von unruhigen Kamerabewegungen, Reißschwenks, überraschenden Zooms, fragmentarischen Großaufnahmen, Unschärfe, vagen Tiefenschärfen, *Single-Shot*-Sequenzen (Einstellungen ohne Schnitt/Montage), ungeschnittenen Live-Sequenzen, schlechten Lichtverhältnissen, vor allem von *jump cuts* (so wird ein Filmschnitt bezeichnet, der die klassischen Regeln des kontinuierlichen Erzählens bricht, die konventionellen räumlichen Anschlüsse missachtet und zu einer generellen raumzeitlichen Desorientierung führt); dabei wird meist ohne *establishing shots* gearbeitet und auf narrative Anschlüsse verzichtet.

Wie die weitere Implementierung des *Direct Cinema* für den Konzertfilm zeigt, kann es nicht auf die Umsetzung eines puristischen Konzepts, das einer einheitlichen und konzisen Ästhetik folgt, reduziert werden. In den diversen Anwendungen unterliegt die ‚Methode‘ des *Direct Cinema* selbst unterschiedlichen Produktionsverhältnissen und -bedingungen und adaptiert sich bestimmten Gegebenheiten. Ein exemplarisches Sondieren der Konzertfilme um 1968 macht populärkulturelle Modifikationen erkennbar, die in der Folge am Image der Repräsentationsfigur ‚Protestsänger‘ vorgenommen werden.

MONTEREY POP (1968), WOODSTOCK (1970), GIMME SHELTER (1970)

1967 dokumentierten Pennebaker, Leacock und Maysles – die Hauptprotagonisten des amerikanischen *Direct Cinema* – das erste große Pop-Festival in Monterey, den sogenannten *summer of love*, in dem Film MONTEREY POP. Das Dilemma der Konzertfilme um 1968 bestand im wesentlichen darin, eine Balance zu finden zwischen dem Rhythmus eines Songs oder einer ganzen Performance und der Dynamik ihrer filmischen Darstellung. Dieses Dilemma manifestiert sich auch in MONTEREY POP. In seiner Kritik an dem Film moniert der Filmemacher Wim Wenders im August 1970, dass „ständig Bilder von Zuschauern

eingeschnitten“ sind, Bilder der „Flower-Power-Bewegung“ und einer „Idylle, die man auf den Tod nicht ausstehen kann“ (Wenders 1989). Unabhängig davon, dass Wenders offenbar die Hippies nicht mochte und dass sein Text zu einem Zeitpunkt erschien, als die Idylle von *Flower Power* bereits zerstört war, ist hier nun entscheidend, dass mittels Kameraeinstellung und Montage – quasi durch formale Kongruenz – ein enger Zusammenhang zwischen dem Sänger, der Band und dem Publikum des Konzerts hergestellt wird.

Im August 1969 fand in der Nähe des Ortes Woodstock, einer Künstler-Kolonie im Staat New York, in der damals auch Bob Dylan lebte, die *Woodstock Music & Art Fair* statt. Drei Tage spielten Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, Jefferson Airplane, The Who, Santana, Ten Years After, Crosby, Stills, Nash & Young und viele andere Superstars des Rock und Folk vor einem Publikum von 300.000 Menschen. Zwei Jahre nach dem *summer of love* in San Francisco wollte nun auch die amerikanische Ostküste beweisen, dass mehrtägig andauernde Konzerte einen nachhaltigen Einfluss auf lebensformative Konzepte haben. Die Hippiekultur kam zum größten Ereignis der Popgeschichte zusammen. Der Regisseur Michael Wadleigh historisierte den Event in seinem aufwendig gestalteten Konzertfilm *WOODSTOCK* (USA 1970). Erst der Film – und die folgenden fünf LPs – machten das Woodstock-Festival zum letzten großen Kollektivmythos des Pop (Landy 1994, 14f) – und Warner Brothers, die den Film übernahmen, reich.

Ästhetisch verstärkt wurde das Konzertereignis durch die Montage und Bildkomposition der Live-Performances. Wadleighs Kamerteams und die Cutter (einer von ihnen war Martin Scorsese) suchten bei den Auftritten eine multiperspektivische Annäherung an die Musik(er) durch das Splitscreen-Verfahren, d.h. die Aufteilung der Leinwand in bis zu drei Bildfelder. Manchmal erscheint ein Musiker aus unterschiedlichen Blickwinkeln, manchmal mehrere Musiker in der Interaktion. Beispielhaft dafür ist die Gestaltung des Auftritts von Santana mit dem Song *Soul Sacrifice*. Das ekstatische Instrumentalstück, von der Percussion und der Gitarre Carlos Santanas im Wechsel vorangetrieben, wird von Wadleigh interpretiert, variiert und bis zu einer rituellen Klimax getrieben. In den Bildfeldern sieht man die Gesichter von Santana und seinem Schlagzeuger alternieren: beide energetisch geladen, als würden sie gleich zerbersten, ihre Seele opfern, indem sie sich buchstäblich aus dem Leib spielen – ein Opfer vor und für 300.000 Menschen.

Schließlich werden Bilder des Publikums mit denen der Musiker im Ton synchron parallel montiert. Die Zuhörer, die Wadleigh zeigt, scheinen sich tatsächlich durch den Song (und wohl auch durch Drogen) in einer Art Ekstase zu befinden. Die Montage folgt dem sich immer noch steigenden Rhythmus des Stücks. Bilder sind nur sekundenlang sichtbar, bis ein halbnackter Mann, in völliger Trance tanzend, mit ausgebreiteten Armen in die Pose Christi am Kreuz gerät. In beiden Bildfeldern rechts und links rahmt er dann die Musiker im Zentrum der Leinwand ein und schafft so eine Art Tryptichon, ein Altar-Bild vollkommener Kommunikation, ja Kommunion von Körper und Klang: eine Ikone nicht allein für Woodstock, sondern auch für die Popkultur Ende der 1960er Jahre. Mit einem neuen Schuss-Gegenschussverfahren unterstellt die Rockumentary seit *MONTEREY POP* eine direkte Kommunikation

zwischen dem Sänger und Leader auf der einen und seinem Publikum, d.h. seinen Fans auf der anderen Seite. Dabei werden Schuss und Gegenschuss kausal geschnitten: so folgt etwa auf ein virtuoses Solo das Bild begeisterter Fans. Damit suggeriert die Schnittfolge eine unmittelbare Mobilisierung des Massenpublikums durch die Musik – es wurden aber häufig Aufnahmen des Publikums montiert, die aus anderen Zusammenhängen stammen (anderes Lied, Pause etc.). Dieser Bildlogik liegt eine tiefere Semantik zwischen Aktivität und Passivität zugrunde, wird sie politisch kodiert, dann läuft sie auf eine strikte Asymmetrie zwischen dem Star und seinen Fans hinaus.

Zumindest der WOODSTOCK-Film kennt aber auch das Gegenbild, die Gegen-Ikone. Wenn Jimi Hendrix, von den Kameras beim Spiel bis auf die schmutzigen Fingernägel genau beobachtet, seine kakophonische Interpretation der amerikanischen Nationalhymne spielt, in der er akustisch – und den Text der Hymne umsetzend – Bomben explodieren lässt, wird auf der Leinwand die Verbindung zwischen der friedvoll-ekstatischen Atmosphäre des Konzerts und der eskalierenden Gewalt in Vietnam und in den amerikanischen Großstädten hergestellt. Demnach stellt der Film WOODSTOCK in der beschriebenen Montage nachträglich einen politischen Zusammenhang her und stilisiert Jimi Hendrix zum politischen Sprachrohr seiner Generation.

In WOODSTOCK finden wir zahlreiche Elemente, welche die Struktur der so genannten I-and-You-Dyade, das ist die persönliche Adressierung des Stars an sein Publikum, vertiefen und ästhetisch umsetzen. Filmisch wird dies mit *close-up*, *over-the-shoulder-shot* und Zoom umgesetzt. Dabei teilt der Zuseher den Blick des Stars, blickt ihm also über die Schulter. Damit fließt in die Konzertfilme eine dichotomische soziale Hierarchisierung ein. Gleichzeitig unterstellt WOODSTOCK aber auch eine soziale Dichotomie, auf der einen Seite die *peace* verkörpernde *community*, auf der anderen Seite die amtierende Regierung. Das in halbnahen Einstellungen aufgenommene Konzertpublikum repräsentiert dabei Charaktere individueller Life-Styles, die mit Bildern einer anonymen und depersonalisierten Gesellschaft montiert werden. Dies alles folgt dem Gegensatzpaar von Individuum/Gemeinschaft und depersonalisierter Gesellschaft – also einer tradierten Schablone eines manichäischen Weltbildes des Sozialen.

Vier Monate nach dem Woodstock-Festival, im Dezember 1969, wollten die Rolling Stones ihre immens erfolgreiche USA-Tour mit einem *free concert* beschließen. Wie Dylan kurz zuvor, engagierten auch sie mit den Brüdern David und Albert Maysles und Charlotte Zwerin Vertreter des *Direct Cinema*. Sie filmten das Konzert auf der Speedway-Rennbahn von Altamont in Kalifornien am 6. Dezember 1969. Die Dokumentation wird später GIMME SHELTER (USA 1970) benannt werden – nach dem gleichnamigen Song der Stones. Wenn das *Direct Cinema* als „uncontrolled cinema“ (ein Ausdruck von Mamber 1974) immer auch das Unerwartete, das Zufällige einfangen wollte, dann wurde dies die schreckliche Wahrheit von GIMME SHELTER. Die Band spielt *Sympathy for the Devil*. In dem Song stellt sich Jagger, der in PERFORMANCE (Großbritannien 1970) einen dekadenten Pop-Star mimte, als namenloser dandyhafter Wanderer durch die

Zeiten vor, als ‚Man of wealth and taste‘, der sich zynisch für alles Böse in der Geschichte verantwortlich erklärt, für die Kreuzigung Christi, die Ermordung des Zaren und den Tod der beiden Kennedys: „Hope you guess my name“ – so lautet eine von Mick Jagger gesungene Textzeile. Während des Songs kommt es im Publikum und direkt vor der Bühne zu Schlägereien. Die Stones fahren nach Unterbrechungen im Programm fort und beginnen, *Under My Thumb* zu spielen. Die Kamera ist jetzt die ganze Zeit auf der Bühne bei Jagger und schwenkt hektisch ins Publikum, als erneut Prügeleien beginnen. Unmittelbar vor Jagger, der nicht mehr nur irritiert, sondern auch ängstlich wirkt, da Rufe laut werden, jemand habe einen Revolver, wird im Gewimmel in diesem Augenblick ein Afroamerikaner von einem Hell's Angel erstochen. Von den Bildern, die die Tat zunächst nur erahnen lassen, springt der Film vom Konzert in die Situation am Schneidetisch, wo sich Jagger die Szene – immer wieder, in Zeitlupe, im Vorlauf, im Rücklauf – vorführen lässt.

Für die Montage dieser Sequenz stand vermutlich Michelangelo Antonionis Film *BLOW UP* (Großbritannien/Italien 1966) Pate, eine Geschichte über die moralische Indifferenz eines Fotografen im ‚Swinging London‘ der 1960er Jahre, der glaubt, einen Mord fotografiert zu haben, und der im manischen Vergrößern des Fotos nach den Spuren sucht. *GIMME SHELTER*, der Film über ein Konzert der Stones, war tatsächlich zum Beweismittel in einem Mordfall geworden. Hier wird deutlich, dass das *Direct Cinema* als filmisches Sprachspiel unterschiedlichen Strategien der visuellen Kultur unterworfen bleibt und nicht einen autonomen Stil protestkultureller Ästhetik ausbilden kann. Im letzteren Beispiel diene also das filmische Dokument zur polizeilichen Ermittlung von Tätersubjekten, die erkannt, identifiziert und verhaftet wurden.

In der Ästhetik der Repräsentation einer Performance und in der Ästhetik der Repräsentation des Publikums lassen sich von Pennebakers *DON'T LOOK BACK* (USA 1967) bis zu Wadleighs *WOODSTOCK* (USA 1970) nicht nur die Entwicklungen des Konzertfilms ablesen, sondern auch die Entwicklungen der Popkultur dieser Zeit.

Zusammenfassung und Ausblick

In der Analyse des dokumentarischen Konzertfilms wurde versucht, herauszufinden, wie ‚Protest‘ in einem populärkulturellen Medienformat definiert wurde. Dabei wurde nach den filmästhetischen Verfahren, mit denen ein bestimmtes Image des ‚Protestsängers‘ in der Zeit um 1968 in Szene gesetzt wurde, gefragt. Vor diesem Hintergrund der historisch nachvollziehbaren Funktions- und Bedeutungszuschreibungen der medialen Konstruktionen vom männlichen ‚Sänger‘ und seinem Rollenrepertoire des politischen Protestes ging es auch darum, mögliche Perspektiven der Entgrenzung des Politikbegriffs – gerade in Bezug auf „1968“ – aufzuzeigen. Berücksichtigt man den Begriff ‚Protest‘ und ‚Protestsänger‘ in seinem Bezug zum historischen semantischen Feld, dann zeigt sich ein vielschichtiger Sprachgebrauch, der spezifische Liedgattungen überschreitet: Vor diesem Hintergrund ist es sinnvoll, die medialen Inszenierungen der Protestsänger-Images in einem lebensformativen Kontext zu verstehen, d.h. also nicht in einem engen Sinn

wie etwa ‚das politische Engagement der Bürgerrechtsbewegung‘ oder ‚der politische Folksong‘. Die Berücksichtigung lebensformativer Aspekte begreift über historisch definierte Genregrenzen hinausgehend die Formen des sozialen und politischen Protestes als ästhetischen Stil spezifischer Medienkulturen. Damit rückt etwa der Stellenwert filmischer Repräsentation für das Image-Design gegenkulturellen Protestes in das Zentrum der Analyse.

Gegenüber dem historischen Projekt, soziale Äußerungen einem bestimmten Label zu subsumieren und damit zu vereinheitlichen und einer sozialen und politischen Identität unterzuordnen, wurden die Ideen von ‚Protest‘ und ‚Protestsänger‘ in der popkulturellen Praxis um 1968 vage und unklar gebraucht und gerade dieser ‚unreine‘ Gebrauch traf den Kern ihrer bildmedialen Repräsentation. Die vergleichenden Beobachtungen, die ich knapp skizziert habe, versammeln heterogene Beispiele von Musikern und ihren Fans, ihren Songs und ihrer Selbstdarstellung. Demzufolge scheint es nicht unbedingt zielführend zu sein, das Image des Protestes in der populären Kultur einer kategorialen Ordnung zuzuführen, welche Gegensatzpaare wie etwa jenes von Authentizität und Simulation reproduziert. So wurde mit spezifischen filmischen Verfahren das semantische Feld des ‚Protestes‘ gleichermaßen dekonstruiert und narrativ verdichtet – etwa, indem Verfahren aus dem Erzählkino verfremdet oder kopiert wurden; schließlich ist die Implementierung des *Direct Cinema* im Konzertfilm ab 1967 ein aussagekräftiges Beispiel dafür, dass filmische Stile zur Kennzeichnung gegenkultureller Narrative temporär sind – spätestens seit dem Film *WOODSTOCK* (1970) wird das *Direct Cinema* bis heute zur Suggestion von Authentizität in kommerziellen Reality-Shows eingesetzt. Insofern muß von einer protestkulturellen Genredefinition und der ihr anhängigen Klärung distinktiver Merkmale und charakteristischer Eigenschaften abgesehen werden.

Anmerkungen

[*] Eine Erstversion des Artikels erschien in: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*. Hrsg. von Arnold Jacobshagen u. Markus Leniger. Köln: Dohr 2007, pp. 189-199 (Musicolonia. 1.); die vorliegende Fassung wurde grundlegend überarbeitet.

[1] Das Prinzip der versteckten Kamera wurde mit der Fernsehshow Allen Funt's *CANDID CAMERA* (seit 1952) popularisiert und zeigte die unverstellten Reaktionen von Menschen auf künstlich herbeigeführte Situationen.

[2] Der theoretische Ansatz von Marie Louise Pratt und ihr Begriff der „Kontaktzone“ beschreibt die räumliche und zeitliche Kopräsenz von Menschen, die zwar am gleichen Geschehen teilnehmen, deren Zielsetzungen sich aber grundlegend überschneiden. Der Begriff der *Kontaktzone* fokussiert die Frage, wie Menschen ihre Beziehungen im Sinn von Kopräsenz, Interaktion, sich überschneidenden Auffassungen und Praktiken gestalten. Vgl. dazu Pratt 1992.

Literatur

- Beyerle, Monika (1997) *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) (Crossroads. 14.).
- Beyerle, Mo / Brinckmann, Christine N. (Hrsg.) (1991) *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt: Campus (Campus Forschung. 659.)./(Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung (ZENAF), Universität Frankfurt. 15,1991.).
- Decker, Christof (1995) *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT).
- Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (E)motion Pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Pop und Kino. Von Elvis bis Eminem*. Hrsg. von Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger. Mainz: Bender, S. 50-65.
- Landy, Elliot (1994) *Woodstock Vision. The Spirit of a Generation*. New York: Continuum.
- Mamber, Stephen (1994) *Cinema verite in America: Studies in uncontrolled documentary*. Cambridge/Mass.: The MIT Press.
- Mekas, Jonas (1964) Zum neuen amerikanischen Film. In: *Der Film*. Hrsg. von Theodor Kotulla. München: Piper, S. 328-338.
- Negus, Keith (1996) *Producing pop. Culture and conflict in the popular music industry*. London: Arnold.
- Nogowski, John (1995) *Bob Dylan - a descriptive, critical discography and filmography, 1961-1993*. New York [...]: McFarland.
- Scaduto, Anthony (1979) *Bob Dylan - eine indiskrete Biografie*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Unger, Frank (1991) Die Anfänge des Direct Cinema. In: *Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*. Hrsg. von Mo Beyerle und Christina N. Brinckmann. Frankfurt/New York: Campus, S. 91-112.
- Vertov, Dziga (2000) *Tagebücher/Arbeitshefte*. Hrsg. von Thomas Tode und Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK (Close-Up. 14.).
- Wenders, Wim (1989) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. Frankfurt: Vlg. d. Autoren.

Empfohlene Zitierweise

Reichert, Ramón: 1968: Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 333-343, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p333-343>.

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.

Dokumentarische Manifestierung eines Mythos:

Martin Scorseses THE LAST WALTZ

Ingo Lehmann und Annika Krüger

THE LAST WALTZ

THE LAST WALTZ (aka dt.: THE BAND)

USA 1978

R: Martin Scorsese.

B: Mardik Martin.

P: Robbie Robertson, Joel Chernoff (ungenannt), Last Waltz Inc.. Executive Producer: Jonathan A. Taplin.

K: Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita.

S: Yeu-Bun Yee, Jan Roblee, Thelma Schoonmaker (ungenannt).

Production Design: Boris Leven; Set Decoration: Anthony Mondell.

Sound: Michael Evje, Don Lusby, Arthur Rochester, Nelson Stoll, James R. Wright, Ed Anderson [...].

Musik-Koordination: Sonny J. Olivera.

Soundtrack Production: Rob Fraboni.

Concert Music Production: John Simon.

Concert Producer: Bill Graham.

Chief Technical Engineer: Ed Anderson.

D/M: The Band – Rick Danko (Bass, Violine, Gesang), Levon Helm (Schlagzeug, Mandoline, Gesang), Garth Hudson (Orgel, Akkordeon, Saxophon, Synthesizer), Richard Manuel (Piano, Keyboards, Schlagzeug, Gesang), Robbie Robertson (Lead-Gitarre, Gesang); Ringo Starr, Muddy Waters, Ron Wood, Neil Young, Paul Butterfield, Eric Clapton, Neil Diamond, Dr. John (Malcolm J. Rebennack), Bob Dylan, Emmylou Harris, Ronnie Hawkins, Howard Johnson, Joni Mitchell, Van Morrison, Roebuck „Pops“ Staples and The Staples, Richard Cooper, Jim Gordon, Jerry Hey, Howard Johnson, Charlie Keagle, Tom Malone (Bläsergruppe), Larry Packer (Elektrische Violine). Ungenannt: Martin Scorsese (Interviewer).

UA: 26.04.1978; BRD: 13.07.1978.

117min; Format: 35mm (1:1,85), Farbe (DeLuxe), Dolby Stereo.

„*This film should be played loud!*“ Der ungewöhnlich zwingende Appell in Form der direkten Zuschauer-Adressierung schwirrt noch vor Augen und hallt im Bewusstsein nach. Unter dem Schwarzbild sind Wortfetzen, teils unverständliche Regieanweisungen zu hören, die eine kurze, offen inszenierte Szene mit Rick Danko am Billardtisch vorbereiten. Doch hier ist der Bassist, Violinenspieler und Sänger kein musikalischer Virtuose, sondern nur ein nicht mehr ganz junger Mann von der Straße bei seinem Zeitvertreib. Cut und Zeitsprung. Eine Bühne ist von hinten zu sehen, die Scheinwerfer lassen nur vage die Instrumente erkennen; langsam füllt sich die Szenerie mit den bekannten Musikern und Helden des Films,

die nach über fünf Stunden Programm zu einer allerletzten Zugabe ansetzen, *Don't Do It*. Robbie Robertson, Rick Danko, Richard Manuel, Garth Hudson und Levon Helm werden in langen Naheinstellungen und durch Credits einzeln in ekstatischer und hochkonzentrierter Aktion vorgestellt. Schon hier fällt auf: Die Kamera lässt sich Zeit, ruht lange auf den Künstlern, kann sich kaum von ihnen lösen, sich nicht sattsehen. Nachdem die Protagonisten die Bühne endgültig und unwiederbringlich verlassen haben, sind die Gitarren-Klänge des titelgebenden melancholischen, italienisch anmutenden Walzers zu hören – harter Schnitt, Rückblende –, begleitet von einer Kamerafahrt-Montage, gefilmt aus einem Wagen, der sich in getragendem Tempo durch die Straßen San Franciscos bewegt, vorbei an aufmunternd winkenden Spät-Hippies sowie an der Schlange der Wartenden vor Bill Grahams *Winterland Auditorium*. Es ist Thanksgiving 1976, und eines der wichtigsten, aber auch eines der wehmütigsten Ereignisse der Rockmusikgeschichte steht unmittelbar bevor: das mit enormem Aufwand und einer illustren Schar an Überraschungsgästen (Bob Dylan, Joni Mitchell, Neil Young, Eric Clapton, Muddy Waters u.a.) aufwartende Abschiedskonzert von The Band, acht Jahre nach dem ersten Auftritt dieser wohl einflussreichsten Folk-/Rock-/Country-/Soul-Formation Amerikas auf eben derselben Bühne, 16 Jahre nach ihren ersten Gehversuchen in der Welt des Rock'n'Roll als *The Hawks* [1]; 16 Jahre, die sie *on the road* verbracht haben, mit all den Sackgassen, Höhenflügen, Unfällen, Katastrophen und Wahnsinnsmomenten, die ein solches Leben mit sich bringt – aber eben auch 16 Jahre, die sie zu Ikonen ihrer Generation und der modernen Musikgeschichte werden ließen.

Diese ersten Filmminuten von *THE LAST WALTZ* lassen keinen Zweifel daran, dass es hier um mehr geht als um die möglichst einwandfreie Aufzeichnung eines großen Konzertabends. Auch wenn die Musik natürlich die wesentliche Rolle spielen wird, fokussiert sich der Kamera-Blick doch mindestens ebenso sehr auf die Menschen dahinter, die sich ihr mit Leib und Seele verschrieben haben: Künstler, die nicht nur Geist und Lebensstil einer Ära verkörpern, sondern – soviel wird bald auf der Bühne sowie bei den ausgiebigen Interview-Passagen deutlich – die sich auch als Botschafter eines über die Jahrhunderte tradierten amerikanischen Geschichten- und Liedguts verstehen, welches The Band in einem einzigartigen Mix aus teils wahrhaftig mythologisch, teils religiös erscheinenden *lyrics* und zeitgemäßen Musikstilen in die 1960er und 70er Jahre transportiert hat. Nicht von ungefähr war es diese Gruppe von vier Kanadiern und einem Amerikaner (Helm), die Bob Dylan, dem Song-Propheten des 20. Jahrhunderts schlechthin, in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre als Begleitband den Rücken stärkten, als fast niemand mehr an ihn glauben wollte. So nahm The Band einerseits entscheidenden Anteil an der Revolutionierung des Folk(-Rock), schuf andererseits mit *The Basement Tapes* (zusammen mit Dylan) und *Music from Big Pink* unvergessene Sammlungen von Songs, die tief in der kollektiven amerikanischen Psyche verwurzelt liegen und bis heute wenig von ihrer genuinen Ausdrucksstärke und Wirkungsmacht verloren haben; als überzeitliche Kunstwerke provozieren sie immer wieder neue, weitreichende Interpretationen. Es steht also fest: Mit dem feierlichen Abschied dieser Gruppe von der Bühne, inmitten ihrer diversen Wegbegleiter, Mentoren und Vorbilder, wird nicht mehr und nicht weniger eingeläutet als das Ende einer Epoche (vielleicht sogar das Ende des kompromisslos gelebten Rock'n'Roll überhaupt) – ein letzter gemeinsamer Reigen zeigt noch einmal eine

Vielzahl ihrer Protagonisten auf der absoluten Höhe ihrer Kunst, in einer energetischen Entladung voller Überschwang, geprägt von gegenseitigem Respekt und einer guten Portion Melancholie.

All diese Implikationen schwingen von Anfang an mit, wenn *THE LAST WALTZ* Fäden aufnimmt und Fährten legt, die Chronologie kurzschließt, um einen vielschichtigen Zugang zu dem Phänomen The Band zu ermöglichen. Man könnte auch sagen, der Film umkreist seinen Gegenstand regelrecht und schafft durch seine komplexe Struktur von unterschiedlichen Zeit- und Bedeutungsebenen erst den Rahmen, innerhalb dessen auch der kulturhistorisch nicht vorgebildete Laie die Signifikanz und Endgültigkeit des Anlasses erfassen kann. Entsprechend wird in der Folge des zitierten verschachtelten *Intros* immer noch nicht der Blick auf die Bühne oder auf die Darbietungen in ihrem realen Ablauf freigegeben. Die sich im Walzertakt ausbreitende Titelsequenz präsentiert den in anachronistischer Opulenz ausgestaffierten Festsaal des *Winterland Auditoriums* [2]. Die Kameras durchmessen im Rhythmus der Musik den Raum und folgen dem durchchoreographierten Arrangement in perfektem Gleichmaß, die sich drehenden Paare tanzen förmlich die *credits* hinweg. Eine Sequenz wie diese erinnert eher an eine Spielfilmeröffnung, genauer an die eines amerikanischen Filmmusicals der 1950er Jahre, als an einen zeitgemäßen Dokumentarfilm. Auch der offensichtlich beabsichtigte *Patina-Look* des Films, gespeist durch warme, dunkle und satte Farben – es überwiegen Rot- und Brauntöne – scheint einer längst vergangenen Ära zu entstammen bzw. diese noch einmal heraufzubeschwören. Doch schon nach dem nächsten Schnitt sieht der Zuschauer sich einer kurzen Interviewszene gegenüber, wie sie selbstreflexiver und experimenteller kaum sein könnte: Ein unsicherer, sichtlich nervöser Fragensteller (Scorsese höchstpersönlich) sitzt mit seinem Interviewpartner (Robbie Robertson) in einem spärlich ausgeleuchteten Raum. Uneindeutige Fragen nach der Bedeutung des Konzerts werden mehrmals gestellt, nach einem *Jump Cut* und mehrfachen Re-Kadrierungen wird neu angesetzt, hektische Kameraschwenks versuchen der Unterhaltung zu folgen, alles wirkt unfertig wie eine Rohschnittfassung. Es sind jene Ambivalenz, jene bewusste Unausgeglichenheit bzw. der eklektische Zugang zwischen dokumentarischem Anspruch, Improvisiertheit und perfekter Inszenierung, die den Film zu einem Unikat seines Genres werden lassen. Erst jetzt, nach komplizierten Umwegen und mehrfachem 'Atemholen', erscheint der fulminante Auftakt des legendären Abends mit umso größerer Wucht auf der Leinwand – im komplett abgedunkelten Saal ist nur das Raunen der Zuschauer zu hören, die Vorfreude ist greifbar. Plötzlich flackern Scheinwerfer zu vereinzelten Tönen und ersten Akkorden auf, um schließlich die Bühne in stimmungsvoller Eleganz erstrahlen zu lassen; *Up on Cripple Creek* ertönt. Von diesem Zeitpunkt an ist der Film endgültig bei sich selbst angekommen – im Schwung und im formalen Gleichgewicht – ein musikalisches *highlight* folgt auf das andere; jede Note und jede Aktion der Musiker werden eingefangen und durch eine *mise en scène* vermittelt, in der nichts dem Zufall überlassen scheint. Auch versteht man erst jetzt, was es mit der Aufforderung zu Beginn des Films tatsächlich auf sich hat, und möchte die Lautstärke jäh noch etwas erhöhen [3]. Hier wird der Zuschauer nach allen Regeln der Kunst in den Bann geschlagen: von dem Zusammenspiel dieser Virtuosen, ihrer Freude am Spiel und dem totalen Verschmelzen mit ihren Instrumenten, ihrer Musik – man ist beinahe versucht, von einer Aura zu sprechen, die hier in Erscheinung

tritt und durch die filmische Bearbeitung zelebriert bzw. für die Nachwelt in ein Monument aus Zelluloid gegossen wird. Vielleicht erschafft jedoch auch erst die filmische Vorgehensweise diesen auratischen Charakter. Nichtsdestoweniger bleibt der zu Beginn etablierte selbstreflexive Impetus des Films bestehen und kreiert einen doppelten Boden, der die Brüchigkeit und Vergänglichkeit solcher ekstatischen und euphorischen Momente, stellvertretend für eine Lebensphilosophie, stets in Sichtweite hält. Man begegnet keinen unnahbaren, unfehlbaren und ikonengleichen Künstlern, sondern lernt Protagonisten kennen, die vor langer Zeit einen Weg eingeschlagen haben, den sie nicht mehr zurückgehen können, dessen Endpunkt aber nun unmittelbar vor ihnen liegt. Diese Männer sind buchstäblich am Ende – aber nicht, bevor noch einmal alle Register gezogen worden wären.

Dem Anspruch, die hypnotische Kraft der *live* aufgeführten Rock-Musik und ihrer Interpreten einzufangen und für ein großes (Kino-)Publikum physisch in möglichst unmittelbarer Weise erfahrbar zu machen, versucht das Kino mit dem Aufkommen des *Rockumentary*-Genres im Amerika und England der 1960er Jahre zu genügen. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit der Geburt und Hochphase der *Direct-Cinema*-Bewegung und den neuen technischen Möglichkeiten einer flexiblen, dem unerwarteten, spontanen Impuls folgenden Kameraführung von der Schulter, die den Zuschauer ins Geschehen involviert, ihn demnach die direkte Beteiligung des Filmemachers während der Aufnahme nachempfinden lässt. Nicht zuletzt verfolgt dieser, spätere Generationen von Dokumentaristen prägende Drehstil das Ziel, die filmische Apparatur bzw. das Medium *per se* durch das völlige Abtauchen ins Geschehen so geschickt wie möglich unsichtbar zu machen, möglichst nichts – auch nicht den Filmemacher als Vermittler – zwischen die Ereignisse und den Kinozuschauer treten zu lassen. Über eine spezifische, sprunghafte und Synchronizität suggerierende Schnittechnik wird diese Direktheit des filmisch vermittelten Erlebnisses oft noch erhöht. Eingestreute Interview-Sequenzen fangen meist stellvertretend Stimmung und Lebensgefühl der Zuschauer und Beteiligten vor Ort ein, während des Festivals bzw. Konzerts, was den Grad an Authentizität um ein weiteres Moment zu steigern sucht. Auf diese Weise entsteht eine neue, höchst populäre Spielart des (Musik-)Dokumentarfilms, die noch bis heute viele Aufzeichnungen von Rock- und Pop-Konzerten in Stil und Struktur beeinflusst. Als Inbegriff und Modell jener Art der *Rockumentary* gilt nach wie vor WOODSTOCK (USA 1970, Michael Wadleigh) – ein epochales Werk, an dem sich, wie auch an Murray Lerner's (z.B. FESTIVAL, USA 1967), David und Albert Maysles (GIMME SHELTER, USA 1971) oder D. A. Pennebaker's (z.B. MONTEREY POP, USA 1967) Filmen, alle in den Folgejahren in Erscheinung tretenden Exemplare des Genres messen lassen mussten; so auch THE LAST WALTZ, der am 13. Juli 1978 in Deutschland uraufgeführt wurde [4], also fast zwei Jahre nach dem im Zentrum stehenden Ereignis. So lange dauerte die Postproduktion, die mit ebensolcher Akribie angegangen worden war wie schon die Vorarbeit und der Dreh selbst. Konnten Zuschauer und Kritiker demnach ein filmisches Ereignis in der Tradition der großen Vorläufer innerhalb des noch jungen Genres erwarten, so war das Erstaunen über den Film nur um so größer, da er ein Rockkonzert in einer völlig ungewohnten Art und Weise präsentierte, die – insbesondere von Kritikerseite – zunächst geteilte, teilweise harsche Reaktionen hervorrief. Nichts ist hier übrig geblieben von den typischen hektisch-

wackeligen Bildern und Kamerafahrten eines Michael Wadleigh im Stile des *Direct Cinema*, kaum ein Zuschauer Gesicht kann während der gesamten *performance* aus der nur selten überhaupt zu erahnenden Masse des Publikums im Sinne eines effektvollen *reaction shots* ausgemacht werden. Die Illusion eines in seiner Chronologie wiedergegebenen Ereignisses wird von vornherein zerstört, gängige experimentelle Einschübe, wie bspw. das *Split-Screen*-Verfahren, sind wiederum nicht zu finden etc., kurz: Den geltenden Grundprinzipien des noch jungen Genres wird bewusst nicht gehuldigt zugunsten einer streng durchkomponierten Bildgebung, die um einen noch minutiöser angelegten Schnittrhythmus ergänzt ist. Die künstlerische Bearbeitung ist in jedem Moment unterschwellig spürbar. Dennoch verfehlte der Film beim breiten Publikum nicht seinen Effekt. Er wurde begeistert aufgenommen und erfuhr Jahre später dann auch eine nahezu vollständige Rehabilitierung durch die Kritik, gilt heute gar als Meilenstein des Genres, wenn nicht als „best rock movie ever“ (Travers, 2002), unter anderem wegen seiner bewussten Abkehr von zu jener Zeit fast schon kanonisierten formalen Charakteristika.

Der besondere Zugang, den *THE LAST WALTZ* zu seinem Sujet findet, und die nahezu sogartige Wirkung, die der Film auf den sich in irgendeiner Weise dieser Musik verbunden fühlenden Betrachter ausübt, müssen auf mehreren Ebenen analysiert werden, fußen jedoch nicht zuletzt auf dem spezifischen Hintergrund des Regisseurs Martin Scorsese sowie auf dessen ganz persönlicher Beziehung zur (Rock-)Musik. Diese innige Verbindung spiegelt sich im Film personalisiert in der Künstler- bzw. Männerfreundschaft wider, welche sich während des *THE-LAST-WALTZ*-Projektes – fast vor den Augen des Zuschauers (Scorsese selbst übernimmt durchgehend die Rolle des Interview-Führenden) – zwischen dem Regisseur und dem *frontman* von The Band und Producer des Films, Robbie Robertson, entwickelte und schließlich in eine noch immer andauernde kreative Kooperation mündete (Robertson fungierte für viele Scorsese-Filme seit Anfang der 1980er Jahre als *musical supervisor*, zuletzt für *SHUTTER ISLAND*, USA 2010). Der Film-Fan Robertson selbst war es auch, der Scorsese als Regisseur auswählte und über den gemeinsamen Freund und Executive Producer Jonathan Taplin für das Projekt gewinnen konnte.

Die der Welt der Musik und besonders des Rock'n'Roll inhärente und durch ihre *performer* freigesetzte sinnliche Energie nimmt im emotionalen, nervös-getriebenen und sperrigen Werk Scorseses von dessen frühen Spielfilmen an als *soundtrack* und Stilmittel eine essentielle Rolle ein. Der Regisseur zählt tatsächlich zu den ersten Filmemachern, die 'vorgefundené', also präexistente zeitgenössische und populäre Musik anstelle eines klassischen, extra für den Film komponierten *scores* bzw. in Ergänzung zu diesem verwenden. Auf den ersten Blick verwundert das nicht, da Scorsese doch einer Generation angehört, die in hohem Maße durch die Pop- und Rockmusik der 1950er, -60er und -70er Jahre sozialisiert und geprägt worden ist. Aber in Scorseses Filmen, und das gilt ganz besonders auch für *THE LAST WALTZ* [5], ist die Musik weit entfernt davon, in einer illustrativen Funktion zu erstarren, die Stimmung filmischer Momente lediglich zu bestätigen, zu kontrapunktieren oder zu erhöhen. Sie wird genauso wenig auf ihre gängige Rolle als Keimzelle eines Zeitkolorits beschränkt. Vielmehr ist Musik bei Scorsese nicht selten der Schlüssel zum

psychologischen Subtext des ganzen Films oder scheint für den Kino-Zuschauer eine Tür ins Unterbewusste der Filmhelden sowie in ihre Welt zu öffnen. So fungiert sie unter anderem als Off-/On-Kommentator, innerer Monolog oder Impuls- und Rhythmusinitiator gleichermaßen; sie öffnet assoziative Höfe, stellt intertextuelle Bezüge und über *sound* und *lyrics* eine zweite Bildebene her, sorgt einmal für affirmative Nähe und ein anderes Mal für ironische Distanz. Mit anderen Worten: Sie ist ein eigenständiger, stets präsenter und verführender Erzähler.

Die Affinität des damaligen Regie-*shooting-stars* Scorsese und dessen filmischer Welt zum körperlich animierenden, geradezu `viszerale Modus` des Rock'n'Roll erklärt sich weiterhin aus jener brisanten Mischung von einerseits unverstelltem, dionysischem Ausleben bzw. Vermitteln von wahrhaften Emotionen und andererseits der stets drohenden Gefahr, welche der damit einhergehende *way of life* für seine Protagonisten bereithält. Es handelt sich oft um Menschen/ Künstler, die dem exzessiven bzw. narzißtisch-selbstzerstörerischen Typus, wie er in Scorseses Spielfilmen meist im Zentrum steht, direkt verwandt sind. Auch bewegen sie sich in einer Welt des ausgelebten Machismo, mit der sich der Filmemacher bis heute immer wieder auseinandersetzt, zu der er in einer Art ambivalenten Ehrfurchts- bzw. Hass-Liebes-Beziehung zu stehen scheint [6]. Die emotionale Gewalt, welche die Musik während einer *performance* auf den Zuschauer ausübt, mit der sie ihn im positiven und befreienden, aber manchmal auch beängstigenden Sinne gefangennimmt, weist darüber hinaus starke Parallelen zum oft als halluzinatorisch beschriebenen Effekt des Kinos und den dort vorherrschenden Wirkungsweisen auf. Diese innere Verwandtschaft muss dem Regisseur und Musikfanatiker Scorsese spätestens seit seiner Mitarbeit als Cutter und Regie-Assistent an *WOODSTOCK* oder *MEDICINE BALL CARAVAN* (USA 1971, François Reichenbach) klargeworden sein. So war es im Grunde nur eine Frage der Zeit, bis sich die Wege Scorseses und die des Rock'n'Roll nachhaltiger kreuzen würden. Ein großes Thema von *THE LAST WALTZ* ist schließlich die Versuchung, die von dieser überlebensgroßen Welt und ihrem *soundtrack* ausgeht; nicht nur der Zuschauer wird hier verführt, denn dieser wird in den Interview-Passagen sogar Zeuge, wie stellvertretend der Filmemacher höchstpersönlich als direkter Adressat der Erzählungen seines Musiker-Freundes Robertson und dessen Gefährten der Verführung erliegt. Gerade jene Einschübe wurden dem Film häufig als Schwäche ausgelegt – die erst einmal hölzern wirkenden, inszenierten Interviews sowie die offensichtliche Diskrepanz zwischen dem sich teils nervös gebärdenden, teils verzückten Filmemacher und den umso cooler und verbrauchter auftretenden Musikern. Letztlich geht jedoch von diesen unbeholfenen Versuchen des Nicht-Musikers Scorsese, sich vor laufender Kamera an das faszinierende, aber auch hermetische Universum des Rock'n'Roll heranzupirschen, gleichermaßen ein starker Reiz aus. Der Regisseur bewegt sich zwar zeitweise in der Sphäre seiner Protagonisten, steht aber, völlig uneitel, gemeinsam mit dem Zuschauer bzw. stellvertretend für ihn bewundernd und auf den ersten Blick hilflos vor diesen kaum greifbaren Gestalten, versucht vergeblich, sie oder die Essenz bzw. die Hybris ihrer Künstlerleben zu erfassen. Jenes von vornherein zum Scheitern verurteilte Unterfangen läuft häufig auf bewegungslose *close-ups* von den Gesichtern der Band-Mitglieder hinaus – als Nachklang auf eine gerade erzählte Anekdote, oft genug aber auch als Bestätigung dafür, dass nicht das gesprochene Wort diese

Menschen ergründen kann, sondern viel eher, wenn auch nur annäherungsweise, der Kamera-Blick in Kombination mit ihrer Musik. Solchermaßen findet eine Personalisierung innerhalb des Films statt, wie sie vorher im *rockumentary*-Genre noch nicht zu sehen gewesen war – mehr noch: Über die Interview-Sequenzen in intimer Atmosphäre [7] suggeriert der Film dem Zuschauer eine Möglichkeit, sich den Band-Mitgliedern und vor allem den Menschen als solchen privat zu nähern. Scorsese lässt sie jeweils einzeln und in der Gruppe zu Wort kommen. Jedoch entpuppt sich diese Nähe in der Rückschau insgesamt als Illusion. Entsteht zunächst der Eindruck, neben einigen interessanten Hintergrundinformationen zur musikalischen Prägung der Band, etwas Elementares über die individuellen Protagonisten und ihre Lebensphilosophie zu lernen, so verhält es sich vielmehr so, dass der Betrachter dem Prozess der Mythisierung quasi *in situ* beiwohnt. Denn nichts anderes geschieht hier auf der Leinwand: Aus einzelnen verstreuten Geschichten, die von den rauchenden, trinkenden und herumhängenden Band-Mitgliedern genüsslich und mit der paradigmatischen Abgeklärtheit von mit allen Wassern gewaschenen Rock-Veteranen vorgetragen werden, setzt sich ein Bild ihres Rock'n' Roller-Weges zusammen, wie es von der Fach- und Klatsch-Presse nicht schillernder hätte ausgemalt werden können. Die Anekdoten der *road experience* klingen dann auch beinahe zu ausgebufft und exemplarisch, um wirklich erlebt worden zu sein, bspw. wenn Robertson von dem letzten gemeinsamen Abend mit Sonny Boy Williamson erzählt und die Blues-Legende als immer noch virtuosen, aber heimlich nebenbei Blut spuckenden Harmonika-Spieler ausmalt; oder wenn die Band-Mitglieder ihre gemeinsame Diebes-Taktik beschreiben, mit der sie sich als arme Nachwuchsmusiker zu Beginn ihrer Karriere im Supermarkt Nachschub an Essen und Zigaretten verschafften. Fakt und Fiktion, Lebenserzählung und Selbststilisierung bzw. Mythenbildung gehen in solchen Momenten Hand in Hand oder verschränken sich auf uneindeutige Weise miteinander [8]. Und wenn der Regisseur sich dann auch noch die Zeit nimmt, die bedeutungsschwangeren Worte im filmischen Raum bzw. im Kinosaal nachhallen zu lassen, während die Protagonisten halb abwesend, halb nachdenklich ins Leere blicken – so als könnten sie ihr Leben selbst nicht ganz fassen – dann hat man als Zuschauer kaum eine zweite Wahl, man muss diesen Typen einfach glauben. Oder besser: Man möchte es, von ganzem Herzen. Denn man beginnt in solchen Szenen gleichzeitig zu begreifen, dass es doch eben dieses Nirvana ist – jener ominöse Zwischenraum zwischen dem Mythos vom lebensgeprüften und getriebenen Musiker, der nicht anders kann, als um jeden Preis, bis zum oft bitteren Ende kreativ zu sein und am Limit zu leben, und dem realen, fast gewöhnlichen Menschen von der Straße, der stellvertretend für jeden Fan ums Überleben kämpft –, das den Reiz solcher Figuren ausmacht. Diese beiden untrennbar miteinander verknüpften Seiten des Rock'n'Roll-Daseins macht Scorsese hier spürbar und huldigt ganz bewusst einem *bigger-than-life*-Schema, so dass Robbie Robertsons spätes Bekenntnis „*It's a goddamn impossible way of life ...*“ als Motto des ganzen Films genommen werden kann. Da die Methode der dokumentarischen Annäherung aber dermaßen offengelegt bzw. reflexiv-ironisch gebrochen wird, wirken die Intervieweinschübe niemals aufgesetzt oder störend-plakativ. Im Gegenteil: Es kommt dem Film zu Gute, dass Scorsese bewusst mit offenen Karten spielt; das Unbeholfene und Improvisierte hat hier System, ist in Wirklichkeit so minutiös geplant und inszeniert wie alles andere [9]. So scheinen auch jenseits der Bühne doch immer wieder `Momente der Wahrheit' auf, die letztlich im

Wesentlichen die Höhepunkte sowie das Rückgrat eines gelungenen Dokumentarfilms bilden sollten. Es drängt sich der Eindruck auf, dass gerade durch das betont inszenatorische Moment – die Fiktion also – einem Abbild des Wahrhaftigen auf die Spur gekommen werden kann. Eine Einsicht, die bereits lange vor Scorsese das Werk bedeutender Dokumentaristen wie bspw. Jean Rouch prägte oder auch, auf ganz andere Art, Werner Herzogs Idee einer 'poetischen, ekstatischen Wirklichkeit' entspricht (vgl. Herzog, 1999), jenseits des *direct-cinema*-Impulses.

Aber *THE LAST WALTZ* ist in seiner filmischen Struktur nur zum Teil dokumentarisch im analytischen Geist solcher *behind-the-scenes*- und *talking-heads*-Szenen; den größten Anteil machen natürlich die Darbietungen der Musiker aus. Hier nehmen das Direkte, die reine Präsenz der Musik und ihrer Interpreten den kompletten filmischen Raum ein, drohen diesen beinahe zu sprengen. In der Konzentration auf das Bühnengeschehen, auf die verbale, gestische und künstlerische Kommunikation der Musiker untereinander, muss ein wichtiges Charakteristikum des Films erkannt werden, welches ihn am markantesten exponiert im Verhältnis zu den großen Vorgängern des Genres. Trugen in *WOODSTOCK* oder *MONTEREY POP* die Hintergrundszene und Impressionen aus dem Zuschauer-Raum entscheidend zum Publikumserfolg bei – als affirmativer Anker sozusagen, der jedem Zuschauer das Gefühl des „Dabeigewesenseins“ bereitstellt – so ist es hier einzig die Show, also der enge Raum, in dem sich die Künstler bewegen, worauf der ganze Fokus liegt. Diese radikale Entscheidung, die Protagonisten nicht in Interaktion zur Außenwelt, also mit ihren Fans zu zeigen (oder diese zu Wort kommen zu lassen!), sondern nur untereinander, kann als Bestandteil einer fast ethnographischen Vorgehensweise beschrieben werden, die der Regisseur selbst oft in seinen Spielfilmen verfolgt: Ein Mikrokosmos, meist in Gestalt eines Milieus oder einer gesellschaftlichen Klasse, wird teilweise bis in die kleinste Geste und das scheinbar unbedeutendste Ritual pedantisch durchleuchtet, um am Ende exemplarisch auf das Universelle, das 'große menschliche Drama', das Mythische zu verweisen. Eine solchermaßen umfassende Perspektive ist auch in *THE LAST WALTZ* zu spüren, und das Sujet lädt mit Nachdruck dazu ein. War das Konzert doch von vornherein als 'großer Wurf' gedacht: ein Abend, der so allumfassend, wie es nur geht, die gesamte Entwicklung und Spannweite der Band offenbart, an dem nicht nur die größten Songs aufgeführt, sondern über die schier nicht enden wollende Reihe von legendären Überraschungs-Gaststars ein Netzwerk der amerikanischen Kulturgeschichte ausgebreitet werden sollten. Da bringen berühmte Beat-Poeten wie Lawrence Ferlinghetti und Michael McClure Verse zu Gehör oder The Staple Singers ihre ganz eigene „schwarze“ Version der The-Band-Hymne *The Weight* und bestätigen für den Zuschauer ein für alle Mal die stets zu erahnende Nähe der Band zur religiösen Liedform des Gospels bzw. Spirituals [10]. Da werden gemeinsam mit Pionieren des Blues und des Jazz wie Muddy Waters und Dr. John lautstark und extensiv weitere Brücken zur amerikanischen *roots*-Musik geschlagen und darüber hinaus mit Eric Clapton, Paul Butterfield oder Van Morrison nicht nur persönliche Freunde der Bandmitglieder, sondern veritable zeitgenössische Nachfolger als 'Fackelträger' präsentiert. Auf der anderen Seite bekommt der Zirkel der in der ersten Hälfte der 1970er Jahre populären, introvertierten Singer-Songwriter-Bewegung um Figuren wie Joni Mitchell und Neil Young ebensoviel Platz eingeräumt. Ist dann zuguterletzt noch Bob Dylan, im

Erscheinungsbild noch geprägt durch seine vor kurzem abgeschlossene *Rolling Thunder Revue*, als Leitwolf eingetroffen, um zum Höhepunkt alle buchstäblich hinter sich zu vereinen, muss seinem Song *Forever Young* sowie der gemeinsam intonierten Hymne *I Shall Be Released* nichts mehr hinzugefügt werden, um den Gedanken dieses Abends auf den Punkt zu bringen.

Ist man heute von etlichen *Tribute*-Konzerten im Zuge des 1960er/-70er Jahre-Revivals an stilistisch ähnlich breit gefächerte Veranstaltungen mehr als gewöhnt, teilweise davon übersättigt, so galt ein solches Unterfangen 1976 als absolutes Novum. Hieraus spricht bei weitem nicht nur das egozentrische Bestreben einer Band, sich in die amerikanische Musikgeschichte einzuschreiben, denn dies war schon längst geschehen. Vielmehr lässt sich hieraus ein akademischer Anspruch und Impuls von The Band ablesen, ihren künstlerischen und nationalen Wurzeln nachzuspüren, auf diese hinzuweisen, sie als unsterblich zu feiern und schließlich weiter zu tragen. Auch in diesem Antrieb ist eine Wesensverwandtschaft der Filmhelden und THE-LAST-WALTZ-Initiatoren Robertson und Co. mit dem italo-amerikanischen Regisseur auszumachen, denkt man heute in der Rückschau an die zahlreichen dokumentarischen und archivarischen Projekte Scorseses in den folgenden Jahrzehnten, nicht nur was die Film- und Musikgeschichte angeht, sondern stets auch bezüglich der den realen amerikanischen Alltags-Menschen bzw. den (Film-)Helden prägenden historischen Ereignisse und vielseitigen kulturellen Quellen [11].

Doch eben dieser teilweise überambitionierte Anspruch ist es auch, der dem Film die wenigen, aber nicht ganz unbegründeten Kritiken eingebracht hat, welche bis heute nicht endgültig entkräftet werden können. Der Gestaltungswille der Kreativen – sowohl auf der Bühne als auch hinter der Kamera – geht so weit, dass das titelgebende Ereignis für den Film im Nachhinein 'aufgebessert' wird. Indem sie, wie bereits oben erwähnt, einige Auftritte, die während des Konzerts nicht zustande kamen, der Vollständigkeit halber auf der MGM Studiobühne nachgedreht haben, reihten die Verantwortlichen neben dem Staples-Song auch zwei weitere Stücke (*Evangeline*, einen Walzer im Cajun-Stil, gemeinsam mit Emmylou Harris interpretiert, und das *The-Last-Waltz-Theme*) wie selbstverständlich in die Reihe der Konzertdarbietungen in der Endschnittfassung ein. Zum Einen ist das eindeutig wieder dem akademischen Perfektionismus eines Robbie Robertson geschuldet, der die Country- und Gospelsinflüsse in der Show zu wenig berücksichtigt fand, zum Anderen bot dieses Nebenset einer MGM-Musicalbühne dem experimentierfreudigen Regisseur über die Interviewsequenzen hinaus genau die Spielfläche, um sich inszenatorisch beinahe spielfilmgerecht auszutoben. Scorseses Kameraregie wirkt hier wie entfesselt: Während es bei den Konzertaufnahmen durch die bloße Anzahl und technische Versiertheit der Kameramänner schon zu einem Ausmaß von im Vorfeld choreographierter Dynamik und Bewegung kommt wie bei kaum einem *live shooting* eines Rockkonzertes jemals zuvor – obwohl die Kameraführung hier aber insgesamt noch als ruhig und wenig aufdringlich zu bezeichnen ist –, so besteht die MGM-soundstage-Sequenz buchstäblich nur aus Kamerafahrten. Der Zuschauerblick schwebt, kreist und tanzt förmlich im Takt der Country- und Walzer-Melodien um das surreal beleuchtete Set. Wird die Tiefe des Raumes in diesem Teil des Films das erste Mal in unverkennbarer

Scorsese-Manier voll ausgelotet, von einigen speziellen *travellings* hinter der *Winterland*-Bühne und ungewöhnlichen Einstellungen während des Konzerts einmal abgesehen, lastet dieser Sequenz bei aller eindringlichen Wirkung und Virtuosität doch auch der Beigeschmack des Artifiziiellen an. Der dokumentarische Anspruch scheint für einige Minuten in den Hintergrund zu treten zugunsten des starken Willens zur perfekten Inszenierung. Es wirkt fast so, als ob der Regisseur, hatte er einmal die volle Farb-Palette des Regie-Handwerks zur Verfügung, hier nicht widerstehen konnte, zumal er an den verschwenderischen Einsatz der Mittel in der Phase seiner NEW YORK, NEW YORK- Produktion gewöhnt war. Hier balanciert der Film auf dem schmalen Grad zwischen originärem, aber immer angemessen-zurückhaltendem dokumentarischem Ausdruck und künstlerischer Masturbation. Trotzdem wirken die intensive Art der *performance* sowie die enorme Präsenz der Musiker diesem Eindruck entgegen, so dass selbst in dieser blau-rosa gefärbten und von künstlichen Rauchschwaden durchwaberten 'Bühnenwelt' [12] ein hohes Maß an Authentizität und schlichter Schönheit aufscheint. Darüber hinaus werden auch in dieser erschaffenen 'Kunst-Welt' die Mittel der Inszenierung offen gelegt, wenn die Kamera nach Ende der Vorstellung noch lange auf der sich langsam leerenden Szenerie verweilt und sie damit eindeutig als eine einfache Holzbühne mit einigen technischen Aufbauten und Gerüsten für die Scheinwerfer entlarvt bzw. entzaubert. Immer wieder offenbart sich auch die harte Arbeit, die hinter dem ganzen Projekt steht – wie auch der Schweiß auf den Gesichtern der Musiker durch viele *close-ups* während des Konzerts sichtbar gemacht wird.

Der andere große Impuls, welcher während des Konzerts und des Films, neben dem akademischen Grund-Tenor, immer prominent im Vordergrund steht, ist der auf der Bühne ausagierte (ebenfalls uramerikanische) Demokratiegedanke. Mit jedem einzelnen neu auftretenden Künstler füllt sich der Raum weiter, und es findet sich Vortrag um Vortrag die heterogene künstlerische Gemeinschaft zum familiär anmutenden *Thanksgiving*-Festakt zusammen. Auch wenn man als Film-Zuschauer in einigen Momenten das Bedürfnis verspürt, einen Eindruck von der Überraschung und Euphorie zu erhaschen, die im *Winterland Auditorium* nach jeder weiteren Ankündigung eines kommenden *highlights* um sich gegriffen haben müssen, so sind die ehrliche Freude und Wärme, mit der die Musiker und Dichter von ihren Kollegen begrüßt und aufgenommen werden, am Ende aussagekräftiger als jedes schreiende Fangesicht. Dass das Publikum aus dem Häuschen ist angesichts des überbordenden Programms, setzt der Film schlicht voraus [13]. Was zählt, ist vielmehr die Art und Weise, wie hier gespielt, kommuniziert und miteinander umgegangen wird, die Quelle der Faszination also. Die konzentrierte Beobachtung der Bühnenhandlung ermöglicht es, kleine kameradschaftliche Gesten und Nuancen wahrzunehmen, wie das spontane musikalische Einspringen Robertsons, als sich Eric Claptons Gitarrenzug während des ersten Solos löst, oder einzelne bedeutungsvolle Kommentare aufzuschnappen, die *in nuce* eine gemeinsame Haltung bzw. eine gemeinschaftliche 'Mission' auf den Punkt bringen. So bleibt es auch lange in Erinnerung, wenn Neil Young, von der Kamera in Naheinstellung und Heranfahrt eingefangen, nach den ersten Mundharmonika-Tönen seines *Helpless* noch einmal absetzt und mit halb wissendem, halb schelmischem Blick nur ein „*They got it now, Robbie!*“ in Robertsons Richtung raunzt, bevor er eine seiner

bewegendsten Interpretationen des Songs abliefert. Den Gedanken weiterverfolgend ließe sich feststellen, dass Young natürlich Recht behält – der Konzert- wie auch der Filmzuschauer haben zu diesem Zeitpunkt endgültig verstanden. Spätestens wenn auch Altmeister wie Muddy Waters oder der sonst für seine mürrisch-distanzierten Auftritte bekannte Van Morrison auf der Bühne aus purer Lust am Gesang halb ekstatisch herumhüpfen und tanzen, unter den freudig-überraschten Blicken (selbst der Band-Kollegen), kann es keinen Zweifel mehr daran geben, dass man etwas Großem und Einzigartigem beiwohnt. Muddy Waters' Auftritt kommt, mehr noch als den anderen *acts* zuvor und danach, etwas Änigmatischem bzw. Gottesdienstähnlichem gleich und wird auch in entsprechender Weise gefilmt: Die Kamera ruht minutenlang fast ohne Einstellungswechsel (zwischen Nah- und Großaufnahme) auf diesem manischen Prediger, der die Menge wie seine Begleitmusiker gleichermaßen in Atem hält.

Die Interviewszenen setzen Akzente zwischen den *performances*, sind häufig das lockere thematische Bindeglied, das zum Einen für einen weichen, einleitenden Übergang sorgt, aber andererseits auch neue Bedeutungshorizonte erschließt. Hierbei entsteht häufig der Eindruck, dass die Songs in feiner Abstimmung auf das zuvor Gesagte reagieren, wie es am Beispiel des Joni Mitchell-Auftritts am eindrucklichsten zu beobachten ist: Eben noch hört man die Band-Mitglieder über die Beziehungen zu und den Stellenwert von *women on the road* philosophieren, und schon ertönt mit *Coyote* der angemessene weibliche Gegenkommentar, aus dem so markante Textzeilen dank der filmischen Inszenierung in den Vordergrund gerückt werden wie „...a prisoner of the white lines of the freeway“. Ist Joni Mitchell erst einmal im Zentrum der Bühne angekommen [14], gilt ihr die ganze Aufmerksamkeit. Die Kamera ist, wie so oft, sehr dicht an dem Solo-Künstler, es wird nur selten zwischen den wenigen genutzten Einstellungen (es werden nur drei verwendet) hin und her geschnitten. Die Band tritt als respektvolle Begleitung lediglich marginal und unscharf in Erscheinung, obwohl ihre Präsenz stets spürbar bleibt. Kurze und dezente Kamerafahrten stören den komplexen Vortrag in keiner Weise, sondern lenken den Blick und das Gehör nur umso deutlicher auf selbigen. So kommt auch dem Text dieser Song-Poetin der Stellenwert zu, den er verdient.

Aus der akribischen Planung und der bedachten Vorsicht, mit der sich der Regisseur seinen (Anti-)Helden von The Band und deren Freunden nähert, spricht ein tiefer Respekt vor den Männern, ihrer Kunst und nicht zuletzt ihrer *street credibility* (wie es Georg Seeslen sehr treffend bezeichnet). Scorsese, obwohl zu diesem Zeitpunkt noch mitten in der finanziell desaströsen NEW YORK, NEW YORK-Produktion gefangen [15], lässt es sich nicht nehmen, ein für seine Arbeitsweise obligatorisches Skript opulenten Ausmaßes anzufertigen, in dem der ganze Abend Auftritt für Auftritt im Vorfeld durchexerziert ist, nach folgenden fünf Kategorien: 1. Interpret; 2. *lyrics*; 3. Instrumente; 4. Beleuchtung; 5. Kamerabewegung/ -einstellung. So ist es ihm möglich, alle Variablen unter Kontrolle zu behalten, ohne während des Drehs nicht auch, im groben Rahmen der Vorgaben, Momente der spontanen kreativen Freiheit zulassen zu können. Auf diese Weise können bspw. eine Songzeile mit einer bestimmten Kamerafahrt kombiniert, die entsprechende Beleuchtung angepasst oder einzelnen Interpreten oder Instrumenten spezifische Aufmerksamkeit des Kamerablicks zuteil werden. Der

Wechsel der Einstellungen erfolgt nach einem gleichmäßigen Schema und Rhythmus – man wird manchmal unweigerlich an die Bühnenszenen von *NEW YORK, NEW YORK*, manchmal aber auch an die Ringszenen aus *RAGING BULL* (USA 1980, Martin Scorsese) erinnert [16]. Diese fast an Pedanterie grenzende Planung ist dem fertigen Film in der analytischen Rückschau in vielen ergreifenden Momenten anzumerken, wie in Rick Dankos Darbietung von *Stage Fright*: Es ist nur die Silhouette des Interpreten von hinten im Scheinwerferkegel zu sehen [17], während er einen bedrohlich wirkenden, beinahe schwarzen Bühnenraum adressiert. Die Kameraeinstellung ändert sich kaum, dauert beklemmend lange an und bietet somit die perfekte bildliche Entsprechung zum inhaltlichen Tenor des Songs.

Sicher kann das ganze Projekt, von der Idee eines Abschiedskonzertes bis hin zur Intention der angemessenen filmischen Dokumentation und somit zum Festhalten für die Ewigkeit als Liebeserklärung auf mehreren Ebenen bzw. als Schwanengesang einer Ära verstanden werden, die zu diesem Zeitpunkt nach mehreren soziokulturellen und politischen Desillusionierungsschüben eigentlich ihre Hochphase längst hinter sich hatte. Die Mitglieder von The Band machen gleich mehreren Generationen von Musikern ihre Aufwartung und zelebrieren gemeinsam mit ihnen den Geist sowie die verschiedensten Facetten des Rock'n'Roll; in jeder einzelnen *performance* schwingt wiederum eine Verbeugung des prominenten Gastes vor der Gesamtleistung der Band-Mitglieder mit; und die *crew* der Filmemacher – allesamt ebenfalls Meister ihres Fachs wie die heute legendären Kameramänner Vilmos Zsigmond, Michael Capman, Laszlo Kovacs und Bobby Byrne – ist sich stets des epochalen Stellenwerts des Ereignisses bewusst. Alle Beteiligten agieren dementsprechend professionell. Viele der auftretenden Musiker geben so herausragende Vorstellungen, wie sie nie zuvor oder später filmisch dokumentiert wurden. Die Aufzählung dieser Prämissen allein reicht jedoch trotzdem nicht aus, will man *THE LAST WALTZ* in filmhistorischer Perspektive tatsächlich gerecht werden und angemessen würdigen, denn es sind vielmehr der erläuterte intensive kreative Zugang zu diesem kulturellen Großereignis und besonders auch die filmische Annäherung an die The-Band-Musiker als prototypische Rock'n'Roll-Protagonisten, die den Film einzigartig machen. Parallel zum archivarischo-dokumentarischen Kraftakt einer ambitionierten Konzertaufzeichnung entwickelt sich über die komplexe verschachtelte Struktur dieser *rockumentary* eine Tiefendimension, die über die Intention der *direct-cinema*-Apologeten hinausgeht. Vielmehr scheint es angemessen, im Falle von *THE LAST WALTZ* von einem „semifiktionalen“ dokumentarischen Ansatz zu sprechen, der in erster Linie nicht nur das Ziel verfolgt, dem Kinzuschauer ein *live*-Erlebnis so unmittelbar und authentisch wie möglich nahezubringen, sondern dem Geist und inneren Antrieb einer Band, ihrer Welt und der hinter ihr stehenden Menschen auf die Spur zu kommen sucht, welche ihr Leben einer überlebensgroßen Sache verschrieben haben und dafür bereit sind, notfalls bis ans selbstzerstörerische Ende zu gehen. Dass dieser Weg eben nicht nur von fiktionalen oder mythischen amerikanischen Figuren und schillernden Rock'n'Roll-Stars gesäumt ist, sondern auch ganz reale menschliche Opfer einfordert, wird einem spätestens dann klar, wenn man sich den Selbstmord Richard Manuels nur einige Jahre nach der Uraufführung des Films in Erinnerung ruft. Es spricht für sich, dass ihm

und Rick Danko, der 1999 ebenfalls vor seiner Zeit verstarb, die DVD-Edition zum 25. Jubiläum dieses Meilensteins der Rockmusik-Filmgeschichte gewidmet ist.

Die letzte Einstellung: Während die Band das THE-LAST-WALTZ-Thema auf der MGM-Studio-Bühne darbietet, entfernt sich die Kamera beinahe in Zeitlupe in Rückfahrt vom *setting*. Die Bühne wird immer kleiner, ist nur noch schemenhaft zu erkennen, bis sie – gemeinsam mit den Künstlern – im Dunkel des Raums verschwindet. Die Musik jedoch ist weiterhin zu hören, das Thema wechselt zur alten Volkweise *Greensleeves*. Über diese, an Antonioni erinnernde, inszenatorische Akzentuierung wird noch einmal die Fragilität einer Realität und Wahrheit des Moments bzw. die Zweifelhaftigkeit der Vorstellung von einem objektiven Dokument angedeutet. Was überlebt, sind weniger authentische Figuren oder ‚in Stein gemeißelte Biographien‘, sondern vielmehr Geschichten in Form von Erinnerungen, Legenden und Mythen. Dies gilt für Songs wie für Filme gleichermaßen. Ein großer Abend, eine Darbietung und auch eine Ära erreichen irgendwann unweigerlich ihr Ende und geraten allmählich in Vergessenheit. Die einst heldenhaft erscheinenden Protagonisten sterben. Die Musik an sich allerdings, genauso wie die über sie transportierten Geschichten, sind unsterblich. Umso mehr gilt damals wie heute: „*This film should be played loud!*“

Anmerkungen

[1] Ronnie Hawkins war es, der die späteren Mitglieder von The Band zu Beginn der 1960er Jahre unter seine Leitung nahm und mit ihnen die erfolgreiche *Rockabilly*-Formation The Hawks gründete, die bis zu ihrer Trennung 1964 als ein wichtiger Bestandteil der Musikszene Torontos galt.

[2] Das Stage-/ Setdesign Boris Levens tut hier das Übrige. Unter Verwendung des Bühnenbilds der aktuellen La Traviata-Aufführung der San Francisco Opera und einzelner Requisiten von GONE WITH THE WIND (Victor Fleming, USA 1939), der Hollywood-Oper *par excellence*, entstand eine Art surrealistischer Mixtur, gespeist aus Einflüssen europäischer Dekadenz und gründerzeitlichem Prunk, mit der auch Robbie Robertson und Veranstalter Bill Graham einverstanden waren, weil es ihrer Meinung nach dem Geist des Events entsprach.

[3] Man kann heute als DVD-Zuschauer die eruptive Stärke solcher Augenblicke im Kinosaal nur noch erahnen; eine seltene Gelegenheit zum Verständnis bot die Wiederaufführung des Films in ausgewählten Lichtspielhäusern zum 25-jährigen Jubiläum der Erstaufführung.

[4] Die amerikanische Uraufführung erfolgte drei Monate zuvor, am 26.4.1978.

[5] Im Gegensatz zum sonst zumeist extradiegetischen Musikeinsatz kommt hier hauptsächlich klar intradiegetische Musik vor. Diese wird aber auch teilweise beinahe unmerklich zum *soundtrack* umfunktioniert.

[6] Die Nähe von Scorseses persönlichen Spielfilm-Halbwelten zur Sphäre des Rock'n'Roller-Lebens kommt am eindringlichsten in einer Passage über die ersten harten Erfahrungen der Musiker in New York zum Ausdruck. Die Szene wird angemessen eröffnet mit dem *close-up* eines Posters von der Manhattan-Skyline. So reiht sich auch *THE LAST WALTZ* ein in die lange Kette von Scorseses Filmen über (Künstler-)Schicksale in dieser paradigmatischen „großen Stadt“. Sie stellen in Bezug auf den Regisseur letztlich alle eine Art von übergeordnetem Heimatfilm dar, der in gewissem Sinne seinen eigenen künstlerischen Werdegang und Lebensweg auf den Straßen New Yorks widerspiegelt.

[7] Sämtliche Interviews wurden in den Räumen von *Shangri-La*, dem eigenen Clubhaus und Studio der Band in Malibu nachträglich gedreht.

[8] Somit sind nicht nur die Figuren und Landschaften, die in ihren Songs beschrieben werden, Teil eines mythischen, halbrealen, halb-irrealen amerikanischen (Ur-)Kontinents, sondern auch die Musiker und Dichter selbst erscheinen als legendenähnliche Protagonisten einer schillernden Welt, die anscheinend in gewisser Verbindung zu verborgenen Wurzeln des kollektiven nationalen (Unter-)Bewusstseins steht. Ihr Werdegang spiegelt in mancherlei Hinsicht auch eine Form des *American dream* wider.

[9] Trotz der vermeintlich unbeholfenen Art, die Scorsese hier vor der Kamera an den Tag legt, scheint doch an einigen Stellen dezent dessen Kontrollbewusstsein auf, und es sind Indizien der subtilen Vorgehensweise bemerkbar, wenn der Regisseur etwa während des Gesprächs dem Kameramann fast nicht registrierbar eine Heranfahrt mit dem Finger suggeriert.

[10] Die Aufnahmen von den Staples gehören zu den wenigen nachträglich gedrehten und später eingefügten *performance*-Szenen des Films. Die Sänger sind demnach, genau genommen, nicht als Gäste des Konzertabends zu bezeichnen. Da dieser Auftritt jedoch neben zwei weiteren Songs nahtlos in den Film montiert wurde, ist es letztlich (auch nach Robertsons späterer Aussage) nur als ein den äußeren Umständen geschuldetes Versäumnis zu werten, dass die Staples nicht auch schon am Konzertabend anwesend waren.

[11] In diesem Kontext ist auch die Entscheidung Scorseses für die Verwendung von 35 mm-Filmmaterial im Rahmen der Produktion zu verstehen. *THE LAST WALTZ* sollte nicht nur den 'klassischen Look' eines *features* haben, sondern das epochale Ereignis auch in 'angemessener Weise' dokumentiert werden. 16mm-Amateur-Material kam für den Kino-Enthusiasten und späteren leidenschaftlichen Verfechter der Filmrestauration in diesem Fall nicht in Frage. Stattdessen war er bereit, enorme technische Hürden auf sich zu nehmen, so dass unter anderem die Halterungen für die sieben eingesetzten Kameras durch die Bühne in den Beton-Boden eingelassen werden mussten, um eine ruhige Führung zu ermöglichen. Allein in solchen bewussten und signifikanten Entscheidungen kommt der Abstand zur Philosophie des *direct cinema* nachhaltig zum Ausdruck.

[12] Entsprechend sind die Musiker hier auch im ländlichen Stil 'kostümiert', wie man es eher aus ihrer *Big Pink*-Phase kennt. Außerdem spielen sie auf antiken Instrumenten und werden somit insgesamt deutlicher als zuvor Teil eines eigentlich längst vergessenen Country-Universums.

[13] Allein die Tatsache, dass das Publikum eine Show von fast sechs Stunden Programm – das nachmittags ausgerichtete üppige *Thanksgiving*-Truthahn-Essen im Winterland-Festsaal nicht berücksichtigt – ohne Murren und noch am Ende mit voller Inbrunst verfolgt, sagt alles über den Grad der Euphorie aus, der an diesem Abend geherrscht haben muss.

[14] Sie war zuvor bereits hinter einem Bühnenvorhang als 'blauer Schatten' im Bild und Sängerin der Harmonien zu Neil Youngs *Helpless* dezent, aber umso wirkungsvoller in Erscheinung getreten. Als 'mütterliche' Leitfigur des *singer-songwriter*-Kreises, die sich auch in ihren Liedtexten intensiv mit dem Geist der Gegenkultur, aber auch mit deren Kehrseite und Illusion beschäftigte, wird Mitchell im Rahmen des Films auch als 'Seelé des Abends' inszeniert. Dass die Kanadierin ihren alten Freund und Kollegen Young sowie The Band hier zunächst aus dem Hintergrund – noch unsichtbar – unterstützt, eröffnet im Hinblick auf die prägenden kanadischen, besonders literarischen Einflüsse auf die Rock'n'Roll-Szene eine weitere Bedeutungsdimension (und hat wohl weniger mit einer vermeintlich schwachen Kondition und *performance* Neil Youngs zu tun, wie Kiefer und Grob angedeutet haben, vgl. Kiefer/ Grob, 2004).

[15] Der Regisseur schob den *THE-LAST-WALTZ*-Dreh buchstäblich dazwischen bzw. nutzte seinen kurzen Thanksgiving-Urlaub vom Set für ihn und informierte die Produktion des laufenden Projektes nicht über sein Vorhaben, was ihm nachträglich große Schwierigkeiten bescherte.

[16] Die Ambivalenz der Bühne als Ort der kreativen Extase und des grenzenlosen Ruhms einerseits und als Schauplatz des (Überlebens-)Kampfes und der Bewährung andererseits entspricht *pars pro toto* Scorseses Rock'n'Roll-Portrait.

[17] An dieser Stelle sei besonders auf die extravagante und stimmungsvolle Bühnenbeleuchtung hingewiesen, die in der teils surreal, teils expressionistisch anmutenden Ausführung weit entfernt liegt von den gängigen Beleuchtungstechniken für Rockkonzerte. Auch hier geht es nicht um grelle Effekte oder die bestmögliche Sichtbarkeit, sondern ganz im Gegenteil eher um Verfremdung, das Erschaffen der für den jeweiligen Song passenden Stimmung und, in herausstechenden Momenten, das Etablieren weiterer Bedeutungsebenen.

Songs im Film:

Don't Do It - The Band

Theme from the Last Waltz - The Band

Up on Cripple Creek - The Band

The Shape I'm In - The Band

Who Do You Love - Ronnie Hawkins/The Band

It Makes No Difference - The Band

Such a Night- Dr John (Mac J. Rebennack)/The Band

Helpless - Neil Young/The Band

Stagefright - The Band

The Weight - The Band/The Staples

The Night They Drove Old Dixie Down - The Band

Dry Your Eyes - Neil Diamond/The Band
Coyote - Joni Mitchell/The Band
Mystery Train - Paul Butterfield/The Band
Mannish Boy - Muddy Waters/The Band
Further on up the Road - Eric Clapton/The Band
Sip the Wine - Rick Danko
Evangeline - The Band w/Emmylou Harris
Genetic Method - Garth Hudson
Ophelia - The Band
Caravan - Van Morrison/The Band
Forever Young - Bob Dylan/The Band
Baby Let Me Follow You Down - Bob Dylan/The Band
I Shall Be Released - Everybody w/Ringo Starr & Ron Wood
Theme from Last Waltz - The Band

Rezensionen und Analysen

Ackermann, Rita: The Last Waltz. (Rez.) In: *ND*, 02.01. 1982.
Alisch, Jörg: The Last Waltz. (Rez.) In: *Der Abend*, 15.07. 1978.
Altendorf, Jörg: The Last Waltz. (Rez.) In: *Filmecho/ Filmwoche*, 21.07. 1978.
Bartholomew, David: The Last Waltz. (Rev.) In: *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 2. (Winter, 1979-1980), pp. 56-60.
Bartholomew, David: The Last Waltz. (Rev.) In: *Film Bulletin*, april/ may 1978.
Béhar, Henri: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *Image et Son*, jul./ aug. 1978.
Bell, James: And the Band Played on. In: *S&S*, nov. 2002, p. 65. (Interview with Robbie Robertson).
Beyers, Jürgen: The Last Waltz. (Rez.) In: *Zitty*, 15/ 1978.
Blake, Richard A.: The Last Waltz. (Rev.) In: *America*, 20.05. 1978.
Bloom, Harold: The Last Waltz. (DVD-Rev.) In: *FC*, may/ june 2002.
Chevassu, François: The Last Waltz. (Crit.) Dans: *RdC*, Oct. 1978 (La Saison cinématographique '78).
Combs, Richard: The Last Waltz. (Rev.) In: *Sight & Sound* XLVII/2, Spring 78, p.125.
Combs, Richard: The Last Waltz. (Rev.) In: *MFB*, Spring 78.
Corliss, Richard: The Last Waltz. (Rev.) In: *NYT*, 15.05. 1978.
Craven, Jenny: The Last Waltz. (Rev.) In: *F&F*, sept. 1978.
Dean, Dorothy: The Last Waltz (Rev.) In: *FiR*, aug./ sept. 1978.
Disch, Thomas M.: The Last Waltz. (Rev.) In: *New Statesman*, 28.07. 1978.
Doms, Andreas: The Last Waltz. (Rez.) In: *Rheinische Post*, 22.07. 1978.
Eichenlaub, Hans M.: The Last Waltz. (Rez.) In: *Zoom*, 19.07. 1978.
Fox, Terry Curtis: Martin Scorsese's Elegy for a Big-Time Band. In: *IV*, 29.05. 1978.
Friedrich, Detlef: The Last Waltz. (Rez.) In: *Berliner Zeitung*, 14.01. 1982.
Fründt, Bodo: The Last Waltz. (Rez.) In: *Die Zeit*, 21.07. 1978.
Gallo, Phil: The Last Waltz. (DVD-Rev.) In: *Variety*, April 22, 2002, p. 29.

- Garbowski, Christopher: The Catholic Imagination in Martin Scorsese's *The Last Waltz*. In: *Journal of Religion and Film* Vol. 5, No. 2 October 2001.
- Gehler, Fred: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Film und Fernsehen*, Apr. 1982.
- Gerhold, Hans: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *fd*, 01.08. 1978.
- Gilliatt, Penelope: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *The New Yorker*, 01.05. 1978.
- Gote, Uta: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Hannoversche Allgemeine*, 21.07. 1978.
- Greenspun, Roger: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *Penthouse*, aug. 1978.
- Günther, Jürgen: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *tip*, 21.07. 1978.
- Hansen, Sven: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Die Welt*, 18.07. 1978.
- Harrington, Richard: Curtain Call For 'The Last Waltz'. In: *The Washington Post*, april 19, 2002, p. 47. URL: <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A8996-2002Apr18> (Stand: 13.07. 2010).
- Haskell, Molly: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *New York Magazine*, 08.05. 1978.
- Henry, Michael: *The Last Waltz*. (Crit.) Dans: *Positif*, jul./ aug. 1978.
- Hodenfield, Chris: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *Rolling Stone*, 01.06. 1978.
- Hofmann, Felix: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Filmkritik*, Jan. 1980.
- Jackson, Blair/ Michie, Chris: THE LAST WALTZ. Recording, Mixing, and Remaking the Music. In: *Mix*, sept. 2002.
- Jansen, Peter W.: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *epd Film*, Aug. 1978 (Kino-Notizen XXXIX).
- Kernis, Mark: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *W Post*, 14.12. 1977.
- Kochenrath, Hans Peter: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Saarbrücker Zeitung*, 17.07. 1978.
- Kroll, Jack: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *Newsweek*, 01.05. 1978.
- Lecourt, Bernard: *The Last Waltz*. (DVD-Crit.) Dans: *Le Monde*, 13.06. 2002.
- Le Pavec, Jean-Pierre: *The Last Waltz*. (Crit.) Dans: *Cinéma*, Jul. 1978.
- Letremble, Marc: *The Last Waltz*. (Crit.) Dans: *Séquences*, Jul. 1978.
- Leukert, Bernd: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *FAZ*, 20.07. 1978.
- Lyons, Charles: Strike up the WALTZ. In: *Variety*, 15.04. 2002.
- Manola, Franz: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Die Presse*, 11.08. 1978.
- Marcus, Greil: The Bands Last Waltz. That Train Don't Stop Here Anymore. In: *Rolling Stone*, 30.12. 1976.
- Marsh, Dave: Schlock around the Rock. In: *FC*, jul./ aug. 1978.
- Marsh, Dave: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *FC*, jul/ aug 1978.
- Maslin, Janet: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *NYT*, 26.04. 1978.
- Milne, Tom: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *Monthly Film Bulletin* XLV/534, July 1978, pp.136-37.
- Mitchell, Elvis: A cinematic seduction still working its charm. (The Last Waltz). In: *The New York Times*, April 7, 2002.
- Mohn, Erich: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *Medien + Erziehung*, Nr. 3, 1978.
- Naefe, Vivian: *The Last Waltz*. (Rez.) In: *AZ* (München), 14.07. 1978.
- Perchaluk, E.: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *Independent Film Journal*, 28.04. 1978.
- Piegay, Baptiste: Scorsese rock. In: *Cahiers du Cinema* no. 570 (July/August 2002), p. 40.
- Poliak, Leshe: The Choreography of Camera Movement in Martin Scorseses THE LAST WALTZ. In: *Millimeter*, Juni 1976.
- Rich, Frank: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *Time*, 08.05. 1978.
- Robinson, David: *The Last Waltz*. (Rev.) In: *The Times*, 28.07. 1978.

- Rowe, Matt: The Last Waltz. Special Edition. (Rev.) In: *The Digital Bits*, July 22, 2002. URL: <http://www.thedigitalbits.com/reviews2/lastwaltz.html> (13.07. 2010).
- Ryan, Tom: The Last Waltz. (Rev.) In: *Cinema Papers*, oct./ nov. 1978.
- Satchett, B.W.: 'Rockumentary' as Metadocumentary: Martin Scorsese's The Last Waltz. In: *Literature/Film Quarterly* XXII/1, Jan 94; pp.28-35.
- Sarris, Andrew: The Last Waltz. (Rev.) In: *VF*, 01.05. 1978.
- Schirmer, Arnd F.: The Last Waltz. (Rez.) In: *TSP*, 16.07. 1978.
- Schmidt, Eckhart: The Last Waltz. (Rez.) In: *SZ*, 14.07. 1978.
- Schmidt, Eckhart: The Last Waltz. (Rez.) In: *Deutsche Zeitung/ Christ und Welt*, 28.07. 1978.
- Schober, Siegfried: The Last Waltz. (Rez.) In: *Der Spiegel*, 10.07. 1978.
- Schreger, C.: The Last Waltz. (Rev.) In: *Variety*, 12.04. 1978.
- Schumann, Jochem: The Last Waltz. (Rez.) In: *Westdeutsche Allgemeine*, 27.07. 1978.
- Schwaner, Teja: The Last Waltz. (Rez.) In: *Sounds*, 7/ 1978.
- Schwarz, Hans-Heinz: The Last Waltz. (Rez.) In: *KStA*, 15./16.07. 1978.
- Severn, Stephen E.: Robbie Robertson's Big Break. In: *Film Quarterly* v. 56 no. 2 (winter 2002/2003) pp. 25-31.
- Simon, John: The Last Waltz. (Rev.) In: *National Review*, 21.07. 1978.
- Shartzkin, Roger: The Last Waltz. (Rev.) In: *Jump Cut*, aug. 1978.
- Telotte, J. P.: Scorsese's "The Last Waltz" and the Concert Genre. In: *Film Criticism*, winter 1979, Vol. 4 Issue 2, pp. 9-20.
- Telotte, J. P.: A Sober Celebration: Song and Dance in the New Musical. In: *Journal of Popular Film*, spring 1980.
- Travers, Peter: The best rock movie ever made. (The Band's "The Last Waltz"). In: *Rolling Stone* May 9, 2002 i895, p. 26.
- Van Winsen, Christa: The Last Waltz. (Rez.) In: *StZ*, 14.07. 1978.
- Vogel, Wolfgang: The Last Waltz. (Rez.) In: *FR*, 18.07. 1978.
- Westerbeck, Colin L.: The Last Waltz. (Rev.) In: *Commonweal*, 07.07. 1978.
- Winterstein, Axel: The Last Waltz. (Rez.) In: *Film-Beobachter*, 01.08. 1978.
- Wyman, Bill: „The Last Waltz“ (Review). In: *Salon*, May 22. URL: http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2002/05/22/last_waltz/index.html?CP=IMD&DN=110 (Stand: 13.07. 2010).

Texte in Monographien

- Arnold, Frank et al. (Hrsg.): *Martin Scorsese*. München/ Wien: Hanser Verlag, 1986, pp. 146-151.
- Chaussebourg, Anne/ Maillot, François/ Paquot, Claudine (ed.): : *Martin Scorsese. Entretiens avec Michael Henry Wilson*. Paris: Éditions du Centre Pompidou/ Cahiers du cinéma, 2005, pp. 72-81.
- Helm, Levon (with Stephen Davis): *This Wheels on Fire. Levon Helm and the Story of the Band*. London, Plexus, 1994, pp. 245-280.
- Hoskyns, Barney: *Across the Great Divide. The Band and America*. New York: Hyperion 1993, pp. 332-397.
- Lasagna, Roberto: *Martin Scorsese*. Rom: Gremese, 2002, pp. 63-66.
- Minturn, Neil: *The last waltz of The Band*. Hillsdale, N.Y. : Pendragon Press, 2005.
- Schaller, Nicolas/ Trosset, Alexis: *Martin Scorsese*. Paris: Dark Star, 2004, pp. 58-67.

Schneider, Jason: *Whispering Pines. The Northern Roots Of American Music...From Hank Snow To The Band*. Toronto: ECW, 2009, pp. 1-7/ 271-305.

Seeßlen, Georg: *Martin Scorsese*. (film:6). Berlin: Bertz, 2003, pp. 143-151.

Thompson, David/ Christie, Ian (Hrsg.): *Scorsese über Scorsese*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1996, pp. 107-116.

Weitere Texte

Herzog, Werner: *The Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Filmmaking*. URL: www.wernerherzog.com (Stand: 13.07. 1978).

Kiefer, Bernd/ Schössler, Daniel: (E)motion Pictures: Zwischen Authentizität und Künstlichkeit: Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: Kiefer, Bernd/ Stiglegger (Hrsg.): *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Mainz: Bender 2004, pp. 50-65.

Kitts, Thomas M.: Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. In: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 42, No. 4, 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*, Volume 12, No. 1 March 1989, pp. 55-71.

Empfohlene Zitierweise

Lehmann, Ingo u. Krüger, Annika: Dokumentarische Manifestierung eines Mythos. Martin Scorseses The Last Waltz. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 344-362, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p344-362>.

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.

MTV UNPLUGGED (USA 1989ff)

Janwillem Dubil

Wenn ein Fernsehsender eine Konzertreihe als „Königsklasse der Musikwelt“ ausgibt und einen Auftritt in ihr als „Ritterschlag“ für jeden Künstler bezeichnet, neigt man dazu, diese Superlative als schamlose Prahlerei abzutun. Die Konzertreihe MTV UNPLUGGED, die im Videotext des Senders MTV mit ebendiesen Attributen beworben wird, kann auf eine mehr als zwanzigjährige Tradition zurückblicken, in deren Verlauf sich das Format nicht nur zur bekanntesten Konzertreihe der Fernsehgeschichte entwickelt hat, sondern *unplugged* auch zur Bezeichnung für Auftritte mit akustischen Instrumenten im allgemeinen wurde. Es war die Intimität des Auftritts, deren Eindruck sich bei den Konzerten einstellte, der die allgemeine Bekanntheit begründete. Dabei war es keinesfalls der amerikanische Musikfernsehsender MTV, der das Konzept erfand, Rockbands akustische Versionen ihrer elektrischen Hits spielen zu lassen. Bereits zehn Jahre, bevor im November 1989 die Pilotsendung der Reihe gesendet wurde, spielte der The-Who-Gitarrist Pete Townsend bei der Wohltätigkeitsveranstaltung *The Secret Policemen's Ball* in London akustische Versionen seiner Songs *Pinball Wizard* und *Won't Get Fooled Again* und hielt diese auf einem Live-Album fest. Doch MTV gab dem Prinzip einen Namen und entwickelte ein serielles Format mit einer durchgängig beibehaltenen optischen Repräsentation des musikalischen Grundgedankens.

1. Die Anfangsjahre (1989-1992): Standardisierung

Vor allem in seinen Anfangsjahren war das Format einer ständigen Veränderung unterworfen. So dauerte das erste Konzert der Reihe lediglich 30 Minuten einschließlich der Werbepausen und präsentierte mit der britischen Band Squeeze, der amerikanischen Sängerin Syd Straw und dem ehemaligen The-Cars-Gitarristen Elliot Easton eine Reihe von heute in Vergessenheit geratenen Künstlern. In den ersten Folgen der Reihe war es durchaus üblich, dass sich mehrere Musiker die Bühne teilten und sowohl separat als auch gemeinsam spielten. Beispielsweise traten in der zweiten Folge der ersten Staffel die Band The Smithereens und der Sänger Graham Parker zunächst mit jeweils eigenen Songs auf, bevor Parker den Gesang für die Band übernahm und sie zum Abschluss gemeinsam mit dem Songwriter Jules Shear den Titel *Cupid* von Sam Cooke interpretierten. Shear fungierte in den ersten 13 der 19 Folgen der ersten Staffel als Moderator, der die Musiker ankündigte und interviewte. Diese Rolle wurde aber zunehmend überflüssig, seit in der neunten

Folge der Eagles-Sänger Don Henley erstmals als einziger Künstler auftrat, eine Ausrichtung, die sich zunehmend durchsetzte und mit der achtzehnten Folge endgültig als Veranstaltungsprinzip etabliert hatte. Die letzte moderierte Folge stammte aus der vierten Staffel und zeigte einen Auftritt von Elton John und erreichte erstmals eine Länge von 60 Minuten, die - nun mehrere Werbepausen einschließend - die Standardlänge der einzelnen Sendungen wurde. Bis dahin variierte die Länge der Episoden von Folge zu Folge.

Obwohl die Aufzeichnungen in verschiedenen Studios erfolgten, war die Inszenierung der Sendungen von Beginn an einheitlich. Die Konzerte hatten den Charakter intimer Club-Shows und betonten die Nähe der Musiker zu ihrem Publikum, das stets von überschaubarer Größe war. Inmitten der geringen Anzahl von Zuschauern war eine niedrige, quadratische Bühne aufgebaut, die einer Konstruktion aus Elvis Presleys Konzertfilm 1968 COMEBACK SPECIAL (USA 1968, Steve Binder) nachempfunden war. Absperrungen gab es keine. Dadurch, dass das Publikum sich somit nicht frontal vor der Bühne befand, sondern wie bei einem Boxkampf kreisförmig um die Musiker herum angeordnet war, drehten diese immer einem Teil ihrer Zuschauer den Rücken zu. Um dies zu kompensieren, richteten sich die Musiker - sofern sie nicht alleine auf der Bühne standen - einander zu, statt einen bestimmten Teil des Publikums zu adressieren. Besonders auffällig war dies beim Auftritt der Band Aerosmith, die ihren Auftritt in einem geöffneten Halbkreis sitzend absolvierte und somit fast sämtlichen Zuschauern den Rücken zukehrte. Solokünstler wie beispielsweise die Sängerin Sinéad O'Connor, die ihren Auftritt allein mit ihrer Gitarre bestritt, konnten von drei Vierteln des Publikums gut gesehen werden, während sich die übrigen mit der Ansicht ihres rasierten Hinterkopfes zufrieden geben mussten. An dieser Stelle zeigt sich der Unterschied zwischen Konzertfilmen oder Konzertaufzeichnungen und Konzerten, die direkt für das Fernsehen produziert werden: Während erstere in der Regel bei Konzerten aufgenommen werden, die sich trotz des anwesenden Filmteams primär an das Publikum vor Ort richten, werden Fernsehkonzerte in erster Hinsicht für die Kameras gespielt - das Publikum vor Ort ist nicht der Adressat der Show, sondern gehört zu seiner Kulisse. Folglich gibt es einen essentiellen Unterschied zwischen der Inszenierung einer TV-Show und der Inszenierung eines Films. *Reaction Shots* stellen bis heute eine Ausnahme dar, das Publikum ist zumeist nur im Hintergrund zu sehen. Auf der Tonebene ist es hingegen, vor allem durch in den Vordergrund gemischten Applaus, sehr präsent. Besondere Bedeutung hat der aufbrandende enthusiastische Applaus zu Konzertbeginn und am Anfang der jeweiligen Songs gewonnen, der sich zu einem der Markenzeichen des Konzepts entwickelte.

Noch in der ersten Staffel wurde oft auf einer festen Position im Stehen gespielt; die meisten Auftritte in den Folgejahren wurden dagegen sitzend absolviert. Gegenüber dem Stil der ersten Unplugged-Konzerte kaum verändert hat sich die charakteristische Beleuchtung der Studios in warmem Licht, das von Rot- und Lilatönen dominiert wurde. Die Bühne selbst war frei von Dekoration, lediglich die Wände des Studios wurden mit großen Vorhängen verkleidet.

Eine Kommunikation zwischen Musikern und Publikum wurde zunächst durch die Rolle des Moderators unterbunden, da dieser sowohl die Ansage der Songs übernahm als auch den Künstlern als Gesprächspartner diente. Mit seinem Wegfall begannen die Musiker damit, die Ansagen direkt an das Live- und Fernseh-Publikum zu richten. Wenn die Band überhaupt die Titel ankündigt: Eine Konventionalisierung der Auftritte hat sich im Laufe der Jahre nicht herausgebildet, das Spektrum reicht bis heute von völliger Versunkenheit der Musiker in die eigene Performance über rein zweckmäßige Ansagen bis hin zu ungezwungenen Plaudereien und Scherzen.

Nach einer ersten Reihe von Konzerten 1989 wurde die Reihe im März 1991 mit einer zweiten Staffel fortgesetzt. Sie begann mit einem Novum. Der Auftritt der Band The Cure stellte den ersten europäischen Beitrag zu der bis dahin nur mit amerikanischen Musikern besetzten Sendung dar, aufgezeichnet in einem Londoner Studio. Das Konzert unterschied sich optisch nicht nur dadurch von seinen amerikanischen Vorgängern, dass es klassisch frontal zum Publikum gespielt wurde, sondern auch durch die Gestaltung der Bühne. Die Musiker saßen auf dem Boden, der mit Tüchern und Kissen ausgelegt war, wodurch die Szenerie den Anschein erweckte, die Band würde in ihrem eigenen Schlafzimmer auftreten. Der Aspekt der Intimität wurde erstmals ironisch überhöht. Eine weitere englische Produktion stellte die dritte Folge der Staffel dar. Paul McCartney orientierte sich darin eher frei am visuellen Erscheinungsbild der Reihe, übte so maßgeblichen Einfluss auf die Erfolgsgeschichte des noch jungen Formats aus, indem er als erster seinen Auftritt als eigenes Album veröffentlichte. Dieser Mitschnitt wurde unter dem Titel *Unplugged (The Official Bootleg)* zu einem kommerziellen Erfolg und verlieh der Sendung einen zusätzlichen Popularitätsschub.

Unter den amerikanischen Produktionen stach vor allem die Folge *Yo! Unplugged Rap* aus dem Mai 1991 heraus, eine Kollaboration mit MTVs Hip-Hop-Show *Yo!*. Die Rapper LL Cool J und MC Lyte sowie die Bands *A Tribe Called Quest* und *De La Soul* teilten sich die Bühne und wurden dabei von einer zusätzlichen fünfköpfigen Formation begleitet. Dieses Konzept zog im April 1992 eine ähnlich geartete R'n'B-Fortsetzung nach sich (mit Boyz II Men, Shanice und Joe Public), 1993 wurde *Arrested Development* als erster HipHop-Band eine eigene Folge gewidmet. Inhaltlich zeichnete sich *Yo! UNPLUGGED RAP* durch die Darbietung der Musiker aus, die mit den konzentrierten und statischen Auftritten der Pop- und Rockmusiker nichts gemein hatte. Die Rapper liefen und sprangen über die Bühne und interagierten mit der Band und dem Publikum, das seinerseits tanzend auf den Stühlen stand. Die Reduktion auf akustische Instrumente führte hier statt einer Verlangsamung der Musik zu einer Rückbesinnung auf die Block-Partys der späten 1970er Jahre, die als Ursprünge des HipHops gelten und auf denen nicht zu Playback, sondern zur Musik von Funkbands live gerappt wurde.

2. Konsolidierung (1992-1995)

Die dritte Staffel bescherte der Reihe seinen ersten großen Klassiker - das im März 1992 ausgestrahlte Konzert Eric Claptons, das sowohl filmisch wie auch musikalisch neue Maßstäbe setzte. Erstmals wurde der Auftritt um Interviews angereichert, in denen der Musiker über die jeweiligen Songs sprach. Dieses Stilmittel lässt sich, wenn auch nicht durchgängig, bis heute vorfinden und ersetzt in diesem Fall die Ansagen. Auch die Bühne glich von da an nicht mehr einem Boxring. Stattdessen setzte sich eine frontale oder halbkreisförmige Anordnung des Publikums durch, wobei sich höchstens noch eine Sitzreihe im Rücken der Bühne befand.

Als noch gravierender entpuppte sich aber Claptons musikalische Umsetzung des Konzepts: Er beschränkte sich nicht darauf, seine Songs mit akustischen Mitteln zu reproduzieren, sondern transformierte sie in Versionen, die sich von den Originalen teilweise radikal unterschieden. Das Konzert wurde zuerst unter dem Titel *MTV Unplugged* als Album veröffentlicht und verkaufte sich allein in den USA über 10 Millionen mal. Die Songs *Layla* und *Tears in Heaven* konnten erfolgreich als Singles ausgekoppelt werden und erreichten in diesen Versionen eine größere Popularität als die ursprünglichen Fassungen. Der künstlerische und kommerzielle Triumph Claptons führte dazu, dass eine Albumauswertung der Auftritte in der Folgezeit obligatorisch wurde, die Mitschnitte fanden schnell eine höhere Verbreitung als die Konzerte selbst. Daher stellte diese Folge auch einen Wendepunkt in der Geschichte des Formats dar, ab dem die Frage gestellt werden musste, ob die Fernsehausstrahlung der Auftritte noch über einen künstlerischen Eigenwert verfügte oder ob sie nur noch zur Bewerbung des Albums diene.

Eine erste Antwort darauf fand Rod Stewart in der vierten Staffel: Im Mai 1993 ließ er sich bei seinem Auftritt von einer sechzehnköpfigen Streichersektion begleiten, wodurch auch ein optischer Mehrwert geschaffen wurde. Diese Auslegung des *Unplugged*-Konzepts, die auf eine Erweiterung anstelle einer Reduktion bei der Umsetzung der Songs setzte, wurde in der Folgezeit von zahlreichen Künstlern aufgegriffen und verlieh den Konzerten Exklusivität und Opulenz.

Neben derartigen Episoden erlangten in der Folgezeit vor allem diejenigen Auftritte Bekanntheit, die sich gerade durch Intimität und Intensität auszeichneten. Zu dieser Kategorie gehört die wohl bekannteste Folge der Reihe, das Konzert von *Nirvana*, das im Dezember 1993 erstmals ausgestrahlt wurde. Die Popularität des Konzerts gründet sich hauptsächlich darauf, dass sich Kurt Cobain, der Sänger der Band, nur wenige Monate später das Leben nahm und das Konzert seinen letzten öffentlichen Auftritt darstellte. In der Folgezeit führte dies dazu, dass die Episode posthum stark zu Cobains mythischer Verklärung beitrug. Formatgeschichtlich war es bemerkenswert, wie *Nirvana* die Konventionen der Reihe unterwanderten, indem sie sich beispielsweise weigerten, ihren größten Hit *Smells Like Teen Spirit* zu spielen, und ihre Setlist stattdessen aus unbekannten eigenen Stücken und Coverversionen zusammensetzten. Zudem manifestierte sich hier

erstmals die bisher unbekannte, ruhige Seite der Band. Der MTV UNPLUGGED IN NEW YORK betitelte Mitschnitt des Konzerts verkaufte sich dann auch millionenfach, konnte aber, obwohl dies gerne behauptet wird, bei weitem nicht an die Verkaufszahlen Eric Claptons anknüpfen. Dafür verfügte der Auftritt über eine Vielzahl visueller Reize: Die Bühne war mit schweren Vorhängen und zahlreichen Kerzenständern sowie Vasen mit offensichtlich aus Plastik bestehenden Lilien dekoriert und erweckte den Eindruck, Cobain spiele auf seiner eigenen Totenwache. Über den Musikern baumelte deplaziert ein prunkvoller Kronleuchter - möglicherweise ein Verweis auf das Musikvideo zu *Smells Like Teen Spirit*, in dem Cobain mehrfach gezeigt wurde, wie er sich an einem ähnlichen Leuchter hin- und herschwang. Derart akrobatische Einlagen waren von dem Sänger 1993 nicht mehr zu erwarten - alles an ihm signalisierte seinen körperlichen und geistigen Verfall: sein strähniges Haar, sein altes Holzfällerhemd, der heruntergekommene Bürostuhl, auf dem er saß, und letztlich auch die Darbietung selbst. Cobain sang seine Songs völlig in sich gekehrt mit geschlossenen Augen. Den Blickkontakt zum Publikum vermied er und nuschelte zwischendrin bestenfalls einsätzliche Ansagen. Etwas lebhafter fiel hingegen die Kommunikation der Bandmitglieder untereinander aus, wirkte dabei aber wie eine Unterhaltung im Proberaum. Doch als sich zwei Mitglieder der Band *Meat Puppets* als Gäste zu *Nirvana* gesellten, zeigte sich Cobain sogar zu Scherzen aufgelegt - was allerdings ein Ende fand, sobald die Songs begannen und er sich allein auf den Gesang konzentrierte.

Darüber hinaus experimentierte MTV während der vierten Staffel mit Konzepten, die sich langfristig nicht durchsetzen konnten: Mit Dennis Leary präsentierte zum ersten und einzigen Mal ein Komiker bei MTV UNPLUGGED eine Mischung aus *Stand-Up Comedy* und humoristischen Songs. Zudem traten unter dem Titel *Spoken Word* diverse Vertreter der gleichnamigen Vortragskunst in einer einem Café nachempfundenen Kulisse auf, unter ihnen auch der ehemalige Sänger der Hardcore-Institution *Black Flag*, Henry Rollins. Zwar zog dieses Konzept in der fünften Staffel zwei Fortsetzungen nach sich, wurde danach aber nie wieder aufgegriffen.

Dennoch kann rückblickend festgestellt werden, dass sich während der dritten und vierten Staffel die klassische Form von *MTV Unplugged* herauskristallisierte, die den Großteil der Konzerte bis zur Neuinterpretation im Jahr 2009 kennzeichnete. Diese wiesen gemeinsame Charakteristika in Bezug auf Bühnenaufbau, Beleuchtung oder Darstellung des Publikums auf. Es gab nur eine Ausnahme von dieser standardisierten Inszenierung: das Konzert der isländischen Sängerin Björk aus dem Jahr 1994. Zwar nutzte auch sie ausschließlich akustische Instrumente, setzte dabei aber ihrem Image gemäß vornehmlich exotische (wie z.B. Marimbas) und archaische Instrumente (wie z.B. unterschiedlich volle Wassergläser) ein. Zudem spielte sie in einem eigens für sie gestalteten Studio, in dem sie keine feste Position einnahm, vielmehr permanent über die Bühne wirbelte und tanzte, ständig verfolgt von einer mobilen Kamera und ergänzt um zahlreiche Aufnahmen vom Publikum.

Einen Mittelweg zwischen der aufwendigen eigenen Show und der Reduktion des vorgegebenen MTV-Formats fand 1995 die Rock-Band Kiss, die zum ersten Mal seit fünfzehn Jahren wieder in Originalbesetzung auftrat und deren Konzert eine anschließende *Reunion* mit entsprechender Tournee einleitete. Kiss verzichteten auf ihre Markenzeichen wie maskierendes Make-Up, aufwendige Kostüme oder Showeinlagen wie Feuer- und Blutsucken, die Musiker spielten sogar im Sitzen. Die Band hatte darauf bestanden, eine aufwendige Lichtshow und ihre eigene Bühnendekoration zu realisieren: Während bei MTV UNPLUGGED für gewöhnlich eine neutrale Bühnengestaltung die Regel war, ragte hier ein mehrere Meter hoher, blinkender Schriftzug des Bandnamens hinter den Musikern empor, die den Auftritt rockstar-typisch mit einem Konfetti-Regen beendeten. Auch wollte man sich nicht auf ein kleines Publikum beschränken und wählte eine große Halle, gefüllt mit enthusiastischen Fans. Die Folge wies ein für das Format ungewöhnlich lautes und aktives Publikum auf, das auf den Sitzen tanzte und die, auch in den akustischen Versionen nicht sonderlich besinnlichen, Songs wie *Rock and Roll All Night* begeistert mitsang.

3. Standardisierung und Differenzierung (1995ff)

MTV America setzte das Format 1997 nach der achten Staffel ab. Bereits 1999 wurde es jedoch in neuer Form wiederbelebt. Von nun an wurden keine kompletten Staffeln mehr produziert, sondern einzelne Konzerte in unregelmäßiger Frequenz. Durch diese Vorgehensweise erhöhte sich für die Musiker auch das Prestige, das mit dem Spielen eines *MTV-Unplugged*-Konzerts einherging, die Exklusivität der Konzerte wurde betont.

Während in Amerika also der Status Quo erreicht war und über Jahre erfolgreich verteidigt wurde, bevor es Ende der 1990er zu einer Neukonzipierung des Formats kam, begannen ab Mitte der 1990er die nationalen MTV-Sender, eigene Beiträge mit nationalen Künstlern zu produzieren, die nicht mehr an die englische Sprache gebunden waren. Vorreiter und bis heute ein durchgängig produktiver Vertreter ist dabei MTV LATIN. Der Sender debütierte 1994 mit einem Konzert der spanischsprachigen Gruppe *Los Fabulosos Cadillacs*, das wie seine Nachfolger im sendereigenen Studio in Miami aufgezeichnet wurde. Die lateinamerikanischen Produktionen vernachlässigten die angestrebte Intimität ihrer nordamerikanischen und europäischen Pendants zu Gunsten einer gelösteren Atmosphäre. Zudem beruhte die Musik der Bands seltener auf originär elektrischen Instrumenten, vielmehr wurden verstärkt Bläsesätze und Percussions genutzt. Dies rückte den Aspekt der Transformation in den Hintergrund und schwächte die Exklusivität des Auftritts ab, da sich dieser mitunter kaum mehr von einem regulären Konzert unterschied.

1995 folgte die erste Eigenproduktion von *MTV Germany*, die den Sänger Herbert Grönemeyer zeigte. Aufgenommen in den Babelsberger Filmstudios lehnte sich die Show allerdings überdeutlich an die amerikanische Vorlage an. Neben der akustischen Transformation der Songs machte sich dies besonders in

der optischen Umsetzung bemerkbar: Beleuchtung und Bühnenbau wirkten wie direkt aus New York importiert und vermittelten nicht den Eindruck, als habe man versucht, dem Format eine eigene Note hinzuzufügen. In ungleich stärkerem Maße galt dies auch für das erste japanische MTV UNPLUGGED, das die Sängerin Utada Hikaru 2001 in Tokio aufnahm. Der Auftritt wirkte, als hätte man in einem amerikanischen Studio Maß genommen und alles detailgetreu in der japanischen Hauptstadt nachgebaut. Auch die Darbietung Hikarus und ihrer Musiker mutete wie eine Kopie westlicher Vorbilder an. So überraschte es wenig, dass der Auftritt der einzige japanische Beitrag zur Reihe blieb.

Auch in Deutschland sollte es nach Grönemeyer fünf Jahre dauern, bis das man das Konzept wieder aufnahm und eine eigene Variation des Formats entwickelte. Im Jahr 2000 wurde schließlich der eigentliche Grundstein zu einer eigenständigen Interpretation des Konzepts gelegt. Der Hip-Hop-Band *Die fantastischen Vier* gelang es mit ihrem Auftritt, sich zumindest partiell vom amerikanischen Inszenierungs-Vorbild abzugrenzen und so eine konstante Reihe von nachfolgenden Produktionen zu initiieren: zum einen durch die erhöhte Interaktion mit dem Publikum und innerhalb der Band, bedingt durch drei *front men*, die zwischen den einzelnen Songs deren Entstehungsgeschichten erläuterten oder Anekdoten dazu erzählten; zum anderen durch die Wahl des Austragungsortes - die Band spielte nicht in einem Studio, sondern ließ ihre Bühne in einer Tropfsteinhöhle aufbauen. Insbesondere die Lichtregie stand in scharfem Kontrast zum amerikanischen Vorbild: Das Konzert war nicht wie gewöhnlich in gedämpfte blaue und rote Farben getaucht, sondern in helles weißes Licht, das zwischen den einzelnen Songs gedimmt oder heraufgefahren werden konnte, wodurch gelegentlich ein auffälliges Schattenspiel an den Höhlenwänden entstand. Die Beleuchtung wirkte so viel stilisierter und erzeugte einen Eindruck, der an Spielfilme erinnerte. Das Publikum war deutlich jünger und viel aktiver als in der amerikanischen Vorlage was in einer deutlich höheren Anzahl von Reaction-Shots filmisch dokumentiert wurde, eine Eigenart, die sich auch in den folgenden deutschen Produktionen vorfinden lässt.

Die Auswahl der Veranstaltungsorte wurde zum übergreifenden Markenzeichen der Konzerte der deutschen MTV-Produktion. In zunächst unregelmäßigen Abständen spielten *Die Ärzte* 2002 unter dem Titel *Rock'n'Roll Realschule* in einer Hamburger Schulaula, *Die Toten Hosen* gastierten 2005 *Unplugged im Wiener Burgtheater*. Seit dem Jahr 2008 wird jährlich ein deutsches MTV UNPLUGGED aufgezeichnet, Xavier Naidoo und *Die Söhne Mannheims* luden damals zum *Wettsingen in Schwetzingen* in das Rokoko-Theater des Schlosses, die *Sportfreunde Stiller* bauten 2009 in den Bavaria-Filmstudios eine aufwendige, eigens für diesen Auftritt entworfene Kulisse auf; für 2010 kündigte der Sender eine Produktion mit dem Rapper *Sido* an, die in seiner eigenen Nachbarschaft, im Märkischen Viertel in Berlin, aufgezeichnet wurde.

Die einzelnen Episoden gingen allerdings sehr unterschiedlich mit den Konventionen des Formats um. Traditionell nahm sich beispielsweise das an zwei Abenden aufgezeichnete UNPLUGGED IM WIENER BURGTHEATER der *Toten Hosen* aus, was umso bemerkenswerter war, wenn man bedachte, dass die

Bühnenshow der Rockband sich gewöhnlicherweise durch die Lautstärke elektrischer Gitarren und die ständige Bewegung der einzelnen Musiker auszeichnete. Dass sie nun, ergänzt um Piano und Cello, eine komplette Show im Sitzen spielten, zeugte von einer Hingabe an das Konzept, die man von einer Band, deren Wurzeln in der Punkbewegung liegen, nicht erwartet hätte.

Auffällig waren auch hier die ausufernden Ansagen zwischen den Songs, die die Besonderheit des Auftritts gleichzeitig betonten und ironisierten. Gerade durch diese überleitende Kommunikation entstand aber der Eindruck, man würde ein komplettes Konzert sehen und keinen Zusammenschnitt zweier Auftritte, alles wirkte wie aus einem Guss.

4. Parodien, Travestien und Auflösungserscheinungen

So standardisiert sich das Unplugged-Format Mitte der 1990er auch darstellte, lud es auch dazu ein, variiert und parodiert, mit Bedeutungen aufgeladen zu werden, die über das reine Musizieren hinausgingen. Die Produktion der *Sportfreunde Stiller* trug den Titel MTV UNPLUGGED IN NEW YORK, eine Referenz auf das Konzert *Nirvanas*. Auch die Bühnendekoration und die Maske der Akteure wiesen über das Musizieren hinaus. Im Studio wurde eine detailverliebte, begeh- und bespielbare Kulisse errichtet, die einem Straßenzug aus dem New York der 1960er Jahre nachempfunden war. Die Musiker kleideten sich im Stil dieser Zeit (die Streicher trugen z.B. Stewardessenkostüme, die Bläser waren als Bauarbeiter verkleidet). Kamera und Schnitt orientierten sich an der Bildsprache des Spielfilms und betonten die Inszeniertheit des Konzerts. Diese wurde schon in der ersten Szene verdeutlicht, da die Kamera über die unbeleuchtete Kulisse schwenkte, bevor sie an einen Gully auf dem Bühnenboden heranfuhr, dem die Band anschließend entstieg. Schon diese Auftrittsdramaturgie deutet darauf hin, dass die Show ein grober Versuch war, die Inszeniertheit des Unplugged-Konzepts zu verulken, seine Statik und Uniformität mit karnevaleskem Klamauk zu konterkarieren. Die gesamte Ausstattung stand in keinem erkennbaren Zusammenhang mit Inhalt oder Form der Musik, genauso wenig wie mit dem Format, das nie einen Bezug zu der dargestellten Sechziger-Jahre-Thematik hatte. Auch mit dem Auftritt *Nirvanas* hat MTV UNPLUGGED IN NEW YORK nur den Titel gemein. Der Witz der Inszenierung wurde zunehmend gröber. So kleidete man die amerikanischen Gäste, zwei Mitglieder der Band *The Subways*, in billige Cowboykostüme und spielte per Videozuschaltung im Duett mit dem Sänger Udo Jürgens dessen Schlager *Ich war noch niemals in New York*. Plumpe amerikanische und deutsche Klischees prallen aufeinander, es werden Stereotypen gegeneinander ausgespielt (wohl in der Hoffnung, an die Formen und Lachanlässe der neueren Fernseh-Comedy anzuschließen).

Ganz anders gingen *Die Ärzte* aus Berlin mit dem Format um, dem sie eine eigene Note abzugewinnen suchten. Ihr UNPLUGGED - ROCK 'N ROLL REALSCHULE war Parodie und Hommage zugleich, die die Konventionen des Formats zwar ironisierte, seine Spielregeln aber stets befolgte. Wo Bryan Adams 1998 bei

seinem Auftritt Streicher und Bläser aus Elitekonservatorien engagierte, rekrutierten *Die Ärzte* nicht nur Orchester und Chor eines Hamburger Gymnasiums, sondern spielten das Konzert auch gleich in deren Aula. Unter der Arbeit mit nicht-professionellen, jugendlichen Musiker litt zwar die akustische Perfektion, der optischen Repräsentation war dies aber mehr als zuträglich - beispielsweise wenn der aus jungen Schulmädchen bestehende Chor im Refrain eines Songs, der von Sado-Maso-Praktiken handelte, intonierte: "Bitte, bitte, lass mich dein Sklave sein". Zudem ergänzte die Band die üblichen akustische Instrumente wie Cello oder Piano um eine Armada absurder, umfunktionierter Klangkörper wie Waschbrett, Hupe, singende Säge, Mülltonnen-Percussions oder Besenstil-Bässe. Der visuelle Mehrwert war enorm - der musikalische mitunter betont gering. So wurde beispielsweise der Schlussakkord des Konzerts - demonstrativ langgezogen - auf zwei Didgeridoos geblasen. Dies passte weder zum Song noch wurden diese Instrumente in der vorangegangenen Show auch nur einmal benutzt - *Die Ärzte* parodierten offensichtlich den Versuch zahlreicher Vorgänger, möglichst viele ungewöhnliche akustische Instrumente bei ihrem Auftritt einzusetzen.

Auch die Reihe der amerikanischen Einspielungen der Konzertreihe zeigte Aufweichungen des ursprünglichen Konzepts. Das Konzert der kolumbianischen Sängerin *Shakira* wurde 1999 ursprünglich für *MTV Latin* aufgezeichnet. Nach der Jahrtausendwende wurde es schließlich auch im nordamerikanischen Fernsehen ausgestrahlt, wo es den Grundstein für *Shakiras* weltweite Karriere legte. Zudem war es das erste MTV UNPLUGGED, das beim amerikanischen Sender vollständig in einer anderen Sprache als Englisch ausgestrahlt wurde - alle Songs und Ansagen waren auf Spanisch, der Muttersprache der Sängerin. Bemerkenswert war zudem die Performance *Shakiras*, die sich nicht darauf beschränkte, im Sitzen Balladen zu spielen, sondern dazu ihre charakteristischen Tanzeinlagen präsentierte. Im Gegensatz zu ihren amerikanischen Kollegen nutzt die Kolumbianerin dabei einen größeren Teil der Bühne aus, mit der Rhythmik ihrer Bewegungen erhöhten sich auch die Schnittfrequenz sowie die Anzahl und Geschwindigkeit der Kamerabewegungen.

In der Folgezeit ließ sich eine erneute Hinwendung zu HipHop und R'n'B-Musikern feststellen. 2001 wurde eine Episode mit dem Rapper *Jay-Z* produziert, in der versucht wurde dessen größtenteils im Computer produzierte Musik mit akustischen Mitteln adäquat zu reproduzieren. Dafür griff man auf die Instrumentalisten der Rap-Band *The Roots* zurück, bei denen besonders der Einsatz einer menschlichen Beatbox hervorzuheben war, also eines Musikers, der mit seiner Stimme Beats, Drums oder Scratches imitierte. Neben der außergewöhnlichen musikalischen Darbietung resultiert der Reiz dieser Folge vor allem aus dem Aufeinandertreffen des traditionell intimen und unspektakulären Studios und des großspurigen Auftretens des Künstlers.

Den krassen Gegensatz zu diesem Gebahren bildete die ebenfalls aus der Hip-Hop Szene stammende Lauryn Hill bei ihrem Konzert 2002. Nur von sich selbst auf der Gitarre begleitet, spielte sie auf einer kaum mehr als einen Quadratmeter messenden Bühne sitzend vor einem kreisförmig um sie angeordneten, ausschließlich

afro-amerikanischen Publikum. Ihre Songs stammten nicht von ihrer ehemaligen Band *The Fugees* oder ihrem nach deren Auflösung erschienenen Soloalbum, sondern waren eigens für diesen Auftritt geschrieben und wurden in diesem Rahmen erstmalig aufgenommen. Dazwischen fügte sie gesprochene Passagen ein oder richtete Appelle direkt ans Publikum. Umgesetzt wurde dies nicht wie erwartbar in ruhigen, langen Einstellungen, sondern von einer durchgängig in Bewegung befindlichen Kamera. Diese behielt zwar die Sängerin im Fokus, zeigte aber auch ihr Publikum, das teilweise nur Zentimeter von ihr entfernt saß. Während der Songs wurden Reaction Shots eingefügt, die die Zuschauer einmal nicht beim Klatschen oder Mitsingen zeigten, sondern beim Zuhören und Nachdenken. Der Charakter eines Popkonzerts trat hier zu Gunsten einer spirituell anmutenden Komponente vollkommen zurück. Betrachtete man Hill, wie sie inmitten ihrer Zuhörer auf einem Podest saß und über Leben, Liebe und Religion sprach, wirkte sie weniger wie eine Musikerin als vielmehr wie eine Predigerin in einer Kanzel, die zu ihrer Gemeinde spricht. Ihr Ansinnen war dabei jedoch keine Belehrung, sondern die Vermittlung von Emotionen. Der umfassende Eindruck, den die Kamera von dem Konzert vermittelte, reduzierte die Distanz zu der Künstlerin und sensibilisierte für ihre Darbietung, die ganz im Sinne des Formats ungefiltert und direkt war. Der Auftritt war eine kathartische Reinigung Lauryn Hills, ein Resümee der letzten vier Jahre ihres Lebens - der Zeit, die seit Erscheinen ihres Debütalbums vergangen war. Der Zuschauer wurde unmittelbar mit dem Innenleben der Künstlerin konfrontiert - nichts vermittelte visuelle Distanz, nichts emotionale, wenn sie zu *I Gotta find Peace of Mind* in Tränen ausbrach.

5. MTV Unplugged 2.0, Konzerte im Netz (2005ff.)

Das Konzert firmierte seinerzeit unter dem Titel MTV UNPLUGGED 2.0, der damals auch weitere Episoden zierte. Diese wiesen dabei aber keine konstituierenden gemeinsamen Merkmale auf, die sie von den schlicht MTV UNPLUGGED betitelten Folgen abhoben und eine eigenständige Kategorisierung gerechtfertigt hätten. Lauryn Hills Auftritt beendete die zweite Produktionsphase des Konzertzyklus (1992-2002). Es folgte eine drei Jahre andauernde Produktionspause, der längste Zeitraum, der je zwischen zwei Episoden der Reihe verging. Erst 2005 wurde mit der Sängerin Alicia Keys ein neues Konzert aufgenommen, in dessen Folge der Sender wieder zu einer beständigeren Produktionsfrequenz fand.

Unter den folgenden Produktionen ist besonders der Auftritt der Band *Korn* aus dem Jahr 2007 hervorzuheben, der das Debüt einer Band aus dem *Heavy-Metal*-Genre in dem Format darstellte. Zwar war es bereits in den ersten Staffeln durchaus üblich, dass Hard-Rock-Bands wie *Winger*, *Slaughter* (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen kanadischen Thrash Metal Band) oder *Poison* in der Serie auftraten, doch beschränkten sie sich darauf, ihre Balladen zu reproduzieren, deren akustische Interpretationen sich kaum von den Studioversionen unterschieden. In *Korns* Repertoire gab es keine derartigen Songs. Obwohl sie nicht zu den extremsten Vertretern ihres Genres zählten, war ihre Musik doch düster, aggressiv und

verstörend - Attribute, durch die sich MTV UNPLUGGED bisher ebenso wenig ausgezeichnet hatte wie durch eine theatralische Bühnenshow, die sich im Heavy Metal hingegen bereits in den 1970er Jahren etabliert hatte, in denen *Alice Cooper* Abend für Abend seinen eigenen Tod am Galgen inszenierte oder der *Black-Sabbath*-Sänger *Ozzy Osbourne* Fledermäusen die Köpfe abbiss. *Korn* überführten den Geist derartiger Horrorszenarien in das Format, gingen dabei aber vergleichsweise subtil vor. Dazu gehörte auch die Auswahl eines kleinen Studios, im dem sich lediglich fünfzig Zuschauer befanden, wodurch das Konzert eine besondere Unmittelbarkeit erlangte. Im Mittelpunkt der Show stand Frontmann Jonathan Davis, der zwischen seinen Bandkollegen auf Barhockern sitzend Songs wie *Blind* und *Freak on a Leash* weniger sang, als vielmehr knurrte oder sie wie unter Schmerzen herauspresste. Die zusätzlichen Musiker, die im Hintergrund spielten, versteckten ihre Gesichter hinter Schweine- und Pferdmasken und wirkten damit, als seien sie direkt einem Horrorfilm wie James Wans *SAW* entsprungen. Im Zusammenspiel mit Beleuchtung und Bühnendekoration entstand so eine zutiefst morbide Atmosphäre: Im Dämmerlicht waren Eisengestelle sichtbar, die an Friedhofszäune erinnerten; auf den Bühnenhintergrund wurden in kaum lesbarer Handschrift Textpassagen projiziert; das Konzert wirkte wie die Manifestation eines Alptraums, der den Köpfen der Band entsprungen war und nun auf den Zuschauer überging. Die zwanglose Intimität des Formats MTV UNPLUGGED hatte sich ins Unheimliche gewendet, in einem solch kleinen Rahmen kam man der verstörenden Psyche der Band näher, als man wollte. Gegen Ende des Konzerts gesellte sich dann der *The-Cure*-Sänger Robert Smith als Gast zur Band - leichenblass geschminkt, ein Gespenst aus vergangenen Zeiten.

Im Jahr 2009 nahm MTV die staffelweise Produktion der Reihe wieder auf und produzierte sechs neue Folgen. Diese feierten ihre Premiere nicht mehr im Fernsehen, sondern auf der Website des Senders, auf der sie, in durchnummerierte einzelne Songs aufgeteilt, anwählbar waren, wodurch der Charakter eines vollständigen Konzerts verlorenging. Anschließend wurde allerdings beispielsweise der Auftritt der Sängerin Katy Perry komplett im Fernsehen ausgestrahlt sowie auf CD und DVD veröffentlicht. Das Konzert der Band *Paramore* wurde für die TV-Auswertung sogar um Interviews ergänzt, die auf der Website nicht zu sehen waren.

Die Unterschiede zu den bisherigen Staffeln lagen aber nicht nur in der Veröffentlichungsweise, sondern auch in inhaltlichen und formalen Aspekten. So fielen die Folgen der neuen Staffel mit sechs bis sieben Songs deutlich kürzer aus als in den Jahren zuvor (und knüpften in dieser Hinsicht an die dreißigminütigen Episoden der ersten Staffeln an). Dazu passt auch, dass wieder ein einheitliches Erscheinungsbild durch die Produktion in zwei spezifisch ausgestatteten Studios geschaffen wurde. Vier der sechs Konzerte wurden in einer Dekoration aufgenommen, die an einen Jazzclub erinnerte. Die Bühne war in schwaches, warmes Licht getaucht; außerdem war eine Reihe von Lichterketten ausgelegt. Als signifikantes Requisit baumelte eine Akustikgitarre in einem Vogelkäfig von der Decke. Die Zuschauer saßen im Halbkreis um die Bühne herum auf dem Studioboden (im Falle des Auftritts der Band *All Time Low* auch auf Stühlen hinter der Bühne, wodurch sie die Musiker komplett einschlossen). Diese Nähe zwischen den beiden Parteien machte sich auch

filmisch bemerkbar, es gab außerordentlich viele Aufnahmen des mitsingenden Publikums; auch die Zahl der Interaktionen zwischen Musikern und Zuhörern war deutlich erhöht. Anders präsentierten sich die beiden Konzerte, die in einem anderen Studio aufgezeichnet wurden. Hier spielten die Sängerin *Adele* und die Band *Silversun Pickups* ihre Konzerte auf Stühlen, während das Publikum zu ihren Füßen auf dem Boden saß. Der Abstand war dabei so gering, dass die Zuschauer fast die Mikrofonständer berührten. Trotz dieser Nähe kam es wesentlich seltener zu Interaktionen, was der Konzentration geschuldet war, mit der die Auftritte absolviert wurden. Die Dekoration erweckte durch die Ausschmückung mit Bücherregalen und tapezierten Stellwänden hingegen den Eindruck, als würden die Musiker ein improvisiertes Konzert in ihrem Wohnzimmer spielen.

Ob sich MTV UNPLUGGED wieder verstärkt auf die fast spartanisch anmutende Kargheit des ursprünglichen Konzepts, vor allem die damit zusammenhängende Bemühung, die Musik zu zentrieren, zurückbesinnt, bleibt abzuwarten. Angesichts der Zeit, seit der der Sender das Format realisiert hat, angesichts der Menge der Konzertaufnahmen, die so entstanden sind, auch angesichts der Tatsache, dass die Aufzeichnungen heute nicht mehr allein im Fernsehen, sondern in nahezu allen Distributionsmedien verbreitet werden, ist der Einfluss der Reihe kaum zu überschätzen - hinsichtlich der Vorstellung akustischer Konzerte, hinsichtlich der internationalen Verbreitung der Musik verschiedenster Musiker, hinsichtlich vor allem auch der Herausbildung eines visuellen Stils der Repräsentation von Fernsehkonzerten, der weit über die MTV-Aufzeichnungen hinausgeht.

Verzeichnis der Episoden

Ein nahezu vollständige Liste aller Konzerte, die im US-amerikanischen Fernsehen gezeigt wurden, findet sich unter der URL: http://www.tv.com/mtv-unplugged/show/3400/episode.html?season=All&tag=list_header;paginator;All.

Liste der Einzelkonzerte

(jeweils: Season, Episode, US-Ausstrahlungsdatum: Musiker/Band)

- 1,1, 26.11.1989: Squeeze with Syd Straw and Elliot Easton
- 1,2, 28.1.1990: The Smithereens and Graham Parker
- 1,3, 4.2.1990: 10,000 Maniacs with Michael Penn
- 1,4, 11.2.1990: The Alarm with Nuclear Valdez
- 1,5, 18.2.1990: Joe Walsh and Dr. John
- 1,6, 4.3.1990: Stevie Ray Vaughan with Joe Satriani
- 1,7, 11.3.1990: Michelle Shocked with Indigo Girls
- 1,8, 18.3.1990: Sinéad O'Connor with The Church
- 1,9, 22.4.1990: Don Henley
- 1,10, 6.5.1990: Great White with Damn Yankees
- 1,11, 13.5.1990: Crowded House with Tim Finn
- 1,12, 5.6.1990: Hall and Oates

- 1,13, 5.8.1990: Elton John
- 1,14, 20.9.1990: Aerosmith
- 1,15, 30.9.1990: Crosby, Stills & Nash
- 1,16, 7.10.1990: Ratt & Vixen
- 1,17, 2.12.1990: The Black Crowes & Tesla
- 1,18, 9.12.1990: The Allman Brothers Band
- 1,19, 13.12.1990: Poison
- 2,1, 3.3.1991: The Cure
- 2,2, 24.3.1991: Winger & Slaughter
- 2,3, 3.4.1991: Paul McCartney
- 2,4, 10.4.1991: Sting
- 2,5, 24.4.1991: R.E.M. (1)
- 2,6, 1.5.1991: Yo! Unplugged Rap
- 2,7, 3.7.1991: Elvis Costello
- 3,1, 11.3.1992: Eric Clapton
- 3,2, 29.4.1992: R&B Unplugged
- 3,3, 20.5.1992: Mariah Carey
- 3,4, 13.5.1992: Pearl Jam
- 3,5, 3.6.1992: Paul Simon
- 3,6, 22.7.1992: Queensrÿche
- 3,7, 12.8.1992: John Mellencamp
- 3,8, 21.9.1992: Annie Lennox
- 3,9, 9.10.1992: Eurythmics
- 3,10, 11.11.1992: Bruce Springsteen: Plugged
- 4,1, 13.2.1993: Roxette
- 4,2, 31.3.1993: Arrested Development
- 4,3, 3.3.1993: Neil Young
- 4,4, 13.3.1993: Denis Leary
- 4,5, 28.3.1993: k.d. lang
- 4,6, 5.5.1993: Rod Stewart
- 4,7, 31.5.1993: Uptown Unplugged
- 4,8, 1.6.1993: 10,000 Maniacs
- 4,9, 2.6.1993: Soul Asylum
- 4,10, 3.6.1993: Midnight Oil
- 4,11, 28.7.1993: Spoken Word I
- 4,12, 13.12.1993: Duran Duran
- 4,13, 14.12.1993: Nirvana
- 5,1, 2.2.1994: Stone Temple Pilots
- 5,2, 1.6.1994: Tony Bennett
- 5,3, 21.6.1994: Spoken Word II

- 5,4, 21.6.1994: Spoken Word III
- 5,5, 22.6.1994: Inside the Spoken Word
- 5,6, 7.11.1994: Björk
- 5,7, 12.7.1994: Lenny Kravitz
- 5,8, 29.9.1994: Los Fabulosos Cadillacs
- 5,9, 12.10.1994: Page & Plant
- 5,10, 14.12.1994: Bob Dylan
- 6,1, 21.3.1995: Melissa Etheridge
- 6,2, 16.4.1995: Inside Unplugged
- 6,3, 17.4.1995: Hole
- 6,4, 18.4.1995: The Cranberries
- 6,5, 19.4.1995: Live
- 6,6, 20.4.1995: Sheryl Crow
- 6,7, 4.5.1995: Charly Garcia
- 6,8, 15.5.1995: Herbert Groenemeyer
- 6,9, 17.6.1995: Cafe Tacuba
- 6,10, 12.8.1995: Los Caifanes
- 6,11, 14.9.1995: Los Tres
- 6,12, 31.10.1995: Kiss
- 6,13, 23.11.1995: Chris Isaac
- 7,1, 22.4.1996: Hootie and the Blowfish
- 7,2, 21.5.1996: Illya Kuryaki & the Valderrama
- 7,3, 28.5.1996: Alice in Chains
- 7,4, 4.6.1996: Seal
- 7,5, 12.6.1997: Soda Stereo
- 7,6, 25.6.1996: Tori Amos
- 7,7, 5.11.1996: La Maldita Vecindad
- 8,1, 15.6.1997: Maxwell
- 8,2, 1.7.1997: The Wallflowers
- 8,3, 29.7.1997: Fiona Apple
- 8,4, 3.9.1998: Blackstreet
- 8,5, 10.11.1997: Aterciopelados
- 8,6, 18.11.1997: Erykah Badu
- 8,7, 21.11.1997: Babyface & Friends
- 8,8, 28.11.1997: Bryan Adams
- 8,9, 10.8.1997: Jewel
- 8,10, 20.10.1997: Santa Sabina
- 9,1, 3.4.1998: Björk - Live 'n' Loud
- 10,1, 24.3.1999: Mana
- 10,2, 5.10.1999: The Corrs

- 10,3, 1.11.1999: Alanis Morissette
11,1, 8.12.2000: Jay-Z
12,1, 3.11.2001: Shakira
12,2, 28.6.2001: La Ley
12,3, 3.7.2001: Los Ratones Paranoicos
12,4, 27.9.2001: Staind
12,5, 9.8.2001: R.E.M. (2)
12,6, 20.11.2001: Alejandro Sanz
12,7, 28.11.2001: Utada Hikaru
13,1, 31.8.2002: Die Ärzte
13,2, 16.6.2002: Dashboard Confessional
13,3, 3.5.2002: Lauryn Hill
14,1, 20.9.2003: Die fantastischen Vier
15,1, 20.4.2004: Luis Alberto Spinetta
16,1, 23.9.2005: Alicia Keys
16,2, 10.11.2005: Die toten Hosen
17,1, 7.11.2006: Ricky Martin
18,1, 23.2.2007: Korn
18,2, 22.6.2007: Bon Jovi
19,1, 5.6.2008: Julieta Venegas
19,2, 17.9.2008: Söhne Mannheims vs. Xavier Naidoo - Wettsingen in Schwetzingen
20,1, 21.5.2009: Sportfreunde Stiller
20,2, 22.7.2009: Katy Perry

Offizielle Begleitveröffentlichungen:

- 10.000 Maniacs: MTV Unplugged. Music Sales Group, 1999.
Amos, Tori: MTV Unplugged. Music Sales Group, 1996.
Sanz, Alejandro: MTV Unplugged. Alfred Publishing Company, 2002.

Sekundärliteratur:

- Blum, Andy: MTV Unplugged: Suche nach dem "Echten" an drei exemplarischen Konzertbeispielen. Grin Verlag, 2009.
Books LLC (Hg.): Acoustic Music Albums: What if We, Unplugged, Music, Martinis and Misanthropy, Acústico MTV, Ana Hina, MTV Unplugged (10,000 Maniacs Album). Books LLC, 2010.
Books LLC (Hg.): MTV Unplugged Albums: No Quarter: Jimmy Page and Robert Plant Unleaded, Unplugged, MTV Unplugged in New York, Unplugged, MTV Unplugged. Books LLC, 2010.
Coletti, Alex / Hinckley, David / Malarkey Sarah: MTV Unplugged. Pocket Books, 1995.
Miller, Frederic P. / Vandome, Agnes F. / McBrewster, John: MTV Unplugged in New York. Alphascript Publishing, 2010.

Empfohlene Zitierweise

Dubil, Janwillem: MTV Unplugged. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 363-378, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p363-378>.

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.

Murray Lerner

Katja Bruns

Murray Lerner ist als einer der erfindungsreichsten Dokumentaristen der Musik bekannt geworden - insbesondere der Film über die China-Tournee des Violinisten Isaac Stern (*FROM MAO TO MOZART: ISAAC STERN IN CHINA*, 1981, der mit dem Oscar ausgezeichnet wurde) fand weltweite Aufmerksamkeit. Lerner war jedoch auch für eine ganze Reihe von Rockumentaries verantwortlich - ein interviewbasiertes Porträt der Rock-Gruppe The Who (*AMAZING JOURNEY: THE STORY OF THE WHO*, 2007) sowie die Filme, die aus dem Material entstanden, das Lerner auf dem von mehr als 600.000 Besuchern frequentierten *Isle of Wight Festival* im August 1970 gedreht hatte - der Festivalfilm *MESSAGE TO LOVE: THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL* (1997) ebenso wie ein Film über den legendären Auftritt Miles Davis' (*MILES ELECTRIC: A DIFFERENT KIND OF BLUE*, 2004), die Dokumentation des Auftritts der Gruppe The Who (*LISTENING TO YOU: THE WHO AT THE ISLE OF WIGHT*, 1970/1996) oder von Jimi Hendrix' Performance auf dem gleichen Festival (*JIMI HENDRIX AT THE ISLE OF WIGHT*, 1991) sowie der Auftritte von The Moody Blues, Emerson, Lake & Palmer und Leonard Cohen. Diese Filme gehören zum Grundbestand jeder Rockumentary-Filmographie. Dass Lerner's Bedeutung als einer der Regisseure des Rock-Dokumentarfilms aus nur drei Projekten resultiert, die beide in die Frühzeit der Gattung zurückweisen, mag dafür sprechen, dass Lerner dabei programmatische Entscheidungen getroffen hat, die die dokumentarische Haltung ebenso wie die Stilistik des Rockumentary betrafen, die von langfristiger Bedeutung gewesen sind. Dass Lerner das eine Projekt noch in den 1960ern realisieren, das andere dagegen erst in der Phase des Rezyklierens der großen Rock-Events seit den 1990ern angehen konnte, dass seine Arbeit also die ganze historische Dauer des Genres übergreift, mag paradox klingen, bestätigt aber die Beobachtung, dass der Rockfilm nicht nur eine Registratur der populären Kultur gewesen ist, sondern auch als ein Ort der Reflexion gewirkt hat.

Schon der erste Musikfilm Lerner's - *FESTIVAL* (1967) - erlangte weltweite Aufmerksamkeit, wurde für den Oscar nominiert. Der durchgängig schwarzweiße Film bot eine kaleidoskopartige Montage von Auftritten, Interviews und Gesprächen, die auf dem *Newport Folk Festival* zwischen 1963 und 1966 entstanden. Nicht nur, dass der Film frühe Auftritte einiger der wichtigsten Akteure der Rock- und Folkmusik der frühen 1960er porträtierte oder dokumentierte (darunter Peter, Paul and Mary, Joan Baez, Pete Seeger und Bob Dylan, der sowohl mit akustischer als auch mit elektrischer Gitarre spielte), sondern dass gerade in den Interviews und Gesprächen weit über die reine Selbstdarstellung von Musikern hinausgegangen wird,

kennzeichnete den Film als Modell einer Auffassung von filmischem Musikdokumentarismus, die andere Wege ging als die in den folgenden Jahren entstandenen Festival-Filme (wie MONTEREY POP, 1966, Don A. Pennebaker, und WOODSTOCK, 1970, Michael Wadleigh). Son House und Mike Bloomfield sprachen über den Blues im allgemeinen, und auch John Hurt, Howlin' Wolf, Sonny Terry und Brownie McGhee suchten ihre Musik in einem viel weiteren Horizont von historischer und existentieller Erfahrung, von Bürgerbewegung und politischer Stellungnahme zu verorten. Einige Sprecher äußerten sich zu musikphilosophischen Fragen. Und ein mehrfach wiederaufgenommener Kommentar behandelte die Natur und die gesellschaftliche Erscheinungsweise der Folk-Musik. Sequenzen aus dem Film gelten heute als historische Dokumente, gingen z.B. in die Ausstellung *Bob Dylan's American Journey 1956-1966* ein, die 2008 für die Rock'n'Roll Hall of Fame in Cleveland konzipiert wurde und seitdem auf Wanderschaft ist.

Sich nicht auf die Dokumentation zu beschränken, sondern Musik in tiefere Bezüge einzubetten, ist allen Lerner-Filmen als Programmatik anzumerken. Gerade das *Isle of Wight Festival* (in MESSAGE TO LOVE), das sich noch so ganz in die Euphorie der großen Festivals der späten 1960er einzupassen scheint, wird von Lerner in den für die meisten Fans noch gar nicht merkbaren Konflikt zwischen dem Image von Musikern, Bands, Festivals und der massiven Kommerzialisierung der Rock-, Folk- und Popmusik hin ausgeweitet; die Auseinandersetzungen zwischen den musikalischen Akteuren (darunter The Who, Jimi Hendrix, The Doors und Jethro Tull) mit den Veranstaltern resp. den Organisatoren des Festivals nimmt den Rang eines immer wieder vordergründig werdenden Kontrapunktes zum Bühnengeschehen ein. Das Festival nimmt manchmal die Charakteristik eines Kampfes zwischen Veranstaltern und Zuschauern an - Festivalordner, die sich mit Zuschauern auseinandersetzen mußten, die die Zäune rund um das Festivalgelände einrissen, Organisatoren, die die Zuschauer beschimpften (nur 50.000 verkaufte Karten standen den 600.000 Besuchern gegenüber), Zuschauer, die sich bitter über das Zusammenbrechen jeder Art von Organisation beklagten, das Festival gar als „psychedelic concentration camp“ bezeichneten: Es entsteht das Bild eines krassen Auseinandertreibens des Ansehens, das das Festival als eine der letzten Ausprägungen der Hippiekultur genoß (der Titel MESSAGE OF LOVE nimmt ironisch darauf Bezug), und der tatsächlichen Realisierung der Veranstaltung, die alles andere war als ein friedliches Nebeneinander von Musik und Zuhörern. Gerade weil das Festival als ökonomisches Unternehmen nicht mehr zu kontrollieren war, brechen die Konflikte auf. Der Film wird zum Dokument einer Entfremdung, die in der so verdeckten Kommerzialisierung der frühen Rock-Events ihren Ursprung hat und die gerade in Filmen wie WOODSTOCK nicht weiter bedacht wird.

Auch MILES ELECTRIC beschränkt sich nicht darauf, nur zu verzeichnen, was gewesen ist, und zeigt nicht nur den Miles Davis, der sich von der klassischen Instrumentation des Jazz gelöst hat, sondern dramatisiert diesen Übergang vom Jazz zum Jazz-Rock mithilfe von Animations-Sequenzen, Toncollagen und vor allem mittels Interviews mit Davis' Mitspielern und anderen Musikern (darunter Herbie Hancock, Chick Corea, Carlos Santana und Joni Mitchell). Die Darstellung ist komplementiert mit einem Auftritt Davis' in THE STEVE ALLEN SHOW sowie einer Improvisation, die in Kopenhagen entstand. Es geht darum, die musikalischen

Einflüsse - James Brown, Jimi Hendrix, Sly & the Family Stone werden explizit genannt - festzumachen, die in der 38minütigen Performance, die das Kernstück des Films bildet, kulminieren, nicht, den Auftritt selbst nur zu feiern.

Wie kein zweiter Dokumentarist hat Lerner dazu beigetragen, die großen Festivals der späten 1960er im kollektiven Gedächtnis der Rockkultur wachzuhalten. Eigentlich sind es nur die Aufnahmen, die er während eines einzigen Festivals gemacht hatte, die seine Bedeutung als Rock-Dokumentarist begründen. Dass die Filme, die erst seit den 1990ern aus dem 1970er-Material heraus konzipiert wurden, aber nicht emphatisch oder nostalgisch mit dem Isle-of-Wight-Festival umgehen, sondern durch die Bank kritisch und distanziert gehalten sind, dass sie das, was in den 1970ern geschah, auf innere Widersprüche oder auf Entwicklungslinien des künstlerischen Ausdrucks zu beziehen suchen, kennzeichnet Lerner auch als einen Historiker der Rockkultur. Dass erst in den 1990ern die Zuwendung zu dem so lange vergangenen Festival erfolgte, hängt natürlich primär damit zusammen, dass die Geschichte der Rockmusik und ihrer großen Veranstaltungen zu einem Thema der Rockkultur selbst wurde. Es sind aber auch finanzielle Gründe, die der Aufarbeitung des Materials entgegenstanden; als die Veranstalter des Isle-of-Wight-Festivals bankrott gingen, konnte zwar der Film *LISTENING TO YOU* (1970) noch fertiggestellt werden, doch blieb Lerner auf 175 Stunden Filmmaterial sitzen. Erst in den 1990ern erwachte das neue Interesse an den frühen und konstitutiven Veranstaltungen der Rockkultur. Castle Communications und BBC beauftragten Lerner, das liegengebliebene Material aufzuarbeiten. Selbst *MESSAGE TO LOVE* - der Film, der aus diesem Auftrag entstand -, der bereits 1995 auf dem San-José-Festival uraufgeführt worden war und dort große Zustimmung gefunden hatte, konnte erst 1997 tatsächlich in die Auswertung gebracht werden, als Castle und Sony Legacy den Soundtrack zu dem ursprünglich für die BBC-Fernsehauswertung produzierten Film auf den Markt brachten.

Lerner wurde in Philadelphia geboren. Er studierte bis 1948 an der Harvard University, begründete dort die erste Filmproduktion der Universität. Zutiefst davon überzeugt, dass Film die umfassende Charakteristik einer integrierten Gesamtkunst haben solle, suchte er sich in allen Feldern der Filmproduktion zu professionalisieren. Seine professionelle Laufbahn begann er nach dem Studium, als er als Associate Producer Kurzfilme und B-Western für Lippert Pictures Inc. betreute; um 1950 wurde er selbst Produzent (u.a. des SF-Films *ROCKETSHIP X-M*, 1951). 1951 verließ er Lippert. Sein wichtigstes Tätigkeitsfeld wurde neben dem Industriefilm die Produktion von Filmen für Freizeitparks, die ihm technische Freiheiten ließen, die seinen Interessen entgegenkamen. Er gilt bis heute als „Class A“-Kameramann, ist Mitglied der nationalen Verbände der Regisseure und der Drehbuchautoren. Und er hat bei seinen eigenen Filmen oft mehrere Tätigkeiten gleichzeitig ausgeübt.

Lerner interessierte sich schon früh für Seitenzweige des Kinos. Der erste Film, an dem er beteiligt war (*SECRETS OF THE REEF*, 1956, Murray Lerner, Lloyd Ritter u.a.), war ein Unterwasser-Film, der auf dem Gelände des Freizeitparks Marineland of Florida (9600 Ocean Shore Boulevard, Marineland, Flo.) entstand

und der mit Aufnahmen, die viele Zuschauer an die Bildwelten der Fantasy erinnerten, „the story of the birth and life of giant sea turtles, octopus, barracuda, sea horses, lobster, grouper, shark and manta ray“ erzählte, galt der *New York Times* als einer der zehn interessantesten Filme des Jahres. Das Interesse an technischen Potentialen des Kinos manifestierte sich in einem jahrelangen Engagement für die Entwicklung von 3D-Technologien, vor allem des Rechnereinsatzes bei der Realisierung von Filmen; *SEA DREAM*, ein 22minütiger 3D-Film, den er 1978 für den Marineland-Themenpark in Florida produzierte, war der erste 3D-Film, der auf dem Festival in Cannes vorgeführt wurde. Noch bekannter ist der Film *MAGIC JOURNEYS* (1982), in dem man eine Serie von Traum und Phantasie-Szenen sieht, in denen Kinder die Hauptrollen spielen; er entstand als Referenzfilm für den Kodak-Pavillon im Epcot-Freizeitpark (zu Disney gehörig) in Orlando, Florida; der nur 16minütige Film gilt bis heute als einer der inspiriertesten 3D-Filme überhaupt. Er wurde von mehr als 60 Millionen Zuschauern gesehen. Im gleichen Zusammenhang entstand auch eine 3D-Adaptation von Alfred Hitchcocks *THE BIRDS* (1962), die auf der Universal Studios Tour in Orlando, Florida, eingesetzt wurde und wird.

Filmographie

- 1956: *Secrets of the Reef* (1956). 70min. Unterwasserfilm.
- 1962: *Dialogue with Life* (1962, Lloyd Ritter, Murray Lerner). 26min. Über das US-Gesundheitssystem.
- 1967: *Festival* (1967). 98min. Über das Newport Folk Festival.
- 1970: *Listening to You: The Who at the Isle of Wight* (1970). 78min. Neu-Ed. 1996. 2000-Ed.: 85min. TV-Produktion.
- 1975: *The Mirrors of Time*. Über die Öl-Exploration.
- 1978: *Sea Dream* (1978). 22min. Unterwasser- und Dschungelszenen.
- 1981: *From Mao to Mozart: Isaac Stern in China* (1981). 83min.
- 1982: *Magic Journeys* (1982). 16min.
- 1991: *Jimi Hendrix at the Isle of Wight* (1991). 59min.
- 1997: *Message to Love: The Isle of Wight Festival* (1997). 120min.
- 2002: *Blue Angel Wild: Jimi Hendrix at the Isle of Wight* (2002). 101min.
- 2004: *Miles Electric: A Different Kind of Blue* (2004). 89min.
- 2005: *Nothing Is Easy: Jethro Tull at the Isle of Wight* (2005). 80min.
- 2006: *Emerson, Lake & Palmer: The Birth Of A Band* (aka: *The Birth of a Band: Emerson, Lake & Palmer at the Isle Of Wight Festival*) (2006). 67min.
- 2006: *The Who - live at the Isle of Wight Festival, 1970* (2006). 134min.
- 2007: *Amazing Journey: The Story of The Who* (2007). 119min.
- 2007: *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan at the Newport Folk Festival* (2007). 83min. TV-Produktion (Ausstrahlungslänge u.a. 76min).
- 2009: *Leonard Cohen: Live at the Isle of Wight 1970* (2009). 64min.
- 2009: *The Moody Blues - Threshold of a Dream: Live At The Isle Of Wight Festival* (2009).

Literatur

Interviews

Lieberfeld, Daniel: „Involved with the music”: an interview with Murray Lerner. In: *The Sixties* 2,2, Dec. 2009, pp. 283-292.

3D

Anon.: Spacevision and Murray Lerner: the 3-D film as art. In: *Boxoffice* 118, Nov. 1982, p. 28.

Anon.: o.T. In: *Hollywood Reporter* 258,31, 2.10.1979, p. 16. - Über Spacevision 3D.

Fisher, Bob. Magic journeys. In: *American Cinematographer* 64, Febr. 1983, pp. 57-60+ [insges. 16 pp.].

Rone, Ray: [Interview with] Murray Lerner. In: *3-D filmmakers. Conversations with creators of stereoscopic motion pictures. Three-D filmmakers*. Ed. by Ray Zone. Lanham, Md. [...]: Scarecrow Press 2005, pp. 48-56.

Secrets of the Reef (1956, Lloyd Ritter)

Monthly Film Bulletin 25,290, March 1958, p. 40.

Kinematograph Weekly, 2632, 23.1.1958, p. 19.

Daily Cinema, 7949, 22.1.1958, p. 12.

Film Daily 110,33, 16.8.1956, p. 6.

Motion Picture Herald 204,6, 11.8.1956, p. 25.

Festival (1967). 98min.

Monthly Film Bulletin 38,450, July 1971, p. 141.

Kine Weekly, 3319, 22.5.1971, p. 19.

Today's Cinema, 9907, 21.5.1971, p. 39.

Hollywood Reporter 198,22, 15.11.1967, p. 3.

Cineforum, 69, Nov. 1967, p. 755.

Brown, Georgia: I cameraman. In: *The Village Voice* 36, 16.7.1991, p. 58.

Hoberman, John: Folk city. In: *The Village Voice* 43, 11.8.1998, p. 139.

Sea Dream (1978).

Hollywood Reporter 258,31, 2.10.1979, p. 16.

Screen Digest, June 1979.

From Mao to Mozart: Isaac Stern in China (1981)

Allison, Jim: Rev. In: *Revue du Cinéma* 62, Hors série 28, 1983 (1983).

Allombert, Guy: Rev. In: *Revue du Cinéma*, 378, Déc. 1982, p. 40.

Anon.: Rev. In: *Screen International*, 387, 26.3.1983, p. 29.

Anon.: Rev. In: *Film: The British Federation of Film Societies Monthly Journal*, 125, April/May 1984, p. 36.

Anon.: MAO TO MOZART re-marketed; profit and non-profit clashes; seedocu worth long payoff. In: *Variety* 307, 19.5.1982, pp. 4+ [insges. 2 pp.].

Ansen, D.: Rev. In: *Newsweek* 97, 16.3.1981, pp. 94+ [2p].

Bonneville, L.: Rev. In: *Séquences: la Revue de Cinéma*, 105, July 1981, p. 14.

Canova, G.: Rev. In: *Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale*, 10, Nov. 1983, p. 58.

Coleman, John: Wiped out. In: *New Statesman* 105, 18.3.1983, p. 31.

Davay, P.: Rev. In: *Revue Belge du Cinéma (A.P.E.C.)*, 21, 1981, p. 44.

Denby, D.: Camelot on wheels. In: *New York Magazine* 14, 27.4.1981, pp. 364-365.

Gevaudan, F.: Rev. In: *Cinéma 81*, C81,271/272, July/Aug. 1981, p. 133.

Gillett, J.: Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 50, April 1983, p. 96.

Hatch, R.: Rev. In: *The Nation* 232, 25.4.1981, pp. 508-509.

Kauffmann, Stanley: Culture exchange. In: *The New Republic* 184, 25.4.1981, pp. 20-21.

Kerner, L.: To China with love. In: *The Village Voice* 2613.3.1981, p. 56.

Landry Robert J.: Film widens "cultural exchange," turns Isaac Stern into comic. In: *Variety* 302, 15.4.1981, p. 28.

Lipscomb, T.B.: Rev. In: *Films in Review* 32, Oct, 1981, p. 496.

Lor (=L.L. Cohn): Rev. In: *Variety* 302, 4.3.1981, p. 22.

Medicus, T.: Rez. In: *Fernseh- und Kino-Technik* 27, April 1983, pp. 196-197.

Ramasse, F.: Rev. In: *Positif*, 244/245, Juil. 1981, p. 94.

Seberechts, K.: Rev. In: *Film en Televisie + Video*, 316, Sept. 1983, pp. 21-22.

Shepard, R.F.: Rev. In: *The New York Times* 130, 123.2.1981, p. C15.

Tesson., C.: Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 342, Déc. 1982, p. 57.

Magic Journeys (1982)

Hollywood Reporter 282,18, 12.6.1984, p. 4. Über die Premiere in Disneyland.

American Cinematographer 64,2, Febr. 1983, pp. 57-60, 90-101. Zur Produktion.

American Cinematographer 64,2, Febr. 1983, pp. 65-66, 80-84. Zur 3D-Kinematographie.

Classic Images, 91, Jan. 1983, p. 9. Zu den neuen Techniken.

Jimi Hendrix at the Isle of Wight (1991)

Hollywood Reporter 318,10, 3.7.1991, pp. 7, 16.

Message to Love: The Isle of Wight Festival (1997).

Harvey, Dennis: Rev. In: *Variety*, 12.2.1996, pp. 80, 81.

Blue Angel Wild: Jimi Hendrix at the Isle of Wight (2002).

Harvey, Dennis: Rev. In: *Variety*, 28.10.2002, p. 33.

Miles Electric: A Different Kind of Blue (2004).

G.K.: Rev. In: *Premiere* 18,6, March 2005, p. 112.

Giddins, Gary: Call It Anything. In: *Film Comment* 40,6, Nov. 2004, p. 16.

Amazing Journey: The Story of The Who (2007).

Anon.: Who's next at the Odeon? In: *Cinema Business*, 39, Nov. 2007, p. 3.

Cockrell, Eddie: Rev. In: *Variety*, 1510.2007, p. 74.

Empfohlene Zitierweise

Bruns, Katja: Murray Lerner. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 379-385, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p379-385>.

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.

WATTSTAX

USA 1973

R: Mel Stuart.

P: Al Bell, Forest Hamilton, Michael Kelly, Scott Roberts, Larry Shaw, Mel Stuart, David L. Wolper.

K: John A. Alonzo, Larry Clark, Robert Marks, José Louis Mignone, David Myers, Roderick Young

S: David E. Blewitt, Robert K. Lambert.

T: James Austin, Gene Corso, Anna Geyer, Michael Kelly, Richard Portman, Gene Radzik, Kevin Rose-Williams, Roger Sword.

Beteiligte Bands: The Dramatics, Staple Singers, Kim Weston, Jimmy Jones, Rance Allen Group, The Emotions, Eddie Floyd, The Soul Children, William Bell, Louise McCord, Debra Manning, Eric Mercury, Freddy Robinson, Lee Sain, Ernie Hines, Little Sonny, The Newcomers, The Temprees, Frederick Knight, The Bar-Kays, Albert King, Little Milton, Johnnie Taylor, Mel and Tim, Carla Thomas, Rufus Thomas, Luther Ingram, Isaac Hayes.

DVD-/Video-Vertrieb: Warner Home Video (USA), Living Colour Entertainment (Niederlande).

UA: 4.2.1973 (USA), 23.11.1973 (BRD); DVD-Auslieferung der restaurierten Version: 7.9.2004 (USA), 2.9.2005 (BRD).

99min, 1:1.85, Dolby Digital (restaurierte DVD-Version).

„What you see is what you get“ - den Titel des Einleitungssongs seines Festival-Films gleichsam als filmisches Prinzip begreifend, sah Regisseur Mel Stuart bei den Dreharbeiten zur Dokumentation des Wattstax-Festivals etwas genauer hin. Das Ergebnis ist eine einzigartige Mixtur aus Festivalfilm und Milieustudie als Reflexion des durch die schwarze Bürgerrechtsbewegung Erreichten und nicht Erreichten. 1974 wurde *Wattstax* für den „Golden Globe“ in der Rubrik Dokumentarfilm nominiert.

Der Name *Wattstax* leitet sich ab aus dem Namen des Stadtteils Watts und dem der Plattenfirma *Stax Records*, welche das Festival im Gedenken an die Unruhen in Watts von 1965 organisierte. Damals kam es nach einer Verhaftung zu schweren Ausschreitungen mit 34 Toten und über tausend Verletzten, da sich die überwiegend afroamerikanische Bevölkerung des Viertels rassistischer und repressiver Behandlung durch die Polizei ausgesetzt sah. Zudem ist das *Wattstax*-Festival von 1972 als afroamerikanische Antwort auf das *Woodstock*-Festival von 1969 zu sehen: Viele schwarze Musiker wurden zu jenem Festival nicht eingeladen, obwohl sie sich allgemein großer Popularität erfreuten.

Über 100.000 zumeist farbige Besucher strömten am 20.8.1972 in das Los Angeles Memorial Coliseum, um für den symbolischen Eintritt von einem Dollar einige der damals beliebtesten Bands und Musiker des schwarzen Soul, Funk, Gospel und Rhythm and Blues zu feiern. Eröffnet wurde das Open-Air-Festival von der Soul-Sängerin Kim Weston mit einer Interpretation der Nationalhymne der Vereinigten Staaten. Zu einem der großen Momente des Festivals kam es direkt im Anschluss: Der junge Bürgerrechtler und spätere Präsidentschaftskandidat Reverend Jesse Jackson betrat die Bühne und riss das Publikum mit seinem Gedicht „I am – Somebody“ förmlich von den Sitzen. Zehntausende von Zuschauern mit extravaganten Afro-Frisuren und dem typischen 1970er-Jahre-Chic reckten die Fäuste als Solidaritätsbekundung zur „Black-Panther-

Bewegung“ in den Himmel und skandierten „My Clothes Are Different / My Face Is Different / My Hair Is Different / But I Am – Somebody“. Kim Weston intonierte ergänzend zur amerikanischen Nationalhymne *Lift every Voice and Sing*, einen Song, der bis heute als *The Negro National Anthem* gilt.

Der Film *WATTSTAX* zeigt ein Watts sieben Jahre nach den blutigen Ausschreitungen: Die afroamerikanische Bevölkerung war im Zuge der schwarzen Bürgerrechtsbewegung zu einem neuen kulturellen Selbstbewusstsein gekommen. So zeigt der Film neben den für ein Rockumentary typischen Sequenzen – wie etwa den Aufbau der Bühne, die Anreise der Musiker und den Einlass des Publikums in das Memorial Coliseum – vor allem die Menschen von Watts. Der Film scheint zeigen zu wollen, was die schwarze Bevölkerung bewegt. Mel Stuart besucht die Leute für seine Interviews in ihrer Alltagswelt. Szenen von der Straße, aus der Kneipe, dem Waschsalon und dem Friseur, Aufnahmen aus der Kirche; thematisch geht es um Arbeit, Religion, Liebe, Sex, die Aufstände 1965 und den Alltag in Watts – es wird wie in einem Kaleidoskop erfahrbar, was es bedeutet, als Farbiger in den USA der 1970er Jahre zu leben.

Genauso ungeschönt wie die Inhalte der Interviews, in denen durchaus radikale und kontroverse Meinungen kundgetan werden, gestaltet Stuart die Kameraführung. Dem Prinzip des *Direct Cinema* folgend, fängt er die Bilder ein, wie sie ihm vor die Linse kommen. Im Lokal sitzt der Kameramann offensichtlich mit am Tisch, ist also mittendrin im Geschehen, während um ihn herum alles seinen natürlichen Gang geht. Hier wird nichts drapiert oder offensichtlich umgestaltet, um ein möglichst „schönes“ Bild zu erhalten. Aber gerade dadurch wird der Zuschauer Zeuge ganz besonderer Momente. Eine Sequenz zeigt eine Reihe von Liebespaaren, die miteinander reden, sich küssen oder einfach nur ein Stück zusammen gehen. Die Kamera bleibt beobachtend, verharrt in einiger Entfernung, um den Schein der Authentizität zu wahren. Ähnlich wie in *MONTEREY POP* hatten die Kameramänner offensichtlich eine Schwäche für das weibliche Publikum, was einerseits den Eindruck erweckt, dass die Aufnahmen der männlichen Kameraleute folgen, andererseits dem Film eine verdeckte voyeuristische Komponente beimischt.

Richard Pryor, anno 1972 noch recht unbekannter Stand-Up-Comedian und Schauspieler (später durch Filme wie *THE MUPPET MOVIE*, USA 1979, *James Frawley*, und *LOST HIGHWAY*, USA 1997, David Lynch, bekannt geworden), vervollständigt durch bissige Kommentare, die weder weiße noch schwarze US-Bürger verschonen, die großangelegte Milieustudie Stuarts. Es stellt sich die berechtigte Frage, welchen Stellenwert in diesem Festival-Film eigentlich das Festival einnimmt, wenn so viele andere Elemente Beachtung finden und sich der Film dabei auf eine Spielzeit von ca. 99 Minuten beschränkt: Es liefert in gewisser Weise den Soundtrack zum Film. Die Auftritte der einzelnen Künstler werden oftmals nur kurz eingespielt, ihre Lieder hingegen untermalen die von Stuart auf den Straßen gedrehten Szenen. Die Musik wird als Ausdruck schwarzen Lebensgefühls verstanden und als solcher in den Film integriert. Dadurch wird den Liedern auch eine kommentierende Funktion zuteil.

Das Highlight des Festivals ist der krönende Abschluss durch den "bad, bad brother" Isaac Hayes. Von Motorrädern eskortiert wird der mit schweren goldenen Ketten (als Zeichen für die Überwindung der Sklaverei) behangene „Black Moses“ mit einer Limousine ins Stadion gefahren – und beginnt prompt mit seinem bekanntesten Stück: dem Titelsong zum Blaxploitation-Kultfilm *SHAFT* (Gordon Parks, USA 1971 [1]), für den er zahlreiche Auszeichnungen erhielt, unter anderem 1972 den Oskar. Sein Auftritt ist gewissermaßen eine einzige Manifestation afroamerikanischer Emanzipation: Ein enorm erfolgreicher Musiker, der für einen erfolgreichen Film – über eine besonders die afroamerikanische Bevölkerung betreffende Thematik – den Titelsong schrieb, wird von einem ganzen Stadion frenetisch gefeiert. Die Aufnahme von Hayes' Auftritt ist in der originalen Fassung von 1973 allerdings gar nicht enthalten gewesen; weil die Verwertungsrechte am *SHAFT*-Titelsong nicht beim Plattenlabel Stax Records, sondern beim Filmstudio Metro Goldwyn Meyer (MGM) lagen, wurde die Szene herausgeschnitten und durch eine nachträgliche Aufnahme des Songs *Rolling down a Mountain* ersetzt, die den Eindruck erwecken sollte, sie sei wirklich auf dem Festival gemacht worden. In der restaurierten Fassung wurde diese Szene dann wieder durch den *SHAFT*-Song ersetzt.

Dieser Auftritt ist einer der wenigen, der in relativer Länge gezeigt und auch vergleichsweise aufwendig inszeniert bzw. gefilmt wurde. Das Muster, dem der Film folgt, wird schnell deutlich – längere Aufnahmen werden nur von Auftritten gemacht, die inhaltlich etwas transportieren, zum Thema der afroamerikanischen Emanzipation beitragen. Unter diesem Gesichtspunkt erhält auch der Auftritt der Funk-Legende Rufus Thomas einen ganz neuen Stellenwert. Während seiner Performance von *Funky Chicken* klettern hunderte Fans über die Absperrung und stürmen auf die Rasenfläche vor der Bühne; Organisatoren und Sicherheitskräfte können nur tatenlos zusehen. Rufus Thomas schafft es jedoch durch diplomatisches Geschick und Humor, die Fans wieder zum Rückzug zu bewegen: "Don't jump the fence, because it doesn't make sense!". Die Gewaltlosigkeit und Friedfertigkeit der Fans und auch der Sicherheitskräfte während des Festivals stehen in krassem Gegensatz zu den an anderer Stelle eingebauten Archivaufnahmen von den Ausschreitungen in Watts von 1965.

Mel Stuart schaut mit *WATTSTAX* weit über den Horizont einer herkömmlichen Konzert-Dokumentation hinaus. Er versteht das Festival als Ausdruck der *black experience* und begibt sich auf die Spurensuche eines afroamerikanischen Bewusstseins, integriert das Festival in das Gesamtkonzept des Films – und am Ende entsteht ein einzigartiges Dokument über das Erstarken des schwarzen Selbstbewusstseins in den USA.

(Marco Gaussmann)

Anmerkung:

[1] Blaxploitation-Film: Ein Filmgenre, das sich durch die Behandlung von „schwarzen“ Themen auszeichnet. Zum Beispiel werden die Zustände in Schwarzen-Ghettos oder Themen der schwarzen Bürgerrechtsbewegung aufgegriffen. Häufig Low-Budget-Filme. Der Begriff „blaxploitation“ ist ein Neologismus, bestehend aus „black“ und „exploitation“.

Rezensionen:

Harald Keller (2008) Die größte Tanzeinlage aller Zeiten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.6.2008.

Vincent Canby (1973) Review. In: New York Times, 16.2.1973.

Weiterführende Literatur:

Bowman, Robert M.J. (1997) *Soulsville U.S.A. The Story of Stax Records*. New York: Schirmer Books.

Guralnick, Peter (1986) *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. New York Harper and Row.

Vincent, Rickey (1996) *Funk. The Music, the People, and the Rhythm of the One*. New Yor: St. Martin's Griffin.

Wexler, Jerry / Ritz, David (1993) *Rhythm and the Blues. A Life in American Music*. New York: Alfred Knopf.

Diskographie:

Wattstax (CD-Box mit digital remasterten Aufnahmen), Concord Music Group.

Empfohlene Zitierweise

Gaussmann, Marco: Wattstax. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 386-389, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p386-389>.

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.

CRACKED ACTOR

aka: CRACKED ACTOR - A FILM ABOUT DAVID BOWIE

Großbritannien 1974

R/P: Alan Yentob.

K: Michael Murphy, David Myers.

T: Pat Darrin, Alan Dykes (Dubbing Mixer).

S: Tony Woollanrd.

D: David Bowie u.a.

53min. TV-Produktion aus der BBC-Dokumentationsreihe OMNIBUS.

CRACKED ACTOR ist der bis heute bekannteste Beitrag zu der BBC-Dokumentarfilmreihe OMNIBUS, die von 1967 bis 2003 produziert und gesendet wurde. Der Film, der am 26.1.1975 erstmals ausgestrahlt wurde, zeichnet ein Porträt David Bowies, der auf dem Wege war, zu einem internationalen Star der Rockmusik zu werden. CRACKED ACTOR entstand im August 1974, als Bowie einige Zeit von dem BBC-Redakteur Alan Yentob auf seiner zweiten *Diamond-Dogs*-Tournée (seiner bereits vierten US-Tournée) durch die Vereinigten Staaten begleitet wurde, der dabei Bowies Arbeitsweise und die Konzeption der Bühnenshows auszuloten und seinen Inspirationsquellen auf die Spur zu kommen suchte. Der Film beginnt mit einem Fernseh-Interview der BBC EYEWITNESS NEWS, in dem der Journalist Wayne Batz Bowie fragte, ob er denn nicht davon gelangweilt sei, außergewöhnlich zu sein. Bowie antwortete recht nebulös, er würde sich selbst aber als David Bowie bezeichnen und versuche, die Menschen zu begeistern, damit sie Platten kauften und die Shows besuchten. Der ebenso verwirrte wie konsternierte Batz gestand, ihn nicht verstanden zu haben; obwohl er das gute alte Entertainment gut fände, freue er sich schon auf die Wiedervereinigung der Beatles und jemanden, der Fragen nicht ausweiche oder in Rätseln spreche. Mit dieser offenen Inszenierung kommunikativen Misslingens beginnt ein Film, in dem Bowie mit Verhaltensweisen spielt, die ähnlich schwer- oder sogar unverständlich sind, die aber - vor allem aus historischer Distanz - zur Inszenierung einer Pop-Ikone gehören, zu deren Charakteristik gerade das Rätselhafte zählt: Bowie als grüblerischer Schöngeist, affektiert und distanziert, hinter der Oberfläche der Realität einen tieferen Sinn suchend und ihn möglicherweise sogar gefunden habend. Mehrfach eine Aufnahme Bowies, den Kopf in eine Hand stützend, einem schwermütigen Vampir im Halbdunkel ähnelnd, der mit seinem Schicksal hadert - es mögen jene Momente der düsteren Kontemplation gewesen sein, die Nicolas Roeg bewogen haben, die Titel-Rolle des Außerirdischen in seinem Film THE MAN WHO FELL TO EARTH (Großbritannien 1976) mit Bowie zu besetzen.

Die allgemeine Verrätselung bestimmt auch die kurzen Interview-Ausschnitte. Gleich die erste Frage zielt auf eine neue Wendung in der Karriere des Sängers, nämlich zu verstehen, wie es zu dem amerikanischen Einfluss in seiner Musik gekommen sei. Bowie antwortet mit einem rätselhaften Gleichnis über eine in seiner Milch schwimmenden Fliege; auch er komme sich vor wie jener Fremdkörper, doch umso besser

ließen sich die Eindrücke des fremden Landes verarbeiten. Selbst die Bemerkungen zur Produktion der Stücke geben keinen Aufschluss über poetische Strategien oder deren intentionale Horizonte. Bowie beruft sich auf die von William S. Burroughs übernommene Cut-Up-Technik - ein Verfahren, mit dem man den Zufall und die moderne Montage in die Literaturproduktion einzubeziehen suchte und das in der Beat-Poetik eine große Rolle spielte. Cut-Ups nutze er aber nur bei einigen Songs, meistens, um seine Vorstellungskraft zu befeuern. Er habe es auch mit Tagebüchern probiert, aber die Cut-Up-Technik verrate ihm eine Menge mehr über seine Vergangenheit und wohl auch über die Zukunft, sie sei eine Art „westliches Tarot“.

Die erste Aufnahme des totenbleichen Rockstars gibt denn auch gleich das Thema an, das der Film umkreisen wird: die Frage nach der Bestimmung seines wahren Ichs, nach den Rollen und Maskeraden und nach den Bildern, die die Fans haben. Mehrere an Transfigurationen erinnernde kleine Szenen geben der Unsicherheit über die Frage, worin die Bowie-Essenz bestehen mag, Gesicht - wenn ihm die eine Gesichtsmaske für die Bühnenschau abgenommen wird und er eine silbrige, halbdurchsichtige Larve anprobiert, oder wenn der „Glam-Bowie“ in der Masse der Zuschauer verschwindet und in Form eines klapperdürren, mit einem Fedora-Filzhut bekleideten Soulsänger (in einer klaren Anspielung auf Janis Joplin) wieder auftaucht. Nach Ziggy Stardust nimmt Bowie die neue Maske des *Cracked Actor* an, der Schauspieler verschwindet in einem neuen Simulacrum. Das Identitätenpuzzle wird in einer ekstatischen Sequenz aus eingeblendeten Cut-Up-Schnipseln von verschiedenen Bowie-Figuren bzw. -Kostümierungen aufgezeigt, während vornehmlich weibliche Fans zu *Width of a Circle* im Stroboskopgewitter zucken. Sobald die Textstelle „Then I ran across a monster who was sleeping by a tree, and I looked and frowned and the monster was me“ fällt, kommt die Zwischenfrage, ob Ziggy Stardust ein Monster gewesen sei. Bowies morbide klingende Anmerkung, Ziggys Tod sei seinem eigenen „psychosomatischen“ Todeswunsch entsprungen und außerdem habe er ihn loswerden wollen, bietet Yentob ein dankbares Stichwort, um zu *My Death* (aus dem Pennebaker-Material des ZIGGY-STARDUST-Films) und im Anschluss *Future Legend*, der dystopischen Einleitung zum *Diamond-Dogs*-Album, zu Luftaufnahmen von Soldatengräbern überzuleiten. So sehr auch die Mischung von Bühnen- und Backstage-Aufnahmen einen Blick auf die private Person Bowie zu ermöglichen scheint, so wird doch schnell deutlich, dass auch *back-stage* alle Emotionen einstudiert sind, ja noch maskenhafter als die Bühnenmasken wirken. Kühl und abweisend schreitet Bowie über die Bühne, zum Greifen nah und trotzdem inert. Die Doppelfigur des Bowie und des *cracked actor* ist durch eine ausgeprägt paranoide Grundhaltung gegen Fans und Kollegen abgeschirmt (wohl bedingt durch die Drogenabhängigkeit Bowies). Die berüchtigtste Szene aus *CRACKED ACTOR*, die in keiner Biographie fehlt, zeigt einen nervös umheräugenden und schniefenden Bowie, der seine Begleiter in der Limousine, aber vor allem aber sich selbst, dahingehend beruhigt, dass die Polizeisirene im Hintergrund nicht ihnen gelte. Eher besorgt als erleichtert stellt er fest: „We are not stopped!“

All dem wohnt eine umfassende Selbstbezüglichkeit inne. Bowie in den Bowie-Maskeraden regiert den ganzen Film. Manches greift ins Intertextuelle aus, doch nur, um wieder zu den Imagos des Stars

zurückzukehren. Die Konzertaufnahme des titelgebenden *Cracked Actor* - ein Song über einen gealterten Schauspieler, der billigen und willigen Oralsex mit einer Prostituierten sucht und findet - wird mit Aufnahmen von Hollywoodschauspieler-Wachsfiguren unterschritten, bezugnehmend auf das 2006 geschlossene *Movieland Waxmuseum* in Buena Park, Kalifornien, und auf die fundamentale Selbstzüglichkeit des Hollywood-Starsystems. Zu *Changes* sieht man einen Schwenk über Plattencover und Photographien, die Karriere Bowies rein visuell noch einmal rekapitulierend; dies schließt sich flüssig und überraschend an ein kurzes Interview mit drei männlichen Bowie-Fans an, die letzten Aufnahmen von Bowie-Postern hingen in ihrer Wohnung. Auch die Bühnenshow ist Bowie-zentriert. Er singt mehrfach im Sitzen, ob nun als *Cracked Actor* oder *Major Tom* (aus dem Ziggy-Stardust-Rollenspiel), der in einem Hebestuhl emporgehoben und über dem Publikum hin- und hergeschwenkt wird. Bowie wirkt bei alledem teilnahmslos, gar lustlos, und man fragt sich unwillkürlich, ob dies noch Rollenspiel ist oder bereits der Drogenabhängigkeit (die seine Karriere in der Folgezeit überschatten wird) zuzurechnen ist. Ein spektakuläres und in seiner figurativen Deutung geradezu anmaßendes Bühnenelement bildet eine mit blauen Neonröhren ausgekleidete Box, deren Flügel sich ähnlich einem Triptychon aufklappen lassen, während sich das Vorderteil in Form einer lichtpunkttierten Hand niedersenkt und Bowie es sitzend, dieweil den Song *Time* schmetternd, seiner „Gemeinde“ darreicht. Die Choreographie ist bereits so ausgefeilt, dass Bowie sie noch bis Ende der 1980er beibehalten wird. Dazu kommt eine kalkulierte Pantomime im Umgang mit Bühnenobjekten, beispielsweise Schädeln, Sonnenbrillen, Paparazzo-Figuren und Klappstühlen; das Singen oberhalb des Bühnenbodens oder auch Fesselungsszenen ergänzen dieses oft bedeutungsheischende Spiel. Wichtiger wird auch die Stilisierung der Bewegungen, mit denen Bowie seine Songs performiert - in *CRACKED ACTOR* sieht man ihn etwa zu *Aladdinsane* mit seiner Stockmaske einen stationären Moonwalk aufführen.

Die Differenz von Person und Rolle wird durch Bowie in einer Rigorosität selbst unterwandert, dass die narzisstische Gefangenheit der Figur in den eigenen Instantiationen deutlich spürbar wird. Er berichtet von seiner Leidenschaft für Pantomime und Körpersprache, die die Songs über die Artikulation hinweg erweitern sollten, und kommt auf Kabuki-Stockmasken und die Bedeutung der Kostümwechsel zu sprechen. Wie Felle erlegter Großwildtiere präsentiert er die seltsamerweise in einer Reisekiste eingemotteten, vom japanischen Theater inspirierten und nach Ziggys Ableben obsolet gewordenen Bühnengewänder der älteren Ziggy-Stardust-Show. Es mutet bizarr an, abgelegte Charakterhüllen auf einer Tournee mitzuführen (wenn sie nicht eigens für den Film herbeigeschafft wurden, was aber nur dafür sprechen würde, dass Yentop das Thema der narzisstischen Störung wichtig gewesen ist).

(Knut Heisler / Katja Bruns)

Literatur zu David Bowie:

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

Literatur zum Glamrock:

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

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

Empfohlene Zitierweise

Heisler, Knut / Bruns, Katja: Cracked Actor. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 390-393, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p390-393>.

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 GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE

Großbritannien 1980

R/B: Julien Temple.

P: Jeremy Thomas, Don Boyd.

K: Adam Barker Mill, Willie Patterson, Nick Knowland, John Metcalfe, Norma Moriceau, Ku Khanh.

S: Richard Bedford, Gordon Swire, Mike Maslin, Crispin Green, David Rae, Bernie Pokrzywa.

Beteiligte Musiker: Malcolm McLaren, Steve Jones, Paul Cook, Sid Vicious, Johnny Rotten, Ronnie Biggs, Helen Willington-Lloyd, Irene Handl u.a.

Vertrieb: Shout! Factory, Sony BMG.

UA: 11.9.1980 (Toronto Film Festival); Mai 1980 (Video); 2005 (DVD).

101min; 4:3, Dolby Digital.

Dass der britische Musikmanager Malcolm McLaren als Schöpfer der *Sex Pistols* gilt, einer der ersten Punk-Rock-Bands der Musikgeschichte, hängt wohl maßgeblich mit seiner übertrieben egozentrischen Selbstinszenierung zusammen. Sie findet ihren Höhepunkt in dem von McLaren angestoßenen Film *THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE*, der nicht die Band, sondern den Manager in den Mittelpunkt stellt. McLaren hatte Jahre zuvor schon einmal versucht, mit dem für provokante Low-Budget-Produktionen bekannten amerikanischen Regisseur Russ Meyer einen Film mit Musik der *Sex Pistols* zu drehen; der Film *WHO KILLED BAMBI?* scheiterte aber, als die Produktionsfirma *20th Century Fox* Gelder verwehrte. Für *THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE* bekam McLaren schließlich alle nötigen finanziellen Mittel zusammen und engagierte 1978 den Videoregisseur Julien Temple, der für Videos von David Bowie, Paul McCartney oder den Rolling Stones verantwortlich gewesen war und als eines der größten Regie-Talente der gerade entstehenden Videoclip-Kultur galt. *THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE* war sein Kinodebüt. Die Arbeiten am Film begannen, als die Band schon im Begriff war, sich aufzulösen; auf die Leinwand kam der Film fast zwei Jahre nach der Trennung der Band.

Die ersten Sekunden des Filmes zeigen die Verbrennung der *Sex Pistols* auf einem Scheiterhaufen im London des 18. Jahrhunderts. Dazu erklärt der mit einer SM-Ledermaske verummte McLaren, wie er die Bandmitglieder aus einer Reihe Krimineller rekrutiert habe. Schon nach wenigen Minuten Film ist deutlich, dass es sich bei *THE GREAT ROCK‘N‘ROLL SWINDLE* um ein *Mockumentary* [1] handelt, um eine satirische Mischung aus Dokumentar- und Spielfilmszenen. Spielszenen, Aufnahmen von Auftritten bzw. Interviews der *Sex Pistols*, animierte Abschnitte: *Gemockt*, also verspottet wird die Geschichte der *Sex Pistols*, von der Gründung bis zu Trennung, immer aus der Sicht des selbstverliebten Managers. Der stellt gleich zu Beginn klar, er sei der Erfinder des Punk-Rock und nur darauf aus, mit der Band *a million pounds* zu machen. Die satirische Aufarbeitung des Stoffes wird auch durch die Namen deutlich, die die Akteure im Film tragen: McLaren wird als *The Embezzler* (Der Veruntreuer) eingeführt, der Gitarrist Steve Jones als *The Crook* (Der Gauner); der Schlagzeuger Paul Cook tritt nur nebensächlich als *The Tea-Maker* in Erscheinung; der Bassist

Sid Vicious ist *The Gimmick* (Der Trick oder Gag) und der Sänger Johnny Rotten, der später für die Trennung der Band verantwortlich gemacht wird, übernimmt von Beginn an die Rolle als *The Collaborator* und wird somit als der Verräter abgestempelt.

Der Film spaltet sich in zwei Teile auf: einen von der Gründung bis zu Trennung der Band und einen zweiten über die Geschichten der einzelnen Mitglieder nach dem Bruch der *Sex Pistols*. Teil 1 fixiert sich intensiv auf die Figur Malcolm McLaren, der zehn Gebote für die erfolgreiche Vermarktung einer Rock-Band vorträgt; die Bandmitglieder werden allenfalls als Marionetten in seinem Plan dargestellt. Die Gebote sind in die Erzählung eingestreut, wirken fast wie moralisierende und generalisierende Notizen, ebenso zynische wie burleske Fußnoten zum Musikbetrieb, die ein anonymer und abstrakter Erzähler in den Film eingeschmuggelt hat: Sie stehen unter anderem auf Speisekarten, werden in Telefongesprächen übermittelt oder sind auf die Tragfläche eines Flugzeuges gedruckt. Dauerhaft an McLaren Seite ist in diesem Teil des Films die kleinwüchsige Schauspielerin Helen Willington-Lloyd, der er wie einem naiven Kind seine Vermarktungsstrategie für die *Sex Pistols* erklärt.

Nach der ersten Lektion *How to manufacture your group*, in der McLaren zu den dargestellten historischen Unruhen in London die Zusammenstellung der Gruppe aus Provokateuren und Kriminellen beschreibt, folgt die zweite Botschaft des Musikmanagers: *Establish the name*. Er erklärt, er habe die *Sex Pistols* nur an außergewöhnlichen Orten wie Strip-Clubs oder Gefängnissen auftreten lassen und als Publikum jugendliche Fans ausgesucht *who love to dress up and mess up*. Zu den Originalbildern einer *Sex Pistols*-Performance von *Anarchy in the U.K.* erläutert er die so planmäßig erfolgte Erhebung der Band zu einem Feindbild für die konservative Gesellschaft: „Concentrate on creating generation gaps. Terrorize, threaten and insult your own useless generation. Suddenly you’ve become a novel idea and you got people wanting to join in. You gain credibility from nothing, you’re the talk of the town. Develop this you have a story you can sell.“ Zur Verdeutlichung des so gewollt provozierten Hasses kommen im Film immer wieder Moralisten, Vertreter der Kirche oder sonstige Gegner der Band zu Wort und bezeichnen sie als *enemies of the world*, *walking abortion*, *contagious disease* oder *antithesis of humankind*.

In McLaren Lektionen drei bis fünf, *How to sell the swindle*, *Do not play, don’t give the game away* und *How to steal as much money as quickly as possible from the record company of your choice* beschreibt er sein Spiel mit den verschiedenen Plattenfirmen: Die *Sex Pistols* wurden mehrfach von ihren Plattenfirmen gefeuert, kamen aber bei der Konkurrenz schnell wieder unter Vertrag; für jede Auflösung eines Vertrages und für die Unterzeichnung jedes neuen Kontrakts kassierten sie Hunderttausende britische Pfund. Die Einnahmen werden im Film durch die Einblendung einer Kasse und der entsprechenden Vertragssummen verdeutlicht. McLaren stellt es in *THE GREAT ROCK’N’ROLL SWINDLE* als festgelegten Plan dar, die Labels *A&M*, *EMI*, *MM* und *Virgin* gegeneinander auszuspielen. Symbolisiert wird das durch ein Wappen aller vier Plattenfirmen mit dem Slogan *Cash from chaos*.

Die perfektionierte Provokation der Öffentlichkeit zeigen die sechste und siebte Lektion *How to become the world's greatest tourist attraction* und *Cultivate hatred, it's your greatest asset. Force the public to hate you*. Gezielte Aktionen wie das legendäre Konzert der *Sex Pistols* zu Ehren der britischen Königin von einer auf der Themse schwimmenden Bühne aus und die immer häufigere Indizierung von *Sex-Pistols*-Platten sorgten dafür, dass sie zu öffentlichen Figuren wurden, die weit über die reine Musikszene hinaus bekannt waren. McLaren fasst zusammen:

„It was amazing. You couldn't see this band play, you couldn't hear them on the radio. If you wanted to buy a record it was impossible but yet this group had become the world's greatest tourist attraction. And was fast becoming England's public enemy number one“.

Die Botschaften acht und neun - *How to diversify your business* und *Taking civilisation to the Barbarian* - beschreiben das letzte Kapitel der *Sex Pistols* vor dem Ende der Band 1978. Es beendete McLarens Versuch, durch einen Vertrag mit dem US-Plattenlabel *Warners* und eine Tour durch die USA noch letzte Einnahmen aus dem amerikanischen Markt zu ziehen. McLaren tritt ein letztes Mal im Film auf, als er auf dem *Hindley Airfield* eine Pressekonferenz zum Ende der Band gibt, in der er Johnny Rotten und die Plattenlabels für die Trennung verantwortlich macht und bekannt gibt, die *Sex Pistols* hätten fast 800.000 englische Pfund eingespielt.

Bis zu diesem Punkt im Film wird der Gitarrist Steve Jones immer wieder in einer inszenierten Parallelhandlung gezeigt, in der er als Mischung aus einem Ganoven und einem Privatdetektiv im Stile des *Film Noir* auf der Jagd nach dem Veruntreuer Malcolm McLaren ist, ihn allerdings immer verpasst. Erst in der jetzt folgenden Lektion Nummer zehn, die nach dem gescheiterten Filmprojekt *WHO KILLED BAMBI?* benannt ist, wird seine Rolle aufgelöst: Jones tritt fortan nur noch als Gitarrist in Erscheinung. Die Wandlung seiner dramatischen Rolle stellt gleichzeitig den Übergang zum zweiten Teil des Filmes *THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE* dar, in dem es um das Leben der einzelnen Musiker nach der Trennung geht. Es beginnt ein spielerischer und selbstreflexiver Film im Film. Noch in der Rolle als Ganove geht Steve Jones in ein Kino, um sich dort den Film *WHO KILLED BAMBI?* anzusehen; als er sich dabei selbst in den Reihen der *Sex Pistols* auf der Leinwand entdeckt, sagt er zu seiner Sitznachbarin: „Jesus, see that, it's me“.

Der Kinofilm *WHO KILLED BAMBI?* zeigt erneut in einer Mischung aus realem und fiktivem Material Steve Jones und Paul Cook auf einer Reise nach Rio de Janeiro, wo sie mit dem britischen Posträuber Jonnie Biggs zwei Songs für das Album *The Great Rock'n'Roll Swindle* aufnehmen, das tatsächlich nach der Bandtrennung noch unter dem Namen *Sex Pistols* erschienen ist. Wie eine surreale und provozierende Einlage tritt die fiktive Figur eines Generals aus dem Dritten Reich auf, der als Ersatz von Johnny Rotten in die Band aufgenommen werden möchte und als Trainer und Antreiber wie eine Art Drill-Instruktor der Band fungiert. Sid Vicious findet man pöbelnd und Passanten provozierend in den Straßen von Paris und zum

Schluss bei einem Solo-Auftritt - er tritt mit einer Version des Sinatra-Klassikers *My Way* auf; am Ende des Liedes erschießt er einen Teil des Publikums. Als er von der Bühne abgeht, werden noch einmal Malcolm McLaren's zehn Gebote in Anlehnung an die Bibel auf zwei großen Steintafeln in die Höhe gehalten, bevor sie zu Bruch gehen.

THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE endet mit einer letzten Animation - man sieht die *Sex Pistols*, Malcolm McLaren und Ronnie Biggs als Piraten auf einem untergehenden Schiff. Die letzten Bilder zeigen eingeblendete Zeitungsartikel über Sid Vicious, der 1979 zunächst wegen Mordes an seiner Freundin angeklagt wurde und noch vor Prozessbeginn an einer Überdosis starb.

Die *Sex Pistols* mögen vielleicht die Vorreiter des Punk gewesen sein. Vor allem aber waren sie die Pioniere der Punk-Vermarktung. In dieser extremen Form erstmalig wurde die Band als ein Feindbild der konservativen Bevölkerung aufgebaut, zu dem paradox anmutenden Effekt, die Band so für jugendliche Fangruppen anziehend zu machen. Die satirischen Züge und der schwarze britische Humor, die THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE allenthalben deutlich als Satire kennzeichnen, stellen Malcolm McLaren's Marketing-Methoden zwar überspitzt dar, lassen aber jeden Raum für die Vermutung, dass sich die gezeigten Vorgehensweisen in der Praxis des Musik-Marketing ähnlich finden könnten.

(Patrick Kraft)

Anmerkung:

[1] *Mockumentary* ist wie *rockumentary* ein Kofferwort, dessen zweiter Teil auf *documentary* zurückweist; das englische *mock* ist außerordentlich vieldeutig - es bezeichnet Fälschungen und Attrappen, aber auch Nachahmungen und Nachäffungen, steht für Gespött und Hohn, bezeichnet zudem die Zielscheibe des Spotts.

Songs im Film:

The Great Rock'n'Roll Swindle / Anarchy in the U.K. / Johnny B. Goode / You Need Hands / No Feelings / Silly Thing / Rock Around The Clock / Bodies / God Save the Queen / Pretty Vacant / Somethin' Else / Lonely Boy / C'mon Everybody / Belsen Was a Gas / No Fun / Who Killed Bambi? / Belsen Vos a Gassa / My Way / Friggin' in the Rigg'in

Rezensionen:

Chua, Lawrence: Julien Temple. In: *Bomb*, 72, Summer 2000, pp. 42-47.

Pond, Steve. Exceptional excess. In: *Movieline* 4, March 1993, p. 22.

Bundgaard, P.: Rev. In: *Levende Billeder* 9, 15.3.1983, p. 61.

Ross, Jane: Rev. In: *Revue du Cinéma*, 151-152, Hors série 1982.

Masi, S.: Rev. In: *Cineforum*, 201, Jan. 1981, pp. 74-75.

Assayas, O.: Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 329, Nov. 1981, pp. 64-65.

Peck, Seymour: Filmmuziek. In: *Film en Televisie + Video*, 295, Dec. 1981, pp. 16-17.

Ross, P.: Rev. In: Revue du Cinéma, 367, Déc. 1981, p. 50.

Courant, G.: Rev. In: Cinéma 81, C81,276, Déc, 1981, p. 78.

Enrico, Ghezzi: Il rock la verita il mostro il porno. In: Filmcritica: Rivista mensile di Studi sul Cinema 32, 315, Juin 1981, pp. 307-313.

Coleman, J.: Films: punk junk. In: New Statesman 99, 16.5.1980, p. 730.

McCarthy, T.: Rev. In: Variety 298, 5.3.1980, p. 23.

Rose, C.: Rev. In: Monthly Film Bulletin 47, July 1980, 132-133.

Empfohlene Zitierweise

Kraft, Patrick: The Great Rock'n'Roll Swindle. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 394-398, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p394-398>.

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 ROAD TO GOD KNOWS WHERE

aka: NICK CAVE AND THE BAD SEEDS - THE ROAD TO GOD KNOWS WHERE

BRD 1990

R/K: Uli M. Schüppel.

P: Mick Harvey, Uli M. Schüppel. Für die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

S: Frank Behnke.

T: Lucian Segura, Martin Steyer.

D: Nick Cave and The Bad Seeds, Mick Harvey, Blixa Bargeld, Thomas Wydler, Gareth Jones, Kid Congo Powers, Roland Wolf.

Gedreht: Februar bis März 1989; Erscheinungsdatum: 1990, Mute Films, German Film-Academy, uMs-Studios

92min, 4:3, Schwarzweiß.

Gott, Tod, Leid, Drogen, Liebe, Wahnsinn – all das sind Motive, die in den Texten Nick Caves immer wieder erscheinen. Ihnen verdankt er sein düsteres, depressives Image, das ihn seit dreißig Jahren in allen Rollen begleitet, die er nicht nur als Musiker, sondern auch als Schauspieler und selbst als Schriftsteller in der Musik- und Filmlandschaft spielt. Musikalisch-stilistisch setzt Cave Ende der 1970er Jahre mit seiner Band *The Boys Next Door*, die sich später in *The Birthday Party* umbenennen, in der frühen Punkszene an. Mit zusätzlichen Elementen aus Rock und Blues und seiner einzigartigen Stimme hat er mit seiner 1984 gegründeten, bis heute bestehenden Band *The Bad Seeds* – benannt nach dem Film *THE BAD SEED* von Mervin LeRoy (1956) über ein Kind, das mordet – seine ganz eigene Richtung gefunden.

In *THE ROAD TO GOD KNOWS WHERE* werden Cave und The Bad Seeds von Uli M. Schüppel, einem Studenten der Berliner dffb, auf der Amerikatournee im Februar/März 1989 begleitet. Der Film zeigt den ermüdenden Touralltag mit seinem ewigen Kreislauf von Tourbus, Hotel, Soundcheck, Backstagezeiten, Konzert, Interviews und am Ende die Weiterfahrt im Tourbus. Die Routine scheint für Cave erdrückend, da der kreative Prozess des Musikmachens immer wieder unterbrochen wird. Auch wenn er im Tourbus die Zeit für die Musik nutzt, wird er auch dort von einem unhandlich großen 1980er-Jahre-Mobiltelefon mit Interviewwünschen belästigt. Gegen Ende des Films fasst Cave das Gezeigte bei einem Interview der *CNN Los Angeles* in Worte: „Interviews, Fotosessions, Soundchecks, Busreisen, Geschäftskonferenzen. Damit komme ich nicht so gut klar. Als Musiker. Dabei geht so viel Zeit drauf“. Und genau jene Müdigkeit scheint sich körperlich auf Cave aufzuprägen, der oft zutiefst depressiv wirkt und lustlos sein Pflichtprogramm erledigt. Das sowieso schon düstere Image des Sängers wird so noch mehr verstärkt. Wenige entspannende Momente beim Musikmachen im Tourbus, beim Witzeln *backstage* über Groupies oder – als besonderes Highlight des Films – ein Tanz zu Madonnas *Papa Don't Preach* vor einem Soundcheck lockern das Bild auf. Auch ein ganz unverkrampft-positiv wirkendes Interview in Los Angeles bei dem lokalen Sender KCRW öffnet mit einer lässig wirkenden, jedoch ganz meisterlichen Akustikversion von *The Mercy Seat* einen Blick auf die Musik der Gruppe, die so ganz anders ist als jener Eindruck von Müdigkeit.

Regisseur Schüppel hat nicht nur das Konzept des Films entwickelt, sondern ist gleichzeitig Regisseur und Kameramann. Bis auf einige Konzertmitschnitte, die mithilfe eines Stativs in Augenhöhe mit Cave aufgenommen wurden, arbeitete man zumeist mit einer Handkamera. Der Sound ist durch das handliche Equipment unglücklicherweise ungefiltert, weshalb bei den Busfahrten etwa durch Rauschen oder bei größeren Menschenansammlungen durch die gleiche Lautstärke aller Stimmen das Verfolgen einzelner Aussagen erheblich erschwert wird. Der Vorteil der Handkamera ermöglicht es jedoch, mit wenig Aufwand und somit fast unbemerkt die Geschehnisse aufzunehmen, ohne sich stark einzumischen. Auch brisante Gespräche wie eine Verhandlung mit den Veranstaltern – es geht um eine vertraglich eigentlich zugesicherte größere Anlage – oder der Beschluss, dem Monitortechniker zu kündigen, können so gezeigt werden. Es scheint, als werde die Kamera zu keinem Zeitpunkt der Aufnahmen bemerkt. Nur ein einziges Mal wird diese Unmittelbarkeit gebrochen und ihre Authentizität in Frage gestellt: Als Nick Cave und einige andere in einem sehr kleinen und engen Fahrstuhl stehen, heißt es nach einer Weile: „We gotta act!“ („Wir müssen schauspielern!“).

Überraschenderweise ist der Film in Schwarz-Weiß gedreht, was sich der monotonen Stimmung des Touralltags und dem melancholisch-apathischen Charakter des Protagonisten anzuschmiegen scheint. Bei Konzerten entsteht so ein fast vollständig verdunkeltes Bild, das Umrisse der Figuren nur erahnen lässt. Der Film erinnert mit seinen oft verwackelten Schwarzweiß-Bildern im Tourbus an frühere dokumentarische Filme von einflussreichen Musikern wie Bob Dylan in *DON'T LOOK BACK* (USA 1967, D.A. Pennebaker) oder auch an die Beatles in dem fiktiven Film *A HARD DAY'S NIGHT* (Großbritannien 1964, Richard Lester), der einen Tag im Leben der Beatles zeigen soll. Die Stimmung aber, die *THE ROAD TO GOD KNOWS WHERE* ausstrahlt, steht in krassem Kontrast zu den älteren Beispielen, geht es doch nicht um gute Laune und übermütige Scherze, sondern um den ernüchternden Pflichtteil einer Tournee neben den Konzerten (die meisten Auftritte werden darum auch nur angespielt). Der Musiker steht unter den Bedingungen der Tournee in einem zwanghaft wirkenden Mechanismus von Routinen und alltäglichen Arbeiten. Langeweile und Gleichgültigkeit regieren die Tage, für Kreativität existieren keine Freiräume. Letztlich weiß auch Cave selbst um die Diskrepanz von Alltag und Konzert: „Es ist ein sehr eingegengtes Leben. Auf die Bühne zu kommen heißt, die Kandare wegzwerfen, den Sattel abzuwerfen und in eine Katharsis zu rennen, in unverfälschte Gefühle auszubrechen. Abwerfen, befreien, läutern. Eine Läuterung der Sinne.“

(Katharina Derlin / Kerstin Bittner / Patrick Niemeier)

Diskographie von Nick Cave and the Bad Seeds:

Singles:

- 1984: In the Ghetto
- 1985: Tupelo
- 1986: The Singer
- 1988: The Mercy Seat
- 1988: Deanna
- 1990: The Ship Song
- 1990: The Weeping Song
- 1992: I Had a Dream, Joe
- 1993: What a Wonderful World (mit Shane MacGowan)
- 1994: Do You Love Me?
- 1994: Loverman
- 1994: Red Right Hand
- 1995: Where the Wild Roses Grow (mit Kylie Minogue)
- 1996: Henry Lee (mit PJ Harvey)
- 1997: Into My Arms
- 1997: Are You the One That I've Been Waiting For?
- 2001: As I Sat Sadly By Her Side
- 2001: Fifteen Feet of Pure White Snow
- 2001: Here Comes the Sun
- 2003: Bring It On
- 2003: He Wants You/Babe, I'm On Fire
- 2003: Rock of Gibraltar
- 2004: Nature Boy
- 2004: Breathless/There She Goes, My Beautiful World
- 2005: Get Ready for Love
- 2008: Dig, Lazarus, Dig!!!
- 2008: More News from Nowhere

Alben:

- 1984: From Her To Eternity
- 1985: The First Born Is Dead
- 1986: Kicking Against the Pricks
- 1986: Your Funeral ... My Trial
- 1988: Tender Prey
- 1990: The Good Son
- 1992: Henry's Dream
- 1993: Live Seeds
- 1994: Let Love In
- 1996: Murder Ballads

1997: The Boatman's Call
1998: The Best of Nick Cave and The Bad Seeds
2001: No More Shall We Part
2003: Nocturama
2004: Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus
2005: B-Sides & Rarities
2007: Abattoir Blues Tour
2008: Dig!!! Lazarus, Dig!!!

Literatur:

Texte von Nick Cave:

And the Ass Saw the Angel. London: Black Spring Press 1989, 272 S.
Salomé. Rudolstadt: Burgart-Press 1995, 32 S.
Der Tod des Bunny Monro. Köln: Kiepenhauer & Witsch 2009, 320 S.
Complete Lyrics 1978-2007. London: Penguin 2007, 460 S.
Meet me at the center of the Earth. Ed. by Kate Eilertsen & Dan Cameron. San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts 2009, 240 S.

Texte zu Nick Cave:

Brokenmouth, Robert: *Nick Cave - the Birthday Party and other epic adventures*. London [...]: Omnibus Press 1996, 222 S.
Cangioli, Andrea / Scalise, Maria Alessandra: *Nick Cave*. Roma: Stampa Alternativa [...] 1995, 95 S.
Dax, Maximilian: *The life and music of Nick Cave. Eine illustrierte Biographie*. Übers. von Ian Minock. Berlin: dgv 1999, 174 S.
Johnston, Ian: *Bad seed. The biography of Nick Cave*. London: Abacus 1996, viii, 344 S.
Welberry, Karen (ed.): *Cultural seeds. Essays on the work of Nick Cave*. Burlington, Vt. [...]: Ashgate 2009, ix, 216 S. (Ashgate Popular and Folk Music Series.).

Empfohlene Zitierweise

Derlin, Katharina / Bittner, Kerstin / Niemeier, Patrick: The Road to God Knows Where. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 399-402, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p399-402>.

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.

DEVOTIONAL

Großbritannien 1993

R: Anton Corbijn.

P: Richard Bell (Mute Films).

K: Anton Corbijn, Dermot Hickey, Daniel Landin, John Mathieson, Tat Radcliffe, Kate Robinson.

D/M: Depeche Mode (David Gahan, Martin Gore, Alan Wilder, Andrew Fletcher), Background-Gesang (Hilda Campbell, Samantha Smith).

UA: 1993 (VHS), 20.9.2004 (DVD).

Doppel-DVD (insges. 206 min), DVD I: Konzertfilm von 1993, Extras (2 Songs) / DVD II: Projektionen, Videos, MTV-Dokumentation, Interview mit Anton Corbijn, Tourprogramme.

1,78:1/16:9, Farbe und Schwarzweiß, Dolby Digital 5.1 / PCM Stereo.

Ist der Zustand einer Band an der Inszenierung eines Konzertes respektive dessen filmischer Dokumentation erkennbar? Im Fall von Anton Corbijns *DEVOTIONAL* ja, denn der Film zeigt die englischen Pioniere des Synthie-Pops *Depeche Mode* einerseits auf dem Höhepunkt ihres musikalischen Schaffens, andererseits setzt er die Spannungen zwischen dem sichtbar vom Drogenkonsum gezeichneten Sänger Dave Gahan und dem Rest der Band [1] eindrucksvoll in Szene. Ein Spiel mit Nähe und Distanz, von Annäherung und Entfremdung durchzieht den Film auf allen Ebenen und macht ihn zu einem künstlerischen Dokument des ostentativen musikalischen und visuellen Tanzes einer Band am Abgrund.

Der Konzertfilm *DEVOTIONAL* erschien 1993 auf VHS [2] und wurde 2004 als Doppel-DVD wiederveröffentlicht. Wie bei DVDs üblich, finden sich neben dem eigentlichen Film zahlreiche Extras (zwei zusätzliche Songs aus dem Live-Set, Musikvideos aus den Jahren 1993 und 1994, die Videoprojektionen Corbijns, eine MTV-Dokumentation, ein Interview mit Corbijn anlässlich der Wiederveröffentlichung seines Films als DVD sowie die Programme zur Tour). Auch wenn die Doppel-DVD ein multimediales Gesamtkunstwerk darstellt, zu dem jedes Extra seinen Teil beiträgt – zumal Corbijn, wie dem Interview *Anton Talking* auf der zweiten DVD zu entnehmen ist, an deren Konzeption und Gestaltung beteiligt war – soll nachfolgend nur der Film als Einzelwerk und losgelöst von seinem Trägermedium im Mittelpunkt stehen.

Mehr als andere Konzertfilme ist *DEVOTIONAL* ein Werk, das auf das Engste mit dem Namen des Regisseurs, aber auch der Band selbst verbunden ist. Corbijn, der seit 1986 und bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt als Video-Regisseur, Fotograf und Gestalter mit *Depeche Mode* zusammenarbeitet, führte nicht nur Regie. Er entwarf auch das Bühnenkonzept sowie die Licht- und Videoprojektionen für die dem Film zugrundeliegende Tour zum damals aktuellen Album *Songs of Faith and Devotion*. Corbijn kann, was auch die Äußerungen der Musiker in der Dokumentation im Rahmen der DVD-Extras zeigen, als ein für die gesamte Bildsprache von *Depeche Mode* zuständiges Bandmitglied verstanden werden. Mit dem Film hält er

nicht einfach die Bühnenshow fest, sondern er erweitert sie in das Medium Film und führt die künstlerische Inszenierung dort fort. Ein Anliegen und Anspruch, der im Untertitel des Films, welcher zu Beginn als Insert erscheint, gleichsam gesetzt wird – *A Performance Filmed by Anton Corbijn*. Eine Performance, die für die Band choreografiert wurde, das Verhältnis zwischen den Bandmitgliedern als Drama auf die Bühne bringt und nun filmisch inszeniert wird.

Der Film setzt mit einem Schwarzbild und gewitterartigen Geräuschen ein. Während sich das Bild langsam zu einer Bühnentotale erhellt, gehen die Geräusche in das Intro und schließlich in den ersten Song *Higher Love* über. Der Bühnensound wird überlagert durch das Klatschen und die Rufe der Fans, deren Arme und Köpfe am unteren Bildrand schemenhaft zu erkennen sind. Die Bühnentotale zeigt theatergleich einen durch Lichtprojektionen blauschwarzen Vorhang, der das Bild nahezu vollständig ausfüllt. Dieser unterstreicht einerseits den Showcharakter des beginnenden Auftritts und verweist andererseits auf die Verwandtschaft von Film, Theater und Konzert. In diesem Moment sind die beiden Hauptprotagonisten des Film, das Publikum und die Band (vorerst nur über ihre Musik anwesend), somit bereits eingeführt. Es wird sofort augenscheinlich, dass das Konzert nicht einfach „abgefilmt“ wird, sondern dass der Regisseur mit dem Publikum als Protagonisten arbeitet, welches durch seine Präsenz und seine Geräusche wesentlich zum audiovisuellen Gesamteindruck beiträgt. Während der Vorhang – als Element der Bühnenshow – langsam lichtdurchlässiger wird und die Silhouette des Sängers und nach und nach auch die der anderen erhöht stehenden Bandmitglieder durch pointierte Lichtsetzungen, die im Rahmen der filmischen Inszenierung durch Großaufnahmen betont werden, freigibt, blickt eine weitere Kamera voyeuristisch hinter den Vorhang. So wird sichtbar, dass der Sänger vom Rest der Band nochmals durch einen Vorhang separiert ist. Gahan ist isoliert und diese Isolation zeigt der Film, indem er die Blickposition des Konzertbesuchers vor Ort verlässt. Er führt hinter die Kulissen und setzt somit den grundsätzlichen Unterschied zwischen einem Konzertbesuch und dem Erleben eines Konzertfilms – das Sehen mit dem omnipräsenten vertovschen Kameraauge, welches die Realität erst wirklich hervorschält. Im weiteren Verlauf des ersten Songs nimmt der Sänger teils schüchtern, teils spitzbübisch, indem er sich an einer vom ersten Vorhang nicht verdeckten Stelle in der Mitte der Bühne zeigt, mit dem Publikum Kontakt auf. Es dankt es ihm mit ansteigendem Jubel. Zum Ende des Songs fallen die Vorhänge, geben ob der Dunkelheit Bühne und Band aber erst zu Beginn des zweiten Songs *World in My Eyes* vollständig frei. Nun offenbart sich die durch die Vorhänge bereits angedeutete Trennung des Sängers von den anderen Mitgliedern der Band vollständig.

Die Bühne besteht aus zwei Ebenen – einer unteren, auf der der Sänger agiert, und einer oberen, auf der die restlichen Musiker mit ihren Synthesizern stehen. So wird deutlich, dass es drei statt zwei Protagonisten gibt – den Sänger, die restliche Band und das Publikum. Eine Konstellation, die sich in den Bühnenaufbauten von Corbijn vergegenständlicht, die durch seine filmische Inszenierung unterstützt wird und die den Rahmen für die Aktionen und Handlungen auf der Bühne bildet.

Die zweigeteilte Bühne ist sehr schlicht, formal streng und reduziert gehalten. In den Sockel der zweiten Ebene sind fünf quadratische Leinwände integriert, die sich nahezu über die gesamte Breite der Bühne erstrecken. Diese zeigen entweder einfarbige Lichtprojektionen oder bei einigen Songs von Corbijn extra für die Show produzierte Videos. Gleichzeitig laufen die Videos stets auch auf zwei, den Hintergrund der oberen Bühnenebene vollständig einnehmenden, Leinwänden, während die Lichtprojektionen dort nur gelegentlich erscheinen. Die Bühne wie auch die gesamte Lichtkomposition ist sehr dunkel gehalten, was die Leinwände und das Geschehen auf ihnen optisch hervortreten lässt. Die zahlreichen Lichteffekte tauchen die Bühne und das Publikum nie in ein gleißendes Licht, vielmehr erschaffen sie eine warme Stimmung, die mit nächtlichen Sichtverhältnissen zu spielen scheint und auf seltsame Art trotz ihrer Künstlichkeit natürlich wirkt. Während die Musiker auf dem oberen Teil der Bühne, bis auf ein paar Einlagen des Songwriters und Zweitsängers Martin Gore, meist statisch verharren, nutzt Gahan die ganze Breite der unteren Bühnen tanzend und singend aus.

Die Zweiteilung des Aktionsraums der Band ändert sich erst mit dem achten Song *Judas*, der von Gore intoniert wird, während Gahan die Bühne verlassen hat. Auch der Keyboarder Alan Wilder befindet sich nun in der rechten Ecke der unteren Bühne. Nur Andrew Fletcher und die beim sechsten Song *Condemnation* dazugekommenen zwei Background-Sängerinnen verbleiben während des ganzen Konzerts ausschließlich im oberen Teil. Ab dem neunten Song *Mercy in You* kommt der Sänger wieder hinzu und teilt sich fortan die untere Bühne mit einem oder zwei Bandkollegen, was wie eine langsame und schrittweise Annäherung an die restlichen Personen auf der Bühne wirkt. Erst beim letzten Song *Everything Counts* erobert Gahan den oberen Teil der Bühne, um dort das Konzert zu beenden.

Kurz bevor der letzte Song ausklingt, nimmt er dann auch erstmalig sichtbar Kontakt zu einem der anderen Musiker auf. Er tritt hinter Gore, beobachtet sein Keyboardspiel und lacht ihn an. In den 90 Minuten davor kommuniziert der Sänger ausschließlich mit dem Publikum. Auch wenn er keinen der Songs ansagt, wird das Publikum immer wieder mit einbezogen, indem Gahan es zum Mitsingen und -klatschen auffordert, sein Mikrofon in die Massen hält, sich gelegentlich kurz bedankt und bei *In Your Room* letztlich durch Stage Diving in die Menge körperlichen Kontakt mit ihm aufnimmt. Dieser Nähe zum Publikum steht die Distanz zum restlichen Teil der Band diametral entgegen. Das Oszillieren zwischen Annäherung und Entfremdung realisiert sich durch die Arbeit mit den Gegebenheiten der Bühne und ist durch diese gleichsam architektonisch gesetzt. Während des Films rückt die Band allmählich wieder zusammen und verbindet sich erst im letzten Moment zu einer Einheit, indem der Sänger auf dem oberen Teil der Bühne das Konzert beendet. Unterstützt durch die Kameraarbeit, die zumeist den Sänger separat in Szene setzt und in Nah- und Großaufnahmen seine Mimik und Gestik betont, während der Rest der Band oft als Gruppenaufnahme in der Totalen oder Halbtotalen erscheint, vermag der Film die Spannungen in der Band inszenatorisch zu stilisieren.

Corbijn nutzt in Bühnenshow und Film die Psyche von *Depeche Mode* perfekt zur Gestaltung eines beeindruckenden Gesamtwerkes, als das *DEVOTIONAL* ausdrücklich zu beurteilen ist. Ein Film, dessen kompositorischer Charakter auch daran deutlich wird, dass die Songs so aneinandergereiht sind, wie es Corbijns dramaturgischen Vorstellungen entspricht. Er verbindet die Aufnahmen von zwei Konzerten (Barcelona und Frankfurt) ungeachtet der natürlichen Abfolge der Songs zu einem Konzertfilm, der nicht ein Konzert einfängt, sondern ein audiovisuelles Kunstwerk komponiert. Ein Werk, welches wie jede gute Kunst auf mehreren Ebenen funktioniert. Im vorliegenden Fall zum einen als ein beeindruckendes und atmosphärisches Konzerterlebnis, welches durch seine zahlreichen Kameraaugen filmisch mehr sichtbar macht, als jedem Konzertbesucher vergönnt ist. Zum anderen führt der Film als ein Bandporträt facettenreich die Problematik des Dokumentarischen als ein Changieren zwischen Beobachtung und Inszenierung vor. Ein Konzertfilm, der kein reines Rockumentary ist und doch über seine künstlerische und narrative Konzeption mehr offenbart als so mancher Dokumentarfilm über Rockmusiker. Ein Narr, wer dem – mit auf dem Vulkan tanzenden – „Hofmaler“ Corbijn unterstellen würde, mehr über seine ihm freundschaftlich verbundenen Brotgeber und Förderer *Depeche Mode* mitzuteilen, als diesen vielleicht lieb ist.

(Andreas Wagenknecht)

Anmerkungen:

[1] Nach dem Ende der Tour verließ Alan Wilder in Folge der Spannungen 1995 die Band. Dave Gahan unternahm 1995 einen Selbstmordversuch, der auf seine Drogensucht zurückgeführt wurde, welche er 1996 erfolgreich therapierte.

[2] Corbijn erhielt für seinen Film eine Nominierung für den Grammy in der Kategorie: Best Long Form Music Video.

Setlist:

Higher Love / World in My Eyes / Walking in My Shoes / Behind the Wheel / Stripped / Condemnation / Judas / Mercy in You / I Feel You / Never Let Me Down Again / Rush / In Your Room / Personal Jesus / Enjoy the Silence / Fly on the Windscreen / Everything Counts.

Empfohlene Zitierweise

Wagenknecht, Andreas: *Devotional*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 403-406, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p403-406>.

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.

COME HELL OR HIGH WATER

Großbritannien 1994

R: Hugh Symonds.

P: Heinz Henn, Lana Topham.

K: David Amphlett.

S: Niven Howie.

T: Chris McDermott.

Beteiligte Bands: Deep Purple.

DVD-/Video-Vertrieb: BMG Video.

Video-Auslieferung: Oktober 1994 (Großbritannien).

DVD-Auslieferung: 29.05.2001 (Großbritannien).

124min, 1,33:1, Farbe, Dolby Digital 2.0 Stereo/Dolby Digital 5.1.

„Es würde mehr Spaß machen, mit Saddam Hussein auf der Bühne zu stehen als mit Ian Gillan,“ erklärte Ritchie Blackmore nach seinem zweiten und endgültigen Abschied von *Deep Purple* im Jahr 1993 [1]. Die Spannungen zwischen dem Sänger Gillan und dem Gitarristen Blackmore sorgten immer wieder für Probleme in der Band, förderten gleichzeitig aber auch die Kreativität der Mark II genannten Besetzung Ian Gillan (Gesang), Ritchie Blackmore (Gitarre), Jon Lord (Orgel/Keyboard), Roger Glover (Bass) und Ian Paice (Schlagzeug), die von 1969 bis 1973, 1984 bis 1989 sowie 1992 bis 1993 gemeinsam aktiv war. Insgesamt existierten von der Bandgründung im Jahr 1968 bis heute zehn verschiedene Line-Ups, betitelt mit Mark I bis Mark X. Der größte Erfolg war dabei, gemessen an Platten- und Ticketverkäufen, stets Mark II beschieden. Auch die großen Hits der Band wie *Highway Star*, *Perfect Strangers* oder das weltbekannte *Smoke On The Water* stammen von dieser Besetzung, in anderen Konstellationen war die Gruppe verhältnismäßig unproduktiv.

Die Rivalitäten zwischen Gillan und Blackmore führten immer wieder dazu, dass einer von beiden *Deep Purple* verließ – in der Regel der Sänger Gillan (so geschehen 1973 und 1989), den Blackmore – er war Gründungsmitglied der Formation – weniger als vollwertiges Bandmitglied, sondern vielmehr als bezahlten Sänger betrachtete, den man nach Belieben ersetzen konnte. War Blackmore mit Ian Gillans Leistung nicht zufrieden oder erreichten die persönlichen Auseinandersetzungen zwischen den beiden einmal mehr ihren Höhepunkt, ließ Blackmore Gillan vom Management der Band feuern und die verbliebenen Mitglieder suchten sich einen neuen Sänger. Lief es mit diesem nicht so erfolgreich wie erwartet, wurde Gillan kurzerhand zurückgeholt. Blackmore trennte sich 1975 zum ersten Mal von *Deep Purple* – ihm wurde nach eigener Aussage die Popularität zuviel, er wollte sich in Zukunft lieber allein seinem Soloprojekt *Rainbow* widmen. Der Rest der Band versuchte sich kurzzeitig mit einem anderen Gitarristen, gab aber 1976 die Auflösung der Band bekannt. 1984 war es wiederum Blackmore, der *Deep Purple* ins Leben zurückrief.

Die Differenzen zwischen Gillan und Blackmore wurden immer öffentlicher ausgetragen, die Differenz zwischen dem Auftritt als Band, die Machtkämpfe innerhalb der Formation, private Verletztheiten und öffentlich ausgetragener Streit bedienten natürlich die Fan- und die Sensationspresse, verschafften der Band eine über die Qualität und den Erfolg der Musik weit hinausreichende Aufmerksamkeit. So, wie Richard Burton und Elisabeth Taylor ihr Privatleben in den 1960ern öffentlich als Folge von Streitereien, Trennungen und Wiedervereinigungen inszenierten und damit das Feld der Star-Publicity wesentlich erweiterten, eröffnete auch der Gillan/Blackmore-Konflikt die öffentliche Wahrnehmung von Rockbands um eine neue Qualität. Tatsächlich ist der Konflikt von Blackmore und Gillan in der Fan-Literatur vielfach als fataler Beziehungskonflikt dargestellt worden; die Tatsache, dass er Gegenstand öffentlicher Wahrnehmung war, wurde dabei kaum bedacht.

1992 trat die Besetzung von Mark II zum dritten Mal in der Geschichte der Band zusammen. Anlass war das im folgenden Jahr anstehende 25jährige Bandjubiläum, das mit einem neuen Album und einer Welttournee gewürdigt werden sollte. Allerdings war die Wiedervereinigung von Anfang an starken Spannungen ausgesetzt. Ritchie Blackmore und Ian Gillan waren sich noch ebenso abgeneigt wie bei der letzten Trennung. Blackmore entfernte sich immer mehr von den anderen Bandmitgliedern, was auf der im September 1993 beginnenden Jubiläumstour deutlich wurde. Der Gitarrist erschien nicht zu Photo- und Interviewterminen und boykottierte die Verleihung des *Life Time Achievement Awards* der britischen Plattenindustrie an *Deep Purple* – stattdessen wurden dann die *Bee Gees* ausgezeichnet. Die Setlist der Konzerte beschloss der Gitarrist eigenmächtig, spielte, wie und was er wollte, und mit Gillan, der sich versöhnen wollte, redete er kein Wort mehr. Ian Gillan schrieb in seiner Autobiographie, Blackmores Schikane habe ihn bei einem Konzert am 10. Oktober in Köln sogar zum Weinen gebracht und nur Jon Lords Aufforderung, es Blackmore „zu zeigen“, habe ihn auf der Bühne gehalten.

Der Konflikt kulminierte ausgerechnet in dem Konzert, das in *COME HELL OR HIGH WATER* aufgenommen wurde. Die Tatsache, dass es zu Filmaufnahmen kam, war angeblich der Auslöser für eine öffentliche Kollision der beiden Akteure – wobei unklar bleiben wird, ob dem tatsächlich so gewesen ist oder ob es sich um eine finale Inszenierung handelte. Das Konzert der Aufnahme fand gegen Ende der Jubiläumstour am 9. November 1993 im National Exhibition Centre in Birmingham in England statt. Es zeigte aus der Fanperspektive deutlich, wie es zu diesem Zeitpunkt um *Deep Purple* stand. Während Ian Gillan, Jon Lord, Roger Glover und Ian Paice sowohl musikalisch als auch in ihrer Performance eine aufeinander abgestimmte, eingespielte Einheit bilden, stand Ritchie Blackmore offenbar absichtlich außen vor und ging sogar so weit, gegen seine Kollegen zu arbeiten. Er begann Songs, brach sie dann aber einfach ab, bevor die restliche Band einsteigen konnte, oder er wechselte mitten im Spiel von einem Song zum andern. Dieses trotzige Verhalten rührte allerdings nicht nur daher, dass er Probleme mit den anderen Bandmitgliedern hatte: Blackmore war grundsätzlich dagegen, das Konzert in Birmingham filmen zu lassen – seiner Meinung nach

wäre dazu ein früherer Termin der Tour, bei dem vor allem Gillan noch seine volle stimmliche Leistung bei anspruchsvollen Songs wie *Child in Time* hätte bringen können, geeigneter gewesen.

Blackmores Haltung wird im gesamten Film deutlich. Der Konzertmitschnitt beginnt mit der Aufnahme des neuen Deep-Purple-Logos, das seit dem der Tour vorangegangenen Album *The Battle Rages on* verwendet wurde: Die Buchstaben D und P, ineinander verschlungen, wurden mit grünen und blauen Laserstrahlen auf die Bühne projiziert, aus ihnen entschlüpfte ein zweiköpfiger Drache. Ian Gillan betrat die Bühne, die Band begann das traditionelle Eröffnungsstück *Highway Star* – aber Ritchie Blackmore fehlte. Jon Lord und Ian Paice versuchten, die Zeit mit Orgel- und Schlagzeugsoli zu überbrücken, Gillan sprach mit dem Publikum. Da von Blackmore immer noch nichts zu sehen war, begann Gillan, ohne Gitarrenbegleitung zu singen. Erst nach mehreren Minuten erschien Blackmore mitten im Song auf der Bühne, Gillan überließ ihm das Feld und zog sich an die Bühnenseite neben Jon Lord zurück, wo er Congas spielte, während Blackmore die Bühnenmitte für sich hatte. Sein Gitarrenspiel wurde in Nahaufnahme aufgenommen. Nach kurzer Zeit entdeckte Blackmore die auf ihn gerichtete Kamera, von der er zuvor verlangt hatte, dass sie entfernt werden solle. Er griff sich einen herumstehenden Becher und warf ihn auf die Kamera, Ian Gillan wurde ebenfalls getroffen; Berichten zufolge schüttete Blackmore auch weiterhin Bier und Wasser auf die Kameraleute, ebenso auf Ian Gillan, dessen Ehefrau Bron und Roger Glovers Ehefrau, die das Konzert als Zuschauerinnen verfolgten. Aufgenommen wurde allerdings nur der erste Becherwurf, das folgende Chaos fiel der Schere zum Opfer.

Zwischen den Songs stehen Interviewsequenzen mit den nach Blackmores Ausstieg verbliebenen Bandmitgliedern. Besonders Roger Glover äußert sich enttäuscht über den Becherwurf, da er nicht spielen könne, wenn er wütend sei und darunter das Selbstvertrauen der Band leide. Jon Lord erklärt, Blackmores Verhalten habe ihn gleichzeitig „sad and angry“ gemacht, und Gillan meint nur „he’s in a world of his own“ und schüttelt resigniert den Kopf. Die Fans, die im Film abwechselnd mit der Band gezeigt werden, reagieren nicht - vielleicht nehmen sie das Fehlverhalten desinteressiert und klaglos hin, vielleicht bemerken sie nichts von der scharfen Auseinandersetzung zwischen den Akteuren auf der Bühne, vielleicht schieben sie es irgendwelchen Rauschzuständen zu, vielleicht halten sie es aber für einen Teil der Bühnenschow und eine Inszenierung der Band als Problemgruppe. Die gute Laune der Zuschauer bleibt jedenfalls erhalten, obwohl der Konzertbeginn sich, was nicht im Film zu sehen ist, wegen Blackmore deutlich verschoben hatte – die im Film verwendete Version von *Highway Star* ist bereits der zweite Versuch, das Konzert zu beginnen, beim ersten tauchte der Gitarrist erst gar nicht auf, sondern randalierte hinter der Bühne, um gegen die Filmaufnahme zu protestieren. Schlagzeuger Ian Paice sieht dies im Interview als größtes Problem: Man dürfe seine Fans, die viel Geld für Konzertkarten bezahlt haben, nicht für die Probleme innerhalb des Konzerts büßen lassen.

Auch filmisch ist die Zerrissenheit innerhalb der Band eingefangen. Blackmore ist räumlich klar von den anderen abgesetzt, steht meist für sich. Die Distanz wird durch dominierende Totalen und Halbtotale aufgenommen (wenn der Bühnenraum nicht vollends in den Hintergrund tritt, etwa Nahaufnahmen der Gitarre den Gitarristen nur noch metonymisch zeigen). Die Kommunikationsverweigerung Blackmores ist radikal: Im Gegensatz zu den Bandkollegen verhält er sich sehr statisch, bewegt sich kaum über die Bühne, nimmt keinen Kontakt zum Publikum auf und macht insgesamt den Eindruck, eigentlich nur für sich selbst zu spielen. Der Film ergreift klar die Partei der Band (oder der Zuschauer, die eine funktionierende Bühnenshow erwarten), wenn der Rest der Band dagegen als dynamische Gruppe inszeniert wird; diese Phasen der Show sind auffallend oft unterbrochen mit Nahaufnahmen der einzelnen Musiker, wenn sie zum Beispiel ein Solo spielen. Insbesondere Ian Gillan wird häufig in Großaufnahme gezeigt, wenn er sich an das Publikum wendet. Die Interviewaufnahmen dagegen sind statisch, die Bandmitglieder sitzen allein in verschiedenen Settings und werden befragt.

COME HELL OR HIGH WATER zeigt aber nicht nur (inszenierte oder reale) Probleme innerhalb der Band *Deep Purple*. Es wird auch deutlich, dass die Band nach 25 Jahren immer noch äußerst erfolgreich ist und ihre Fans zu begeistern weiß. Trotz der Spannungen und Probleme liefern die Musiker am Ende eine erstklassige und professionelle Show, bei der die Musik im Vordergrund steht. Bis auf die Laserprojektion am Anfang wird auf Effekte verzichtet, es geht vor allem um die Band und die Musik. Allerdings wäre es wohl interessant, das zu sehen, was der Film nicht zeigt, was nicht aufgenommen wurde oder was bei der Auswahl des Materials aussortiert wurde. Eine Stellungnahme Ritchie Blackmores in den Interviewszenen würde die Darstellung der Situation um eine wesentliche Perspektive erweitern; dies war angesichts seines Ausstiegs aus der Band offenbar nicht möglich. Auch die – am Ende fast zur Gänze geschnittenen – Szenen, die Streitigkeiten auf der Bühne zeigen, hätten einen eigenen Wert besessen (aber vielleicht nicht mehr das primäre Interesse der Fans an der Band und ihrem Konzert befriedigen können).

Acht Tage nach dem Konzert in Birmingham verließ Blackmore *Deep Purple* endgültig. Die noch ausstehenden Tourtermine spielte der kurzfristig eingesprungenen Joe Satriani für ihn.

(Julia Fendler)

Anmerkung:

[1] Zit. n. Roth, Jürgen / Sailer, Michael: *Deep Purple. Die Geschichte einer Band*, Höfen: Hannibal 2005, S. 391.

Setlist:

Highway Star / Black Night / Talk about Love / Twist in the Tale / Perfect Strangers / Beethoven / Knocking at Your Back Door / Anyone's Daughter / Child in Time / Anya / The Battle Rages on / Lazy / Space Truckin' / Woman from Tokyo / Paint It Black / Smoke on the Water

Rezensionen:

http://www.planetguitar.net/review/dvd_reviews/deep_purple/deep_purple_dvd.html (27.06.2009)

Ulmer, Jeff: <http://www.digitallyobsessed.com/displaylegacy.php?ID=1350>, 19.06.2001 (27.06.2009)

Diskographie:

Studioalben

Shades Of Deep Purple (1968)
The Book Of Taliesyn (1968)
Deep Purple (1969)
Deep Purple In Rock (1970)
Fireball (1971)
Machine Head (1972)
Who Do We Think We Are (1973)
Burn (1974)
Stormbringer (1974)
Come Taste The Band (1975)
Perfect Strangers (1984)
The House Of Blue Light (1987)
Slaves And Masters (1990)
The Battle Rages On (1993)
Purpendicular (1996)
Abandon (1998)
Bananas (2003)
Rapture Of The Deep (2005)

Livealben (Auswahl)

Concerto For Group And Orchestra (1969)
Live In Montreux 69 (1969)
Gemini Suite Live (1970)
Live In Stockholm (1970)
Made In Japan (1972)
Mark III: The Final Concerts (1975)
Come Hell Or High Water (1993)
Live In Europe 1993 (1993)
Live At The Royal Albert Hall (1999)
They All Came Down To Montreux (2006)

Videos/DVDs

Concerto For Group And Orchestra (1969)
Scandinavian Nights – Live In Denmark 1972 (1972)
Live In Concert 72/73 (1973)
Live In California 74 (1974)

Come Hell Or High Water (1993)
Bombay Calling (1995)
Live At Montreux 1996 (1996)
Total Abandon: Live In Australia (1999)
In Concert With The London Symphony Orchestra (1999)
Perihelion (2001)
Live Encounters (2003)
They All Came Down To Montreux (2007)

Literatur:

Gillan, Ian / Cohen, David (1994) *Child in Time. The Life Story of the Singer from Deep Purple*. London: Smith Gryphon.
Heatley, Michael (2007) *The complete Deep Purple*. Richmond: Reynolds & Hearn.
Laufenberg, Frank (2001) *Deep Purple*. Rastatt: Pabel-Moewig.
Roth, Jürgen / Sailer, Michael (2005) *Deep Purple. Die Geschichte einer Band*. Höfen: Hannibal.
Stozhar, Olga (2004) *Deep Purple in Art*. Heidelberg: Ed. Braus.
Szmajter, Tomasz / Bury, Roland / Terlecki, Witold (2003) *Deep Purple*. Poznan: In Rock.
Zill, Didi / Rudolf, Michael (2002) *Deep Purple. Fotografien*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.

Empfohlene Zitierweise

Fendler, Julia: Come Hell Or High Water. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 407-412, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p407-412>.

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.

TOTAL BALALAIKA SHOW

Finnland 1994

R/P: Aki Kaurismäki.

M: B. Alexandrov, Tipe Johnson.

K: Heikki Ortamo.

S: Timo Linnasalo.

Musiker: Leningrad Cowboys, Alexandrov Red Army Ensemble.

UA: 2.7.1994. DVD-Ed.: 2005 (Facets).

54min. 1,85:1. Farbe.

„Welcome to an outrageous spectacle!“, verkündet eine charmante Ansagerin mit enormer Haartolle, wie sie nur die Stirn eines *Leningrad Cowboy* zieren kann. Das Musikerkollektiv hat die totale Show initiiert und dafür die 100 Sänger, 40 Musiker und 20 Tänzer des Alexandrov-Ensembles der Roten Armee der unlängst zerfallenen Sowjetunion auf Bühne geladen. 70.000 Zuschauer strömen vor die gewaltige Freilichtbühne ins historische Zentrum Helsinkis. Sie erwarte ein einmaliges Ereignis in der finnischen Rockgeschichte, so die Musiker - und ein Crossover: von Klassik und Rock, von „Old and New, East and West“.

Aki Kaurismäki filmte das Konzert ab, vier Jahre nach seinem Spielfilm *LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA* (1989). Vordergründig unterscheidet *TOTAL BALALAIKA SHOW* wenig von gängigen Konzertdokumentationen, doch ist der Film mehr als die bloße Huldigung der Lieblingsband des international bekannten Regisseurs. Kaurismäki, der sich die Kamerapositionen mit dem finnischen Fernsehen teilen musste, brachte seine Kameralleute an vier Punkten in Stellung: Eine Kamera deckte die Frontalsicht auf die Musiker ab, eine weitere stand auf der Bühne links in Höhe der Sängerriege, und zwei nahmen das Geschehen von rechts auf - sie hatten sich in der Nähe des Schlagzeugs postiert, das als Dampf spuckender Traktor dekoriert war. In der 55minütigen Zusammenfassung des Konzerts fügte Kaurismäki kaum mehr hinzu als Inserts mit den Titeln der einzelnen Musikstücke. Auffällig ist der narrative Auftakt. Per Titel erfahren wir Ort und Zeit des Geschehens: „Moskau, 28. Mai 1993“. In einer stummen Szene drängen sich die *Cowboys* in eine Amtsstube: Vertragsunterzeichnung mit russischen Funktionären. Stiller Zeuge im Hintergrund ist Lenin im Bilderrahmen, mit Arbeiterkappe vor gehisster Sowjetflagge. Ein zweiter Titel führt uns rund zwei Wochen später zirka 900 Kilometer nach Westen: „Helsinki, 12.6.1993“. Mit dem nun einsetzenden Ton befindet sich der Betrachter mitten in der Live-Situation des gerade beginnenden Rockkonzerts.

Nach der Anmoderation füllt der traditionell uniformierte Chor samt Bläsern, Schlagzeugern und Balalaika-Gruppe das Bild. Zunächst erklingt mit feierlichem und überraschendem Ernst Jean Sibelius' *Finlandia*-Hymne, Symbol für das junge Nationalbewusstsein eines alten Volkes, das erst im 20. Jahrhundert seine Unabhängigkeit erlangte. Dann eröffnet die zentrale Kamera den Blick auf die gesamte Szenerie: den bis an

die Ränder bevölkerten Senatsplatz von Helsinki im Nachmittagslicht. In der Mitte ist eine hoch aufragende, moderne Rockbühne postiert.

Das Außergewöhnliche der Situation - russische Soldaten singen die Hymne des kleinen Nachbarlandes - geht in die hemdsärmeligen E-Gitarrenriffs der *Canned-Heat*-Nummer *Let's Work Together* über. Fortan wechseln Evergreens wie Bob Dylans *Knockin' on Heaven's Door* oder *Sweet Home Alabama* von Lynyrd Skynyrd mit Volksweisen aus dem Chor-Repertoire – *Kalinka* freilich darunter – dazwischen tanzt das Trachtenballett. 13 Titel reihen sich so aneinander, gemeinsame Songs oder traditionelle Chorstücke, bei denen sich die Cowboys an die verschiedenen Bühnenränder begeben oder herumalbern. Die letzte Einstellung zeigt wieder das Konterfei Lenins - als metallenes Relief in einem schick aufpolierten Motorrad-Beiwagen. Abspann. Das war's. Keine anschließenden Szenen, in denen man die so verschiedenen Musiker in den Backstage-Bereich begleiten darf, keine Befragung begeisterter Fans, wie man es von den Musikvideokanälen Viva oder MTV kennt.

Ohnehin wird deutlich, dass sich Kaurismäkis reduzierte Regie den durchs Musikfernsehen vorgegebenen Sehgewohnheiten widersetzt: Statt mit rhythmisierten Schnittfolgen und vielfältigen Einstellungsgrößen die Konzertmomente zu dynamisieren, belässt es der Regisseur weitgehend bei halbnahen oder totalen Einstellungen. Nur punktuell schnappen die Bilder Einzelheiten auf, ein Paar tanzende Füße der Ballerinas etwa oder die rhythmisch wippenden Schnabelschuhe der Cowboys. Details wie der Blick auf das Griffbrett des Gitarristen, die Mimik des Dirigenten - sonst geläufig in Konzertdokumentationen - bleiben dem Zuschauer verwehrt. Statt den Bildern auf diese Weise durch eine Ästhetik des Unspektakulären zu größerer Intensität zu verhelfen, so wie sich dies etwa bei Kaurismäkis stummen Schauspielergesichtern oder seinen brüchigen Interieurs verhält, lässt die Absage an jegliche Inszenierung die Leningrad Cowboys einfach nur behäbig wirken - so wie es vermutlich den meisten Bands ergehen würde, die einem Chor von 100 Mann die Rocktakte beibringen wollten.

Doch Kaurismäki ging es bei seinem Film nicht darum, seinen alten Weggefährten ein abendfüllendes Musikvideo zu widmen. Der eigentümliche Patriot leistete sympathisierende Zeugenschaft bei einem historischen Ereignis, das im Gedächtnis der meisten jungen Finnen bis zum heutigen Tag fest verankert ist - ob sie nun die nostalgischen Rock'n'Roller mit den Schnabelschuhen schätzen oder eher die Electro-Tracks der Clubszene Helsinkis: Die *Total Balalaika Show* bot schlicht das unwahrscheinliche Erlebnis, russische Soldaten und finnische Musiker gemeinsam rocken zu sehen. Erstmalig. Für junge Finnen gehört dieses symbolträchtige Konzert unzweifelhaft in die Reihe der großen Meilensteine der Rock-Geschichte - vom Woodstock-Festival 1969 über Roger Waters' Berliner *The -Wall*-Spektakel 1990 bis zu den letzten *Live-Aid*-Konzerten 2005.

Aus diesem Blickwinkel ist nichts gewonnen, um Kaurismäkis Dokumentation auf formale Aspekte oder gar in Bezug auf popmusikalische Relevanz hin zu erörtern. Dass der Filmemacher eine Schwäche für den Rock'n'Roll alter Schule hat, ist bekannt. Ebenso, dass ihn ein langer - künstlerischer wie persönlicher - Weg mit den Gründern der Leningrad Cowboys, Sakke Järvenpää und Mato Valtonen, verbindet. Soll man sich wirklich fragen, inwieweit Cover-Versionen alter Hits - *Schlock Around the Clock*, befand die Zeitschrift *Village Voice* gelangweilt - eine Stunde Film zu tragen vermögen? Geschenkt! TOTAL BALALAIKA SHOW wurde diesseits wie jenseits der finnisch-russischen Grenze, und per Fernsehübertragung auch in aller Welt, spontan verstanden und als Akt einer unvoreingenommenen Annäherung angenommen. Die plakativen Logos (Schmalztolle und Sowjetstern) sowie die berüchtigten Spaßvogel-Parolen („Make tractors not war“) der Leningrad Cowboys fügten den erleichternden Funken Selbstironie hinzu, der auch in Kaurismäkis Spielfilmen immer wieder den Ernst der Situation zu brechen vermag. „If international cultural exchange is prevented, what is left? The exchange of arms?“, fragte der Filmemacher anlässlich seines Boykotts des New York Film Festival im September 2002, als seinem iranischen Kollegen Abbas Kiarostami die Einreise in die USA verweigert wurde (zit. n. New York Times, 1.10.2002). Zu einer Welt der nationalen Abgrenzung liefert Kaurismäkis TOTAL BALALAIKA SHOW einen idealistischen Gegenentwurf.

(Ulrike Rechel)

Editorische Nachbemerkung:

Der Beitrag erschien zuerst in: *Aki Kaurismäki*. Hrsg. v. Ralph Eue u. Linda Söffker. Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 158-160 (Film. 13.).

Rezensionen:

Arnold, Frank. In: *epd Film* 11,6, Juni 1994, S. 42-43.

Nesselson, Lisa. In: *Variety*, 29.3.1994.

Van Gelder, Lawrence: Humanizing Those Other Pilots With the Right Stuff. In: *New York Times*, 11.10.2000.

Empfohlene Zitierweise

Rechel, Ulrike: Total Balalaika Show. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 413-415, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p413-415>.

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.

YEAR OF THE HORSE

USA 1997

R: Jim Jarmusch.

P: Larry A. Johnson; executive: Elliot Rabinowitz, Bernard Shakey (= Neil Young); line: Marcy Gensix.

K: Jim Jarmusch, Larry A. Johnson, Steve Onuska, Arthur Rosato.

S: Jay Rabinowitz.

M: Neil Young.

T: John Hausmann; Gary Coppola (sound re-recording mixer), Ned Hall (location sound mixer).

D: Ralph Molina, Frank 'Pancho' Sampedro, Billy Talbot, Neil Young; Larry Cragg, Jim Jarmusch, Elliot Roberts, Keith Wissmar, Scott Young.

UA: 9.5.1997; BRD: 26.7.2001.

106 Min, s/w u. Farbe.

YEAR OF THE HORSE, eine Konzertdokumentation der Welttournee von *Neil Young & Crazy Horse* aus dem Jahre 1996, ist nach *RUST NEVER SLEEPS* (1979, Bernard Shakey [= Neil Young]), *WELD* (1990, unbekannter Regisseur), *RAGGED GLORY* (1991, Julien Temple) und *THE COMPLEX SESSIONS* (1995, Jonathan Demme) bereits der fünfte Film über die Band, sieht man von zwei mehr oder eher weniger bekannten Bootlegs (*LIVE*, o.J.; *LIVE AT THE FILLMORE* 1970, o.J.) einmal ab. Während der Titel die Tournee zum Album *Broken Arrow* von 1996 in den Vordergrund des Films zu stellen scheint und die Konzertaufnahmen einen großen Teil von YEAR OF THE HORSE einnehmen, geht es Jarmusch indessen jedoch um die Errichtung eines filmisches Monuments für eines von Neil Youngs langlebigsten Bandprojekten, wofür die gezeigten Konzerte in The Gorge (Washington, USA) und Vienne (Frankreich) nur Anlass und Auslöser sind. Zwischen Aufnahmen in Super 8, 16mm und Hi8 wird Archivmaterial aus den Jahren 1976 und 1986 geschnitten, so dass alle drei Dekaden, über die sich die Karriere von *Crazy Horse* zum Zeitpunkt des Films bereits spannte, im Film ihre Berücksichtigung finden.

Die Musik besteht ausschließlich aus Neil-Young-Songs, die häufig nach demselben Schema arrangiert sind: Sobald der Text vollständig gesungen ist, werden Teile des Refrains ad lib. wiederholt und der Titel mündet in einen längeren Jam-Part der gesamten Band ein, der sich weniger durch Virtuosität auszeichnet als vielmehr durch eine allmähliche Weiterentwicklung des Sounds. Sie erinnert darum eher an die Musik von Jam Bands der 1970er Jahre (wie z.B. *The Grateful Dead*), neuere Entwicklungen der Rockmusik sind scheinbar spurlos an *Crazy Horse* vorübergegangen [1]. Mehr als die Hälfte der Songs stammen aus den Jahren 1975 bis 1979, drei weitere Songs repräsentieren das aktuelle Album *Broken Arrow*, der Konzert-Opener *F*!#in' Up* stammt von dem Album *Ragged Glory* (1990).

Der Film inszeniert sich von Beginn an als Rock'n'Roll-Dokument, indem Schrifttafeln den Zuschauer anweisen, ihn laut zu spielen („crank it up!“). Zu den Klischees des Rock'n'Roll-Lifestyles im Film gehören

u.a. das im verspielten Zündeln angedeutete Randalieren im Hotelzimmer, das Konsumieren von Drogen im Backstagebereich zu der Ansage, dort fänden sich alle Laster, und dem bereits in die Exposition geschnittenen Neil Young-Interview, in welchem er nach 41 Jahren seinen Zusammenbruch vorspielt.

Wichtig zum Verständnis ist jedoch, dass es bei *YEAR OF THE HORSE* nicht primär um Neil Young geht, auch wenn ausschließlich seine Songs ertönen: *Crazy Horse* wird von Anfang an als Band inszeniert, die Tour als Familientreffen. Wenn der prominente Superstar sich anfangs bescheiden als Gitarrist von *Crazy Horse* vorstellt, wird die Abgrenzung von Youngs anderem langlebigen Bandprojekt, der Superstar-Combo *Crosby, Stills, Nash & Young*, besonders deutlich. Auf der Bühne stehen alle drei Gitarristen im Vordergrund, alle Musiker haben prinzipiell das Recht zu singen. Mehrfach wird im Film gezeigt, wie die gesamte Band – zu verschiedenen Zeitpunkten ihrer Karriere – über Arrangements lautstark diskutiert und der Songwriter Young gerade *nicht* der Wortführer ist. Er selbst konstatiert in einem Interview: „Es ist nicht Neil Young und Crazy Horse, sondern nur Crazy Horse“. Dabei geht es vor allem um den in der Rockmusik so eminent wichtigen Topos der Authentizität: Es wird klargestellt, dass Neil Young hier nicht (wie üblicherweise) mit anonymen Studiomusikern spielt, sondern mit unprofessionelleren, dafür jedoch „emotionaleren“ und „roheren“ Musikern. Bei den alle paar Jahre stattfindenden Familientreffen geht es nicht um Virtuosität und *aemulatio*, sondern um „Energieaustausch“ - oder „Sound und Gefühl“, wie Young in seiner Beschreibung von Billy Talbot sagt. Und es geht um eine Band auf dem Zenit, was nicht nur im Titel des Films angedeutet wird: Scott Young ist der Meinung, dass *Crazy Horse* besser ist denn je, während der 1995 verstorbene David Biggs zitiert wird: „Ihr kommt der Quelle immer näher, ihr müsst reiner und reiner werden“.

Ein Zenit funktioniert jedoch nur als Gedankenkonzept, wenn es eine Vorgeschichte gibt, was einen weiteren Hauptaspekt des Films ins Zentrum rückt: Die Aufarbeitung der Bandgeschichte, die Wahrnehmung von *Crazy Horse* als eine Formation von Musikern, die ihren Platz in der *Rock'n'Roll Hall of Fame* von morgen bereits sicher hat. Wenn einerseits im Amphitheater von Vienne zwei Roadies, nämlich der Beleuchter und der Chefgitarrentechniker der Band, konstatieren, das Theater sei alt, sie seien alt, aber erst recht Neils Equipment, wird nur ganz unterschwellig die Gefahr angedeutet, *Crazy Horse* könnte zum Nostalgie-Act verkommen. Jarmusch lässt es uns nämlich anders lesen: Wenn Poncho den Regisseur im Film ganze drei Mal zurechtweisen darf, dass er niemals 30 Jahre Band- und Freundschaftsgeschichte mit zwei Fragen zusammenfassen könne, wird klar, dass der „artsy-fartsy film producer(!) from New York“ (O-Ton Poncho) hiermit den Totalitätsanspruch des Films explizit in Frage stellt.

Eine Zusammenfassung bedeutet jedoch auch: Der Konzertfilm steht *nicht* im Mittelpunkt, denn durch die fortwährende Parallelmontage von Bühnenaufnahmen (in 8mm oder 16mm, in Schwarz-Weiß oder in Farbe) zu Tourneeeindrücken, die mitunter mit den vorangegangenen Sequenzen und Interviews oder auch den Songtexten korrespondieren (wie z.B. die gespielte Diebstahlsequenz zu *F*!#in' Up* oder die Festivalwiese voller Zelte zu *Big Time*), werden die Konzerte aus dem Jahre 1996 in diegetische Interludien und (fast)

autonome Musikvideos transformiert. Am deutlichsten wird dies anhand der drei folgenden Beispiele: 1. die Überblendungstechniken, die am Ende von *Slip Away* eingesetzt werden und – in einem Song über den Verlust subjektiver Realitäten – die nachmittäglichen Wolken somit zur Bühne des abendlichen Konzerts machen; 2. die Animation eines Zuges (die per *match cut* in reale Aufnahmen von Gleisen mündet), die Naturbilder und die Bilder von Festivalwiesen zu *Big Time*, einem Song, der auch auf Hippie-Nostalgie beziehbar ist; 3. die Inszenierung von *Like A Hurricane*, welche womöglich als die Schlüsselsequenz des Films angesehen werden kann. Beginnend mit einer geräuschgeprägten Improvisation zu Stroboskoplicht führt das angedeutete Auge des Hurrikans wie ein Wurmloch ins Jahr 1976, wodurch Archivmaterial einer Performance aus dem Odeon-Hammersmith aus eben jenem Jahr in die zeitgenössische Performance auditiv wie visuell hineingeschnitten wird. Der junge Neil Young performt fast den gesamten Song, bevor eine zirkuläre Kamerafahrt den Hurrikan erneut andeutet und der Zuschauer ins Jahr 1996 zurückkehrt, in welchem der Song mit einer weiteren, vom Stroboskoplicht und der Lautmalerei der E-Gitarren geprägten Coda endet. Die Farbaufnahmen der Musiker auf der Bühne werden mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Zuschauer überblendet, was durch das unausgesetzte Stroboskoplicht den Moment einer Gleichstellung durch die alle ergreifende Musik (bzw. den alles erfassenden Hurrikan) suggeriert. Diesem Spektakel kann nur noch der Abspann folgen – und so ist es folgerichtig: Das letzte Wort behält Neil Young, der zu den Schlusstiteln solo *Music Arcade* singt [2].

Der fortwährende Versuch, über den Songtext einen semantischen Link zu einem Referenten in der außermusikalischen Welt von *Crazy Horse* herzustellen, verdeutlicht, was bereits angesprochen wurde: Durch das Zwischenschneiden songaffiner Bildaufnahmen sind die meisten (wenn nicht alle) Konzertmitschnitte in *YEAR OF THE HORSE* auch als Musikvideos zu verstehen. Es geht also doch um die 30 Jahre Bandgeschichte und um die Kunst der Kompilation: Die historischen und thematischen Schichten der Erfahrung von *Crazy Horse* werden zu dem verdichtet, was sie aktuell auf der Bühne sind. Die Identität der Band von 1976 mit der Band von 1986 und von 1996 wird durch den Wechsel des Materials (wodurch die Zeitsprünge letztlich nicht so sehr auffallen) und dramaturgische Handgriffe wie den Zeitsprung während der Performance von *Like A Hurricane* bekräftigt. Dass der Regisseur, der erstmals für seinen Film *DEAD MAN* (USA 1995) mit Neil Young zusammenarbeitete, dabei seine Herkunft aus der Alternative-Szene nicht verleugnet, zeigt sich in den Bestandteilen, die das „historische Kaleidoskop“ *YEAR OF THE HORSE* ausmachen: „proudly filmed in Super 8“ wird im Vorspann deklariert, gelegentlich ragen Mikrophone ins Bild hinein, für die Interviews fand sich kein geeigneterer Ort als ein etwas trostloser Waschraum. Dass das Zwischenmenschliche dabei ähnlich viel Raum einnimmt wie die Musik, ist der zentralen Aussage des Films geschuldet: 30 Jahre Bandgeschichte findet nicht nur auf Bühnen statt, oder, im O-Ton des Films: „Sie legen ihr Leben auf den Tisch, wenn sie zusammenspielen“.

(Willem Strank)

Anmerkungen

[1] Die Kritiker der Zeit urteilten ähnlich über *Broken Arrow*, vgl. <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:wfb7i7og75r> (Stand: 21.6.2010). Noch 1995 hatte Neil Young die Grunge/Rock-Formation *Pearl Jam* für sein Album *Mirror Ball* als ‚backing band‘ engagiert und somit seine Musik auf den Stand der Zeit zu bringen versucht.

[2] Einer von mehreren Momenten, in denen der Film die Inszenierung von Neil Young als Teil von, nicht als Leader von *Crazy Horse* nicht durchzuhalten vermag.

Tracklist

F*!#in‘ Up (Ragged Glory, 1990) / Slip Away (Broken Arrow, 1996) / Barstool Blues (Zuma, 1975) / Stupid Girl (Zuma, 1975) / Big Time (Broken Arrow, 1996) / Tonight’s the Night (Tonight’s the Night, 1975) / Sedan Delivery (Rust Never Sleeps, 1979) / Like a Hurricane (American Stars & Bars, 1977) / Music Arcade (Broken Arrow, 1996).

Rezensionen:

Löser, Claus (2001) Year of the Horse - Neil Young & Crazy Horse Live. In: *film dienst*, Vol. 54, Iss. 15, 17 July, S. 30-31.

Peterson, Jens (1998) Bara för riktigt obotliga Neil Young-vänner. In: *Aftonbladet*, 3 July 1998, (NP).

Segler, Daland (2001) Proudly filmed. In: Super 8: Jarmuschs rauhes Musikerporträt. In *epd Film*, Vol. 18, Iss. 8, 1 August, S. 42-43.

Söderbergh Widding, Astrid (1998) Kongenial ryckighet tröttar. In: *Svenska Dagbladet*, 3 July, (NP).

Internetquellen:

Gesammelte Texte zu Year of the Horse im Portal hyperrust.org: <http://hyperrust.org/Words/YOTHmovie.html> (Stand: 21.6.2010).

„It’s A Sad And Beautiful World“ - Jim-Jarmusch-Fanpage: <http://www.sfgoth.com/~kali/jarmusch.html> (Stand: 21.6.2010).

The Jim Jarmusch Resource Page: <http://jimjarmusch.tripod.com/> (Stand: 21.6.2010).

Filmographie Jim Jarmusch:

Permanent Vacation (1980) // Stranger Than Paradise (1982) // Stranger Than Paradise (1984) // Coffee and Cigarettes (1986) // Down By Law (1986) // Coffee and Cigarettes II (1989) // Mystery Train (1989) // Red Hot and Blue (1990) (segment „It’s All Right With Me“) // Night On Earth (1991) // Coffee and Cigarettes III (1993) // Dead Man (1995) // Year of the Horse (1997) // Ghost Dog: The Way of the Samurai (1999) // Ten Minutes Older: The Trumpet (2002) (segment „Int. Trailer Night“) // Coffee and Cigarettes (2003) // Broken Flowers (2005) // The Limits of Control (2009).

Filmographie Neil Young:

a) Filme über Neil Young

Rock Masters: Neil Young in Concert (1971, N.N.) // Rust Never Sleeps (1979, Bernard Shakey [=Neil Young]) // Neil Young in Berlin (1983, Michael Lindsay-Hogg) // Freedom (1989, N.N.) // Weld (1990, N.N.) // Ragged Glory (1991, Julien Temple) // MTV Unplugged (1993, Beth McCarthy-Miller) // The Complex Sessions (1995, Jonathan Demme) //

Year of the Horse (1997, Jim Jarmusch) // Red Rocks Live: Neil Young Friends & Relatives (2000, Larry A. Johnson) // Neil Young: Silver and Gold (2000, Larry A. Johnson) // Neil Young: Heart of Gold (2006, Jonathan Demme) // Heart of Gold: ‚Rehearsal Diaries‘ (2006, N.N.) // CSNY: Déjà Vu (2008, Bernard Shakey [=Neil Young] & Benjamin Johnson).

b) Neil Youngs Regiearbeiten

Journey Through The Past (1974, Bernard Shakey [=Neil Young]) // Rust Never Sleeps (1979, Bernard Shakey [=Neil Young]) // Neil Young: Human Highway (1982, Bernard Shakey [=Neil Young]) // Greendale (2003, Bernard Shakey [=Neil Young]) // CSNY: Déjà Vu (2008, Bernard Shakey [=Neil Young] & Benjamin Johnson).

Diskographie Neil Young:

a) Soloalben

Neil Young (1968, Reprise) // After The Goldrush (1970, Reprise) // Harvest (1972, Reprise) // Journey Through The Past O.S.T. (1972, Reprise) // Time Fades Away [Live] (1973, Reprise) // On The Beach (1974, Reprise) // Tonight's The Night (1975, Reprise) // American Stars & Bars (1977, Reprise) // Decade [Compilation] (1978, Reprise) // Comes A Time (1979, Reprise) // Hawks & Doves (1980, Reprise) // Trans (1982, Geffen) // Old Ways (1985, Geffen) // Landing On Water (1986, Geffen) // Freedom (1989, Reprise) // Harvest Moon (1992, Reprise) // Lucky 13 [Compilation] (1993, Geffen) // Unplugged [Live] (1993, Reprise) // Mirror Ball (1995, Reprise) // Dead Man O.S.T. (1996, Vapor) // Silver & Gold (2000, Reprise) // Are You Passionate? (2002, Reprise) // Greatest Hits [Compilation] (2003, Reprise) // Prairie Wind (2005, Reprise) // Living With War (2006, Reprise) // Living With War: In The Beginning [Bonus Disc] (2006, Reprise) // Live at Massey Hall 1971 [Live] (2007, Reprise) // Chrome Dreams II (2007, Reprise) // Sugar Mountain: Live at Canterbury House 1968 [Live] (2008, Reprise) // Fork In The Road (2009, Reprise) // Neil Young Archives Vol. 1: 1963-1972 [Compilation Box Set] (2009, Reprise) // Dreamin' Man Live '92 [Live] (2009, Reprise).

b) Neil Young & Crazy Horse

Everybody Knows This Is Nowhere (1969, Reprise) // Zuma (1975, Reprise) // Rust Never Sleeps (1979, Reprise) // Live Rust [Live] (1979, Reprise) // re-ac-tor (1981, Reprise) // Life (1987, Geffen) // Ragged Glory (1990, Reprise) // Arc Weld [Live] (1991, Reprise) // Sleeps With Angels (1994, Reprise) // Broken Arrow (1996, Reprise) // Year Of The Horse [Live] (1997, Reprise) // Greendale (2003, Reprise) // Live at the Fillmore East 1970 [Live] (2006, Reprise).

c) Buffalo Springfield

Buffalo Springfield (1966, Atco) // Buffalo Springfield Again (1967, Atco) // Last Time Around (1968, Atco) // Retrospective – The Best of The Buffalo Springfield [Compilation] (1969, Atco) // Box Set [Compilation] (2001, Atco).

d) Crosby, Stills, Nash & Young

Déjà vu (1970, Atlantic) // 4 Way Street (1971, Atlantic) // American Dream (1988, Atlantic) // Looking Forward (1999, Reprise) // Déjà Vu Live [Live] (2008, Reprise).

e) Other Projects

The Stills-Young Band: Long May You Run (1976, Reprise) // Neil Young & The Shockin' Pinks: Everybody's Rockin' (1983, Geffen) // Neil Young & The Bluenotes: This Note's For You (1988, Reprise) // Neil Young & The Restless: Eldorado (1989, Reprise).

Diskographie Crazy Horse (ohne Neil Young):

Crazy Horse (1971, Reprise) // Loose (1972, Reprise) // At Crooked Lake (1972, Epic) // Crazy Moon (1978, Capitol) // Left For Dead (1989, Capitol) // Gone Dead Train: The Best of Crazy Horse 1971-1989 [Compilation] (2005, Raven) // Scratchy: The Complete Reprise Recordings [Compilation] (2005, Rhino Handmade).

Empfohlene Zitierweise

Strank, Willem: Year of the Horse. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 416-421, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p416-421>.

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.

VIEL PASSIERT – DER BAP FILM

IT: ODE TO COLOGNE: A ROCK‘N‘ROLL FILM

Deutschland 2002

R: Wim Wenders.

P: Screen:Works Köln GmbH, Co-Produktion: Travelling Tunes GmbH, WDR.

K: Phedon Papamichael.

M: BAP.

D: Wolfgang Niedecken, Marie Bäumer, Joachim Król, Willi Lascher, Anger 77, Wolf Biermann und BAP.

UA: 7.3.2002. DVD: 31.3.2003 (EMI Music Germany).

96min. 1,85:1, Dolby, PAL, Surround Sound.

Deswegen hat das Ding auch jetzt so lang gebraucht,
wir haben einfach immer weiter gegraben
und schließlich die Geschichte dieser Band namens BAP
rausgefunden, die gleichzeitig auch eine rheinische Geschichte
und eigentlich auch die deutsche Geschichte der Nachkriegszeit mit erzählt.
(Wim Wenders 2003, DVD-Bonusmaterial)

VIEL PASSIERT ist ein Film über Musik und Musiker, über Köln, Deutschland, Geschichte und Erinnerung. Es ist keine Dokumentation der Geschichte der Band BAP, es ist vielmehr eine subjektiv motivierte Hommage an den Band-Leader Wolfgang Niedecken und dessen kölsche Texte sowie an den ‚melancholischen Blick zurück‘. Wenders kombiniert verschiedenste Filmbilder, die zusammen einen geschlossenen Raum aus Vergangenem und Gegenwart ergeben, verbunden durch Musik und Niedeckens Erinnerungen aus dem Off. Der Film ist auf mehreren Ebenen erzählt. Auf den ersten Blick ist ein Konzert der Band im Essener Traditionskino *Lichtburg* der Ausgangspunkt des Films, das Niedecken zum Anlass nimmt, darüber nachzudenken, dass in den Jahren seit seinem Entschluss, Musik zu machen, „viel passiert“ ist. Eine weitere Dimension eröffnet sich mit der Hinzufügung des filmisch-fiktiven Motivs des Filmvorführers. Letztlich spielt auf dritter Ebene das Bild *New York Movie* von Edward Hopper (1939) eine zentrale Rolle.

Direkt nach der Eröffnung folgt die Kamera Niedecken auf dem Weg in die oben bereits erwähnte *Lichtburg*. Eine Erzählung aus dem Off, die den ganzen Film begleiten wird, tritt parallel dazu. Niedecken erinnert sich. Der Zuschauer kommt über diese Erinnerungen gemeinsam mit ihm erneut zur dessen Musik. Im Folgenden wird die Strategie deutlich, die sich durch den gesamten Film zieht, die Erinnerung, Musik, Fiktion und Historie miteinander verbindet: Niedecken betritt den Kinosaal, setzt sich, stützt den Kopf mit der rechten Hand, Ellbogen auf der Lehne; er schließt die Augen. Zu diesen Bildern hört der Zuschauer bereits aus dem Off Wolf Biermann singen: „Das kann doch nicht alles gewesen sein. Da muss doch noch irgendwas kommen – nein, da muss doch noch Liebe ins Leben – eben!“ (0:01:34). Biermann sitzt zur gleichen Zeit mit

seiner Gitarre auf der Bühne der *Lichtburg*, er singt das Lied. Niedecken, mit geschlossenen Augen, erinnert sich daran, dass er am 13.11.1976 der Radioübertragung des „denkwürdigen Konzerts von Wolf Biermann aus der Kölner Sporthalle“ (00:02:11) gelauscht habe. Über eine Wischblende wechselt die filmische Erzählung zunächst zu den damaligen Aufnahmen des Konzerts, um dann mit der Musik wieder in die Gegenwart zurückzukehren. Zu Biermanns Gitarrenklängen aus der Vergangenheit wird die Melodie von einem Akkordeon aufgegriffen, den historischen Klang mit einem aktuellen überlagernd. Der wiederum folgende Schwenk zeigt, dass die Konzertbilder aus dem Jahr 1976 auf die Kinoleinwand der *Lichtburg* projiziert wurden und dass BAP auf der Bühne vor der Leinwand das Lied interpretieren. Die Bilder stehen paritätisch nebeneinander: BAP vor und Biermann im Jahr 1976 auf der Leinwand. Verlassen wird diese Ebene wieder über Niedecken, der im Kinorang mit geschlossenen Augen sitzt, sich erinnert. Aus dem Off erklärt er, dies sei damals der Moment gewesen, der ihn zur Musik gebracht habe, zur Kombination von Rock'n'Roll mit deutschen Texten.

Dramaturgie und Bilder des Films verbinden in dieser Art Jetztzeit, Vergangenheit und Erinnerung in einer Komposition von Gleichzeitigkeit. Der Film vereint Niedeckens Liedtexte mit den Geschehnissen im Deutschland der Nachkriegszeit: Hinter der Band, die weiter auf der Bühne der *Lichtburg* spielt – scheinbar nur für sich selbst, denn in der Bildkomposition betrachtet einzig der Bandleader sich und seine Band –, erscheinen Archivbilder, die *pars pro toto* für ihre Zeit stehen. Sie visualisieren, in Verbindung mit der aus dem Off erzählten Erinnerung Niedeckens, den Findungsprozess der Liedtexte. Die Bilder in Koordination mit Niedeckens Erzählung verfestigen den Eindruck, dass all seine Lieder von eigenen Erlebnissen (also autobiographisch) geprägt sind.

Der Komposition aus Vergangenheit, ‚nostalgischem Blick zurück‘ und Gegenwart fügt Wenders eine rahmende Spielhandlung um Filmvorführer und Zigarettenmädchen hinzu, die als fiktive Elemente auf die *Lichtburg* als den zentralen Ort des Films reagieren, an dem sich die Einzelelemente immer wieder treffen. Da Wolfgang Songs „wie kleine Filme sind“, so Wenders nach der Uraufführung auf der Berlinale 2002, diene das klassische Programmkino *Lichtburg* in Essen als „Tankstelle“ für die Erinnerungen des Protagonisten Wolfgang Niedecken (nach *RP.Online* vom 4.3.2002). Noch dazu bringt der Regisseur an dieser Stelle seine eigene Affinität zur Verbindung von Musik und Kino mit ins Spiel, die sich durch sein gesamtes Werk hindurch zieht: „Eigentlich ist meine ganze Arbeit enorm von Musik beeinflusst worden [...]; eigentlich fast jeder Film auf die eine oder andere Art hat eine Beziehung zur Musik“ (Wenders 2003, DVD-Bonusmaterial).

In der innerfilmischen Handlung ist es der von Joachim Król verkörperte Filmvorführer, der für die Bilder der Erinnerung zuständig ist. Er legt die Filmrollen ein, durch die letztlich die auditiven Erinnerungen Niedeckens aus dem Off mittels bildlicher Archivalien auf der Leinwand komplementiert und sinnlich angereichert werden und die so dem Zuschauer weiter zugänglich gemacht werden. Die Synchronität von

Ton- und Bildraum dient der Erstellung der in sich kohärenten audiovisuellen Welt des Films. Die konventionelle Lesart derartiger Synchronitäten besagt, dass die Bilder akustisch überhöht und dadurch wiederum intensiviert werden (Hickethier 2007, 91). In *VIEL PASSIERT* findet aber eine Umkehrung dieses Einwirkungsverhältnisses statt: Die Aussagen aus dem Off sowie die autobiographisch geprägten Liedtexte Niedeckens allgemein werden durch die Bebilderung überhöht und intensiviert, die damit nicht nur visualisiert, sondern gar authentisiert und historisiert werden.

Ein weiteres Verbindungselement zum ‚nostalgischen Rückblick‘ stellt das Zigarettenmädchen (Marie Bäumer) dar, das in Form eines ‚Tableau Vivant‘ Edward Hoppers Bild *New York Movie* (1939) realisiert. An dieses Bild, so erinnert sich Niedecken (0:30:09), musste er bei der Suche nach dem Konzept für das *Unplugged*-Album denken, was zur Folge hatte, dass das Album *Tonfilm* genannt wurde. So gab es auch auf Seiten von Niedecken und BAP schon vor Entstehung des Films eine Verbindung zwischen ihrer Musik, Film und Kino, hier audiovisuell dargestellt über das Motiv des Zigarettenmädchens und *New York Movie* – welches in der Garderobe Niedeckens hängt (0:30:19) und über das Marie Bäumer im Interview sagt, dass ihrer Meinung nach das Bild der Protagonist und sie nur die Antagonistin der Szenerie sei (Bäumer 2003, DVD-Bonusmaterial).

Ein Maler fertigt während der innerfilmischen Zeit das durch Hopper inspirierte Filmplakat zu *VIEL PASSIERT* an, das ebenfalls Marie Bäumer als Zigarettenmädchen zeigt. Filmfigur und gezeichnetes Abbild verschmelzen an mehreren Stellen miteinander (etwa 0:59:36), um dann die Filmfigur – im Motiv des lebendig werdenden Bildes – sich wieder aus der Starre lösen zu lassen. Die filmische Erzählung, die Musik, aber auch die Bandgeschichte kommen demnach nicht zum Stillstand, sondern sind und bleiben stets in Bewegung. Niedeckens Schlussworte aus dem Off verdichten und potenzieren diesen Eindruck: „Viel passiert, das kann man wohl sagen, Mann oh Mann, und wenn wir Schwein haben [...], dann passiert auch noch einiges mehr!“ (1:32:13). Mit der Metapher und Aufwertung des Prinzips des „Viel passiert!“ gelingt es noch dazu, Negatives aus der Bandgeschichte – etwa die Diskontinuität bei der Besetzung – zu Positivem umzuwandeln: „Weiterentwicklung“ – im Gegensatz zum negativen Bild des „Stillstandes“ – wird positiv konnotiert.

Innerhalb dieser Verfahren der Zeitbehandlung werden den großen Einschnitten in der Bandgeschichte sowie der Musik selbst auf filmisch-ästhetischer Ebene viel Raum gegeben, so etwa dem Song *Verdamp lang her*: Durch den Zusammenschnitt von Live-Auftritten der Band seit Veröffentlichung der Single 1981 bis zum (innerfilmisch) aktuellen Konzert auf der Bühne der *Lichtburg* inszenieren die audiovisuellen Bilder in der Art eines Spektakels den gesamten Song, dem BAP ihren überregionalen Durchbruch verdankte (0:34:14-0:41:08). Am Ende entsteht so in einer subjektiv motivierten filmischen Collage „aus Kölner Impressionen, Archivfotos, Nachrichtenbildern, Interviewschnipseln, Konzertmitschnitten quer durch die Bandgeschichte“

(*RP.Online* vom 4.3.2002) sowie neu erschaffenen Bildern und Niedeckens Erinnerungen das Portrait einer lokal verorteten Band mit überregionalem Erfolg, für die Musik gleichbedeutend mit Heimat ist.

(Monika Weiß)

Verwendete Literatur:

Fleig, Horst (2005) *Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*. Bielefeld: Transcript.

RP.Online: VIEL PASSIERT – DER BAP-FILM: Fast ein Heimatfilm. Wim Wenders Hommage an BAP. In: *R.P. Online* 2002, URL:
www.rp-online.de/kultur/film/kinokritiken/Fast-ein-Heimatfilm-Wim-Wenders-Hommage-an-BAP_aid_9910.html
(letzter Zugriff: 14.7.2010).

Hickethier, Knut (2007) *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler.

Buch zum Film:

Wenders, Wim / Niedecken, Wolfgang / Wirdeier, Eusebius / Kobold, Oliver (2003) *VIEL PASSIERT. Das Buch zum BAP-Film*. Alle Songtexte aus dem Film in Kölsch und in Hochdeutsch; alle Erzähltexte des Films inklusive des Interviews mit Heinrich Böll; Filmdaten und Biografien [...]. München: Schirmer/Mosel, 128 S.

BAP-Diskografie (Alben):

1979 BAP rockt andere kölsche Leeder

1980 Affjetaut

1981 Für usszeschnigge!

1982 Vun drinne noh drusse

1984 Zwesche Salzjebäck un Bier

1986 Ahl Männer, aalglatt

1988 Da Capo

1990 X für'e U

1993 Pik Sibbe

1996 Amerika

1999 Comics & Pin-Ups 1999 Tonfilm 2001 Aff un zo

2004 Sonx

2005 Dreimal zehn Jahre

2008 Radio Pandora

Literatur (über BAP):

Dewes, Klaus (1984) *BAP für metzenemme*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.

Dewes, Klaus (1985) *BAP op Tour*. München: Heyne.

Haver, Fritz Werner (2006) *BAP - nach dreissig Jahren. Fotografien 2004-2006*. Höfen: Hannibal.

Hirschfeld, Gerhard / Sander, Jesko (1989) *BAP övver China*. Bonn: Vorwärts.

- Hüppin, Beat (2006) *Jetzt schriefste Bilder ...*. Wolfgang Niedecken und seine Songtexte bei BAP. [Frankfurt]: Federkultur.
- Kobold, Oliver (Hrsg.) (2006) *BAP Die Songs 1976–2006. Textsammlung*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Niedecken, Wolfgang (1990) *Auskunft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. Repr. 1993. [Autobiographie.]
- Niedecken, Wolfgang / Hoersch, Teddy (1999) *Verdamp lang her. Die Stories hinter den BAP-Songs - eine Art Fortsetzungsroman*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Niedecken, Wolfgang (2004) *Immer weiter. BAP-Logbücher 2000-2004*. Köln: Kiwi.
- Niedecken, Wolfgang / Klotz, Jörg-Peter (1999) *Wolfgang Niedecken und BAP in eigenen Worten*. Heidelberg: Palmyra.
- Niedecken, Wolfgang / Zimmermann, Bruno (1995) *Leopardefellbooch*. [Wolfgang Niedeckens Dylan-Projekt]. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Pionke, Peter (1990) *BAP jraaduss. Die Geschichte der erfolgreichen Rockband*. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Temme, Balou (1983) *BAP övver BAP*. Bornheim-Merten: Lamuv-Vlg. 3. Aufl. 1985.
- Zimmermann, Bruno (1999) *BAP für nohzespille*. Bergisch Gladbach: Gerig Musik.
- Zöller, Jürgen / Zimmer, Thomas (2008) *Aus dem Leben des BAP-Trommlers*. [Berlin]: Bosworth-Ed.

Empfohlene Zitierweise

Weiß, Monika: Viel Passiert – Der BAP-Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 422-426, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p422-426>.

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.

CROSSING THE BRIDGE: THE SOUND OF ISTANBUL

Deutschland 2004

R: Fatih Akin.

P: Fatih Akin, Klaus Maeck, Andreas Thiel, Sandra Harzer-Kux, Christian Kux.

K: Hervé Dieu.

S: Andrew Bird.

T: Johannes Grehl.

Mitwirkung: Alexander Hacke; Baba Zula; Orient Expressions; Duman; Replikas; Ceza; Erkin Koray; Istanbul Style Breakers; Mercan Dede; Selim Sesler; Brenna MacCrimmon; Siya Siyabend; Aynur; Orhan Gencebay; Müzeyyen Senar; Sezen Aksu.

DVD-/Video-Vertrieb.

UA: 15.02.2005, IFF – Berlinale Panorama.

89 min.; 1:1,85; Farbe; Dolby Digital.

Ebenso wie sein Vorbild Martin Scorsese (*THE LAST WALTZ*, 1978; *SHINE A LIGHT*, 2008) drehte Fatih Akin mit *CROSSING THE BRIDGE: THE SOUND OF ISTANBUL* ein Rockumentary, das einen emotionalen Strudel erzeugt und den Zuschauer sehr nah ans Geschehen bringt. Anders aber als Scorsese, der in *SHINE A LIGHT* den Mythos „Rolling Stones“ feiert und somit sein Publikum sicher hat, begibt sich Akin auf eine Reise ins Unbekannte. Die Musikszene Istanbul, die er porträtiert, ist für die meisten Europäer Neuland.

Durch die Stadt führt uns nicht der Regisseur selbst, der jedes Jahr mehrere Wochen in Istanbul verbringt und durch seine türkischen Wurzeln mit der Stadt verbunden ist, sondern Alexander Hacke. Er ist Bassist der legendären Berliner Experimental-Band *Einstürzende Neubauten* um Blixa Bargeld und Musikproduzent. Außerdem ist er ein vielseitiger Künstler, der sich durch seine Begeisterungsfähigkeit und seine Erfahrung in der Musikbranche besonders für Akins Rockumentary eignet. Der Kontakt zu Alexander Hacke kam über Klaus Maeck zustande, der gleichzeitig Akins Filme produziert und Manager der Einstürzenden Neubauten ist. So hat Hacke schon bei Akins Berlinale-Gewinner *GEGEN DIE WAND* (2004) an der Filmmusik mitgearbeitet. Dort kam den beiden auch die Idee für *CROSSING THE BRIDGE*. Hacke dürfte mit der Gattung Dokumentarfilm zumindest auf der Produktionsebene durchaus vertraut sein, wurden doch schon gleich mehrere Rockumentaries über die Einstürzenden Neubauten gedreht. Als Underground-Musiker bringt er das nötige Gespür, aber auch das nötige Equipment mit, um mit den Musikern in Istanbul zu arbeiten und aufzunehmen. Gerahmt ist *CROSSING THE BRIDGE* von einer Jam-Session mit der Band Baba Zula auf einem Boot – 24 Stunden auf dem Bosphorus. Alexander Hacke muss dabei selbst als Bassist einspringen.

Die Bands sind in Stil und Zusammensetzung alle sehr unterschiedlich – das Spektrum reicht von Punk über folkloristische und traditionelle Musik bis hin zu Rock und Hip Hop. Porträtiert werden große Stars der Türkei wie der Schauspieler und Musiker Orhan Gencebay und die türkische Pop-Ikone Sezen Aksu ebenso wie Straßenmusiker und Breakdance-Gruppen. Die Musiker werden an verschiedenen Orten in Istanbul

besucht oder inszeniert. Die Locations wurden mit Bedacht ausgesucht: ein Boot auf dem Bosphorus, Istanbuls Kneipen und Clubs, darunter das legendäre Babylon im sehr europäischen Ausgehviertel Beyoğlu, ein traditionelles türkisches Bad – ein sogenannter *Hamam* – und natürlich öffentliche Plätze, Straßen und Dächer. So entsteht eine Stadtkarte, in der sich der Zuschauer anhand der Musik orientieren kann. Und immer achtet Akin darauf, dass wir wissen, wo wir sind. Er lässt Hacke die Galatabrücke zwischen dem Touristenviertel Sultanahmet und Beyoğlu auf der Nordseite des Goldenen Horns überqueren, mit der Fähre über den Bosphorus auf die asiatische Seite übersetzen, nachts durch die Straßen von Beyoğlu laufen und zeigt uns die Orte der Musik. Hacke ist der Fremdenführer, obwohl er selbst ein Fremder in der türkischen Metropole ist. Er spricht den Off-Kommentar, aber nicht als Erklärer, sondern aus seiner subjektiven Perspektive – im Stil eines Reisetagebuchs. So funktioniert Alexander Hacke sowohl als Identifikations- als auch als Orientierungsfigur, da er zum einen die Stadt ebenso entdeckt und den Zuschauer mit „rein“ nimmt, zum anderen aber ist er der musikalische Vermittler, der die Lücke zwischen Stadt und Musik schließt. Diese auf den ersten Blick paradoxe Mischung aus Fremdheit, Neugierde und Vertrautheit mit den Künstlern gibt dem Film eine Dynamik, die der Stadt Istanbul mit ihren Widersprüchen und ihrer sozialen Vielfalt gerecht wird. Die jüngere Geschichte der Stadt erzählt Akin durch Musik aus vergangenen Tagen ebenso wie durch Ausschnitte aus Orhan-Gencebay-Filmen aus den 1970ern und 1980ern und Archivmaterial des türkischen Fernsehsenders TRT. Der Film lässt uns nicht nur Istanbul als unbekannte Stadt erkunden, sondern führt uns auch durch Akins Filmstadt und somit durch sein Spielfilmschaffen. Referenzen auf die ersten beiden Filme seiner Liebe-, Tod-und-Teufel-Trilogie *GEGEN DIE WAND* (2004) und *AUF DER ANDEREN SEITE* (2007) ziehen sich in Form von sich wiederholenden Motiven – wie etwa dem Hotel Londra, den Dächern von Istanbul und den engen Straßen von Beyoğlu – durch den ganzen Film. Auch die Musik und ihre Künstler aus den Filmmusiken finden sich wieder.

Der emotionale Strudel von *CROSSING THE BRIDGE* ist sowohl der dokumentarischen Haltung Akins als auch der Musik- und Bildmontage geschuldet. *CROSSING THE BRIDGE* ist kein rein beobachtender Film im Sinne des Direct Cinema. Vielmehr ist er eine Abwandlung des partizipatorischen Modus im Sinne Bill Nichols', wenn man bedenkt, dass Akin nicht selbst der teilnehmende Beobachter ist. Es gibt einige inszenierte Szenen, die sowohl dramaturgische Gründe haben als auch die Funktion erfüllen, bestimmte Bilder und Stimmungen zu schaffen. Ersteres zeigt sich an Hackes Ankunft im Hotel Londra in Istanbul in der Exposition. Der Audiokommentar von Akin und Hacke verrät die Nachinszenierung; er durfte sich nicht rasieren, damit es keine Anschlussfehler gibt. Auch die scheinbar zufällige Entdeckung der Straßenmusiker vom Hotelfenster aus ist nachinszeniert. Die Montage setzt auf Überlagerungen von Musik, Gesprächsfetzen und Bildern. Es wird nicht linear montiert und erzählt.

CROSSING THE BRIDGE ist Fatih Akins zweiter Dokumentarfilm nach *WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN* (2000), der in der Reihe „Denk ich an Deutschland“ im WDR lief. Der Film ist ein persönliches Porträt seiner Eltern und ihrer Migrationsgeschichte. Hier war der Zugang zu den Protagonisten als

Familienmitglied sofort von Nähe bestimmt, auch wenn das ein zusätzliches Problem darstellen kann. Diese Nähe und das Vertrauen zu den Musikern in *CROSSING THE BRIDGE* musste zunächst hergestellt werden. So waren Akin und Hacke gut einen Monat zur Vorbereitung in Istanbul unterwegs. Akin beschreibt die dokumentarfilmische Arbeit im Audiokommentar als besondere Herausforderung. Der Zuschauer ist zumeist Gast an den Drehorten, ob bei den Protagonisten zu Hause oder in Clubs und Kneipen. So muss sich der Regisseur unterordnen, was für Akin als Spielfilmregisseur eine neue Erfahrung ist. Er hatte kaum Einfluss auf die Geschehnisse an den Drehorten und konnte wenig selbst organisieren. Auch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Filmteam und Protagonisten darf nicht vernachlässigt werden. Um mit dieser vollkommen anderen Arbeitspraxis umzugehen, hat Akin sich an das Prinzip des „go with the flow“ gehalten. So wurde häufig betrunken Regie geführt und gemeinsam Haschisch geraucht, um eine bestimmte Arbeitsstimmung zu erzeugen und die Nähe zu den Musikern schneller herzustellen. Diese Nähe zeigt sich immer wieder durch den Wechsel zwischen weiten Hubschrauberaufnahmen und Istanbul-Totalen und Großaufnahmen von den Künstlern. Der Zuschauer kann sich immer wieder orientieren und taucht dann in jede einzelne Musikszenen ein.

Akin brauchte sieben Monate für die Postproduktion, um 150 Stunden Rohmaterial zu einem Film zu montieren. Für ihn entsteht der Dokumentarfilm im Schnitt, der so zur Hauptarbeitsphase wurde. Aufgrund der Fülle des Materials hat er noch einen zweiten Dokumentarfilm gemacht, der etwas mehr auf die politischen Verhältnisse Istanbuls und der Türkei eingeht und sie mit der Musik verknüpft. Dabei nimmt er sich mehr Zeit für einzelne Protagonisten und Orte, indem er das Tempo etwas drosselt. *UNDER THE BRIDGE – THE B-SIDE OF ISTANBUL* ist ein eigenständiger Film, allerdings ohne Hacke als Fremdenführer und in Co-Regie von Nicolai Hartmann. Trotzdem ist *CROSSING THE BRIDGE* nicht unpolitisch, obwohl er ohne Verweise auf die EU-Beitrittsdebatte auskommt – das wohl in Europa präsenteste politische Thema in Bezug auf die Türkei. Akin lässt kurdische Musiker zu Wort kommen, deren Labels geschlossen wurden. Außerdem begegnen wir Ceza und seiner Schwester Ayben, die Hacke im asiatischen Teil Istanbuls in Kadıköy zu Hause besucht. Die Künstler verstehen HipHop vor allem politisch – als Mittel, um sich gegen soziale Ungerechtigkeit zu positionieren. Akins Dokumentarfilm lief 2005 in Cannes außer Konkurrenz und gewann 2006 auf dem International Contemporary Film Festival in Mexico City den Publikumspreis.

(Inga Selck)

Diskographie:

Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul [Soundtrack]. East West (Warner), 2005.

Tracklist:

"Music" - Sertab Erener (5:18). / "Tavus Havas?" - Baba Zula (5:27). / "Istanbul 1:26 A.M." - Orient Expressions (6:36) / "Istanbul" - Duman (1:40) / "Şahar Dağı" - Replikas (7:08) / "Holocaust" - Ceza (3:28) / "AB-I Hayat" - Mercan Dede (3:47) / "Kürdili Hicazkar Longa" - Selim Sesler (4:58) / "Wedding Song" - The Wedding Sound System (2:04) / "Penceresi Yola Karşı" - Selim Sesler & Brenna MacCrimmon (2:54) / "Hayyam" - Siya Siyabend (2:49) / "Böyle Olur Mu" - Nur Ceylan (1:34) / "Ehmedo" - Aynur Doğan (5:26) / "Hatasız Kul Olmaz" - Orhan Gencebay (5:24) / "Haydar Haydar" - Müzeyyen Senar (1:19) / "Istanbul Hatırası" - Sezen Aksu (4:38) / "Cecom" - Baba Zula (4:35) / "Music (Radyo Versyonu)" - Sertab Erener (3:47)

Empfohlene Zitierweise

Selck, Inga: Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 427-430, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p427-430>.

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.

NO DIRECTION HOME: BOB DYLAN

aka: BOB DYLAN – NO DIRECTION HOME

aka: MARTIN SCORSESE: BOB DYLAN – NO DIRECTION HOME

USA/Großbritannien/Japan 2005

R: Martin Scorsese.

P: Jeff Rosen, Susan Lacy, Nigel Sinclair, Anthony Wall, Martin Scorsese.

K: Mustapha Barat, Maryse Alberti, Oliver Bokelberg, Anghel Decca, Ken Druckerman, Ellen Kuras, James J. Miller, James Reed, Lisa Rinzler, Michael Spiller.

S: David Tedeschi.

T: Philip Stockton, Allan Zaleski.

D: Bob Dylan.

UA: 21.7.2005.

208 min.; 1,33:1; Farbe; Dolby Digital.

“Constantly at the State of Becoming”

NO DIRECTION HOME: Ein Titel, der bereits andeutet, dass es kein Zurück gibt. Entnommen ist der Titel einer Zeile des 1965 von Bob Dylan geschriebenen Songs *Like a Rolling Stone*, der im selben Jahr auf dem bis dahin sechsten Album *Highway 61 Revisited* erschienen ist. Er thematisiert den Abstieg von der *upper class* zum *underdog* und die damit einhergehende Ignoranz und Verachtung seitens der Gesellschaft. Dieser Song wurde 2004 vom *Rolling Stone Magazine* zum besten Rocksong aller Zeiten gewählt. Doch was hat dieser Song mit dem Werk Bob Dylans zu tun, zumal die einführenden Worte Dylans den konträren Standpunkt vertreten und suggerieren, dass der folgende Film die Reise nach Hause dokumentieren wird?

Ich wollte aufbrechen wie bei einer Odyssee nach Hause. Ich machte mich auf, die Heimat zu finden, die ich zurückgelassen hatte, und ich wusste nicht mehr, wo das war, aber ich war unterwegs dorthin. Das, was ich auf meinem Weg fand, war so, wie ich es mir vorgestellt hatte. Ich hatte keinen Ehrgeiz und kein Ziel. Der Ort meiner Geburt war weit entfernt von dort, wo ich bin, und ich bin auf dem Weg nach Hause [1].

NO DIRECTION HOME porträtiert die Reise von den Anfängen des künstlerischen Werdeganges Bob Dylans als gefeierter akustischer Folksänger bis zu seinem Umstieg zur E-Gitarre, der sowohl von Kritikern als auch von Fans als Verrat an der Folk-Musik gesehen wurde.

Das Filmprojekt fand bereits 1995 seinen Anfang, als Dylans Manager Jeff Rosen begann, Künstler und Freunde des Sängers zu interviewen und die Aufnahmen der Gespräche zu sammeln. Unter den Befragten befanden sich Musiker und Dichter wie Joan Baez, Allen Ginsberg, Dave van Ronk, Liam Clancy, Pete

Seeger und Suze Rotolo. Im Jahr 2001 bat Rosen schließlich Martin Scorsese, das so gesammelte Rohmaterial als Film zu realisieren. Darunter befanden sich einige hundert Stunden historische Aufnahmen von Filmemachern wie D.A. Pennebaker (fast 60 Stunden Material von Dylans England-Tournee 1965), Murray Lerner und Jonas Mekas sowie fast zehn Stunden beinahe ausschließlich in *close ups* gefilmtes Interview-Material mit dem sonst so wortkargen Dylan. Scorsese, der als einer der erfolgreichsten und einflussreichsten Regisseure der Gegenwart gilt und der neben zahlreichen Spielfilmen schon erfolgreiche Dokumentationen und Rockumentaries wie *ELVIS ON TOUR* (1972), das Abschiedskonzert von The Band *THE LAST WALTZ* (1978) gedreht hatte und inzwischen auch *SHINE A LIGHT* (2008) über die Rolling Stones seiner langen Musikfilmographie hinzugefügt hat, wählte den unmittelbaren Einstieg in eine Szene - ein manchmal so genanntes *medias in res* - als Eröffnungsstrategie von *NO DIRECTION HOME*. Nach einer ersten kurzen Interviewsequenz mit Bob Dylan wird ein Ausschnitt aus dem Konzert in Newcastle vom 21.5.1966 gezeigt, in dem er den filmtitelgebenden Song *Like a Rolling Stone* spielt. In der inneren Chronologie der Geschichte, die der Film erzählt, steht das Konzert eigentlich am Ende - es wird um Dylans Werdegang von 1961 bis 1966 gehen. Dennoch bietet der Auftritt den roten Faden an, an dem die Geschichte erzählt wird: Denn nach diesem Ausschnitt geht es in der Zeit zurück. Dylan spricht über seine Heimatstadt und den Verlauf seiner Jugend und seine ersten musikalischen Schritte, immer wieder Schlüsselmomente seiner Entwicklung aufsuchend, zu denen dann Ausschnitte aus eben jenem Konzert aus dem Jahre 1966 gezeigt werden. Am Ende schließt sich der Kreis, wenn nochmals der gesamte Ausschnitt des letzten Songs *Like a Rolling Stone* gezeigt wird - es ist nun klar geworden, wie eng der Song mit der Autobiographie Dylans zusammengeht und inwiefern das Konzert einen Abschnitt seines Lebens abschließt.

Inhaltlich werden die verschiedenen Stationen von Dylans musikalischem Werdegang chronologisch erzählt - von seiner Jugend in der Kleinstadt Hibbing in Minnesota ist die Rede, von seiner Reise nach New York und den zahlreichen musikalischen Einflüssen, die er dort sammelte, aber auch von Dylans politischem Engagement [2] und der schnell folgenden Distanzierung von diesem, bis zu der Erkenntnis seiner künstlerischen Eigenständigkeit und der steten Veränderung der ästhetischen Intentionen und der Stile der musikalischen *performance*. Ein mehrfach wiederkehrender Ort ist das *Newport Folk Festival*, bei dem – wie auch in anderen Konzertmitschnitten zu beobachten – das Publikum über Jahre hinweg auf die Auftritte Dylans feindseliger reagierte. Der junge, unsichere, dabei gleichwohl zynische Dylan ging auf der Bühne zunächst noch Kompromisse ein, wenn er neben Stücken auf der elektrischen auch wieder auf seiner akustischen Gitarre spielte. Doch die Buhrufe wurden stärker, die enttäuschten Fans, vor allem auf der Europatour 1966, penetranter. Es wird nachvollziehbar, dass die Motivation Dylans, überhaupt noch aufzutreten, rapide schwand. Am Ende der Europatour hieß es nur noch: „I just wanna to go home.“

Der Film ist eine Collage aus den verschiedenen Interviews mit Dylan selbst und Künstlern der Zeit sowie historischem, meist nur schwarz-weißem Filmmaterial. Darunter finden sich nicht nur Konzertaufnahmen, sondern auch Bilder von Parties mit den Beatles, der Arbeit an Texten und Kompositionen (mit Joan Baez),

Momentaufnahmen Dylans vor und nach einem Konzert im Auto oder *backstage*. Meist bebildern sie die beschreibenden Ausführungen der Interviews, die als Voice Over fortgesetzt werden. Bei fehlenden Bildern behilft man sich mit Photographien, die im Ken-Burns-Verfahren [3] durch Schwenks und Zooms in Bewegung gehalten werden.

Es sind die unterschiedlichsten Interviewpartner, deren Stimmen und Aussagen der Film zu einem vielstimmigen Konzert von Beobachtungen, Haltungen, Werten komponiert - und die Vielstimmigkeit der Zeitzeugen, die immer wieder die Figur Dylans umzirkeln, schließen sich zum Bild eines facettenreichen Künstlers zusammen. Mehrere der Interviewten vergleichen unabhängig voneinander Dylan mit einem Schauspieler, der sich immer neu erfinden und sich an sich ständig verändernde Begebenheiten anpassen kann. Die Ambivalenzen der Persönlichkeit Dylans - genauer: der Darstellungen seiner Figur - erweisen sich schnell als wesentliche Bestandteile seiner Images; die Frage der Authentizität wird zum Spiel um sein Wesen (und darum immer wieder in Frage gestellt). Gerade die Nichtfeststellbarkeit von Wesen und Charakter macht Dylan aber zu einer Repräsentationsfigur der 1960er Jahre. Es geht dem Film nicht nur um die Entwicklung der amerikanischen Musik vom Folk zum Rock, sondern er entfaltet die „Imago Dylan“ als einen politisch-gesellschaftlichen Spiegel der Mitte der 1960er, als geprägt von Menschenrechts- und Antikriegsbewegungen, die Einfluss auf künstlerische Werke gleich welcher Art nahmen, in denen sich die Vorstellungen eines *All-American Character* immer wieder verkehren, immer deutlicher aus dem Horizont ebenso naiver wie konservativer Idealbilder ausscheren. Immer wieder zeigt der Film Bilder und Szenen, die in den Interviewausschnitten nicht weiter eingeordnet werden, aber im kulturellen Bewusstsein eines jeden vorhanden sind und die Folie zeitgenössischer nationaler Politik bilden: der Mord an John F. Kennedy, die Rede von Martin Luther King (*I have a dream...*), Aufnahmen von Atombomben-Tests oder von rassistisch motivierten Schlägereien auf der Straße. Dylan entfaltet sein künstlerisches Potential in dieser Zeit, mit dem „Finger am Puls der Generation“, als Identifikationsfigur, mit gesellschaftskritischen Texten, von denen er sich später distanziert bzw. ihre politische Thematik relativiert hat. Man kann die Figur Dylans nicht vereindeutigen - auch davon gibt der Film Zeugnis: der Facettenreichtum der Bezüge, die seine Stücke und seine Auftritte eröffnen, die Ambivalenz der Texte, eine ungebrochene Experimentierfreudigkeit, die stets spürbare Progressivität der künstlerischen Arbeiten - all dieses macht den Rang der Dylan-Figur gerade in den 1960ern aus. *No Direction Home* – kein Weg zurück. Mit Dylan hat sich die Vorstellungswelt Amerikas unumkehrbar verändert, eine Rückkehr zu den früheren Vorstellungswelten ist nicht möglich. In diesem Sinne nimmt Scorseses Film auch Stellung zum Fundamentalismus und zur Restaurativität der Bush-Regierung.

(Katharina Derlin / Patrick Niemeier)

Anmerkungen:

[1] Originaltext: „I had ambitions to set out and find like an odyssey of going home somewhere. I set out to find this home that I'd left a while back and I couldn't remember exactly where it was but I was on my way there. And encountering what I encountered on my way, was how I envisioned it all. I didn't really have any ambition at all. I was born very far from where I'm supposed to be and so I'm on my way home, you know" (Übersetzung: KD).

[2] In einer Szene wird er mit seiner Gitarre gezeigt, auf der ein Aufkleber mit der Aufschrift: „This machine kills fascists" zu sehen ist.

[3] Der nach dem gleichnamigen Filmemacher benannte Ken-Burns-Effekt tritt auf, wenn eine Photographie nicht statisch abgefilmt wird, sondern durch Zoom und Kameraschwenks scheinbar in Bewegung bleibt.

DVD-Features:

DVD 1:

Like a Rolling Stone / Mr. Tambourine Man / Leopard-Skin Pill-Box Hat / Desolation Row / Man of Constant Sorrow / Baby, Let Me Follow You Down / Blowin' in the Wind / A Hard Rain's A-Gonna Fall / Ballad of a Thin Man / Only a Pawn in Their Game / With God on Our Side / Only a Pawn in Their Game / With God on Our Side / Talkin' World War III Blues / Blowin' in the Wind

DVD 2:

Just Like Tom Thumb's Blues / When the Ship Comes In / Chimes of Freedom / All I Really Want to Do / Mr. Tambourine Man / It's Alright, Ma (I'm only Bleeding) / Gates of Eden / Subterranean Homesick Blues / Love Minus Zero/No Limit / Maggie's Farm / Like a Rolling Stone / It's All Over Now, Baby Blue / Tell Me, Momma / Visions of Johanna / Like a Rolling Stone

Performances in voller Länge

Blowin' in the Wind, U.S. TV Special, März 1963 / Girl of the North Country, Canadian TV Special: Quest, Februar 1964 / Man of Constant Sorrow, U.S. TV Special, März 1964 / Mr. Tambourine Man, Newport Folk Festival, 26.7.1964 / Love Minus Zero/No Limit, London, U.K., Mai 1965 / I Can't Leave Her Behind, Glasgow, Scotland, 19.5.1966 / Like A Rolling Stone, City Hall, Newcastle, U.K., 21.5.1966 / One Too Many Monrings, Odeon Theatre, Liverpool, U.K., 1.5.1966Gastauftritte

A Hard Rain's A-Gonna Fall (mit Mavis Staples) / Girl of the North Country (mit Liam Clancy) / Love Is Just a Four-Letter Word (mit Joan Baez) / Lord, Protect My Child (mit Maria Muldaur) / Unverwendeter Promotion Spot von 1965 für "Positively 4th Street"

Im Film genannte Werke:

Bücher:

Guthrie, Woody: Bound for Glory. Harmondsworth: Penguin Modern Classics 2004, 320 S.

Filme:

Mekas, Jonas: Walden, 1969.

Pennebaker, D. A.: Daybreak Express, 1953.

Pennebaker, D. A.: Don't Look Back, 1967.

Lerner, Murray: Festival!, 1967.

Bibliographie zu Dylan:

Conclusions on the Wall. The EDLIS Bibliography. URL: <http://www.taxhelp.com/toc.html>.

Texte von Dylan:

Bob Dylan: *Eleven outlined epitaphs* [1963]. / *Elf Entwürfe für meinen Grabspruch*. Englisch/Deutsch mit Übersetzungen von Wolf Biermann. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003.

Bob Dylan: *Tarantula* [1971]. St. Andrä/Wörtern: Hannibal, Verlagsgruppe Koch 1995.

Bob Dylan: *Texte und Zeichnungen* (Englisch und Deutsch). Deutsch von Carl Weissner. Frankfurt: Zweitausendeins 1975.

Bob Dylan: *Chronicles, Volume One*. [Autobiographie.] New York: Simon & Schuster 2004. - Dt.: *Chronicles, Volume One. Autobiographisches Werk*. Deutsch von Gerhard Henschel und Kathrin Passig. Hamburg: Hoffmann und Campe 2004.

Bob Dylan: *The Drawn Blank Series*. München: Prestel 2007.

Übersetzungen ins Deutsche:

Bob Dylan: *Songtexte 1962-1985*. Deutsch von Carl Weissner und Walter Hartmann. Frankfurt: Zweitausendeins 1987.

Bob Dylan: *Lyrics 1962-2001. Sämtliche Songtexte*. Deutsch von Gisbert Haefs. Zweisprachige Ausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe 2003.

Sekundärliteratur zu Robert Dylan:

Amendt, Günter: *Reunion sundown, Jokerman 84, Revisits highway 61. Eine Robertage über Dylans Europa-Tournee 1984*. Frankfurt: Zweitausendeins 1985, 115 S.

Amendt, Günter: *The never ending tour. Günter Amendt über Bob Dylan*. Hamburg: Konkret-Literatur-Verlag 1991, 93 S.

Benzinger, Olaf: *Bob Dylan. Seine Musik und sein Leben*. München: dtv 2006, 320 S. Bowden, Betsy: *Performed Literature. Words and Music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press 1982.

Detering, Heinrich: *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam 2007.

Gray, Michael: *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Continuum International 2006, 832 S.

Heylin, Clinton: *Bob Dylan: Behind the Shades Take Two*. London: Penguin Books 2001.

Honneth, Axel / Kemper, Peter / Klein, Richard (Hrsg.): *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main. Frankfurt: Suhrkamp 2007.

Klein, Richard: Die Herausforderung Bob Dylan. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56,643, 2002, S. 1018-1024.

Klein, Richard: Dylan in Manchester 1966. Ästhetisch-politische Hintergründe eines Ekklats. In: *Musik & Ästhetik* 7,27, 2003, S. 5-29.

Klein, Richard: Kreuzzug als Kunstexplosion. Bob Dylans Wendung zur Gospelmusik. In: *Westend. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 3,1, 2006, S. 146-157.

Klein, Richard: *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan. Nicht Pop Nicht Kunst*. Berlin: Lukas 2006.

- Klein, Richard: Das Narrative der Stimme Bob Dylans. In: Christian Bielefeldt / Udo Dahmen / Rolf Grossmann (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft(en)*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 220-240.
- Liederschmitt, Walter: *Bob Dylan – alles in allem*. Trier: édition trèves 1992.
- Marcus, Greil: *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan's Basement Tapes*. New York: Picador 2001. - Auch unter dem Titel: „Invisible Republic“ erschienen.
- Marcus, Greil: *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads*. New York: PublicAffairs 2005. - Dt.: *Like a Rolling Stone: Die Biographie eines Songs*. Aus dem Amerikanischen von Fritz Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.
- Mellers, Wilfrid: *A Darker Shade of Pale. A Backdrop to Bob Dylan*. London: Faber and Faber 1984.
- Schatzberg, Jerry: *Thin Wild Mercury*. Guildford: Genesis Publications 2006.
- Schmidt, Mathias R.: *Bob Dylan und die sechziger Jahre. Aufbruch und Abkehr*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1983.
- Schmidt-Joos, Siegfried: Bob Dylan. Songs auf dem Hochseil. In seinem: *My Back Pages. Idole und Freaks, Tod und Legende in der Popmusik*. Berlin: Lukas-Verlag 2004.
- Scobie, Stephen: *Alias Bob Dylan*. Red Deer, Alberta: Red Deer University Press 1991.
- Shelton, Robert: *Bob Dylan: Sein Leben und seine Musik*. München: Goldmann 1988.
- Shepard, Sam: *Rolling Thunder. Unterwegs mit Bob Dylan*. Frankfurt: Fischer 2005.
- Sounes, Howard: *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. London: Black Swan 2001.
- Williams, Paul: *Forever Young. Die Musik von Bob Dylan 1974-1986*. Vorwort von Günter Amendt, übersetzt von Kathrin Razum. Heidelberg: Palmyra 2006, 520 S.

Empfohlene Zitierweise:

Derlin, Katharina u. Niemeier, Patrick: No Direction Home.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3, 2010.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 15.10.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)
Copyright © by Katharina Derlin u. Patrick Niemeier. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.

FULL METAL VILLAGE

BRD 2006

R: Cho Sung-Hyung.

K: Marcus Winterbauer, Thoma Keller.

P: Helge Albers, Roshanak Behesht Nedjad, Konstantin Kröning (Flying Moon Filmproduktion).

UA: 2.11.2006 (Nordische Filmtage, Lübeck), 23.11.2007 (DVD).

90 min, 35mm, 1:1,85, Farbe.

„What the hell is going on here?“ – diese programmatische Frage, die sich laut Clifford Geertz [1] jeder stellen sollte, der ethnologisch verstehen und eine Kultur dicht beschreiben möchte, lässt sich in vielfacher Hinsicht als relevant für den Film *FULL METAL VILLAGE* und seine Analyse betrachten. Erstens ist anzunehmen, dass sich die Regisseurin Sung-Hyung Cho eine ähnliche Frage gestellt hat, als sie die Arbeit für ihr filmisches Porträt des schleswig-holsteinischen Dorfes Wacken, auf dessen Wiesen jedes Jahr das weltgrößte Heavy-Metal-Festival stattfindet, aufgenommen hat. Zweitens stellt sich diese Frage nahezu automatisch beim Schauen des Films, der durch seinen Titel (in der typischen Typografie der Namenszüge von Heavy-Metal-Bands) und dem damit assoziierten thematischen Hintergrund erst einmal als ein Rockumentary daher kommt, dann aber eine filmische (Sinn-)Welt entfaltet, in der es nahezu gar nicht um Musik geht. Drittens ist die Hölle – bei Geertz als Irritation anzeigende Metapher, die es aufzulösen gilt, zu verstehen – im weitesten Sinne jenes mit dem Heavy Metal verbundene Klischee, an dem sich die einzigen im Film geäußerten Einschätzungen zur Musik und ihren Fans abarbeiten.

Was zur Hölle passiert nun also hier und wie passiert es und warum?

Alles, was hier stattfindet, ist, so könnte man sagen, damit zu erklären, dass der *FULL METAL VILLAGE* ein ethnographischer Film ist. „Der ethnographische Film zeigt, beschreibt und erklärt (fremde) Kulturen oder ausgewählte Aspekte einer (fremden) Kultur. [...] Thematisiert werden unterschiedliche menschliche Lebensstile, wobei Arbeit, Werten und Normen einen wichtige Rolle zukommt.“ [2] Diesen Status trägt *FULL METAL VILLAGE* nicht ostentativ vor sich her, durch seine filmische Ästhetik und der daran ablesbaren Herangehensweise der Regisseurin kann er jedoch als ein solcher „gelesen“ werden.

Die koreanische Regisseurin Cho geht an das Dorf Wacken und seine Bewohner so heran, wie Ethnologen an einen bisher unentdeckten Stamm im Amazonas, den sie ethnografieren wollen. Die Entdeckung von Wacken durch Cho ist aber nicht zufällig, da hier jährlich ein Heavy-Metal-Festival stattfindet, durch welches der Ort auf sich aufmerksam macht. Was aber zufällig ist, ist die Entdeckung, dass es sich um ein Dorf wie jedes andere handelt. Der Film – und das ist das Glück – macht sich nun aber genau diesen Umstand zunutze. Über einen gewissen Zeitraum (Wochen vor bis ein paar Tage nach dem Festival) wird Wacken von Cho und

ihrem Kameramann beobachtet und im Endprodukt filmisch verstehend und erkennend beschrieben – im Wesentlichen über Gespräche mit den Bewohnern sowie detaillierte Betrachtung der Lebensbedingungen und Alltagstätigkeiten. Das Festival kommt dabei in den ersten zwei Dritteln des Filmes immer nur dann vor, wenn die Protagonisten auf dieses zu sprechen kommen. Im letzten Drittel ist es dann irgendwann mit dem Beginn der Vorbereitungen (Anlieferung der mobilen Toiletten) natürlich und wie selbstverständlich anwesend und dadurch Gegenstand des Dorflebens und damit auch des Films.

Eine der ersten Szenen des Films porträtiert in einer langen Parallelfahrt, in die einzelne Sequenzen mit verschiedenen Personen montiert sind, die Straßen des Dorfs und führt gleichzeitig die wesentlichen Protagonisten ein. Diese lernen wir im weiteren Verlauf als den selbsternannten Dorf-Sheriff (Uwe Trede) und seine Frau (Lore Trede), zwei weibliche Teenager, die von einer Modelkarriere träumen (Ann-Kathrin und Malena Schaack), einen sentimental in die Jahre gekommenen Milchbauern (Klaus Plähn) und seine Tiere, einen etwas resignierten Langzeitarbeitslosen (Norbert Venohr) und seine Familie, zwei ältere lebensfrohe, aber auch nachdenkliche Damen (Irma Schaack und Eva Waldow) sowie den örtlichen Pastor (Henning Halver) kennen. Das Festival selbst wird ebenfalls bereits in dieser Szene eingeführt – wenn auch nur durch den Schriftzug „Wacken Open Air Office“ an einem der von der Kamera abgefahrenen Gebäude.

Ohne sich künstlich entfremden zu müssen, nutzt die Regisseurin ihren Status als Außenstehende und die damit verbundene Unwissenheit geschickt, um ausgewählte Personen mit der Kamera zu begleiten, sie zu befragen oder einfach nur reden zu lassen. Dies zeigt sich besonders auffällig in Szenen, in denen Chos Fragen zu hören sind. Sie sind oftmals fast kindlich naiv und gerade dadurch völlig natürlich und einfühlsam formuliert. Indem sie sich scheinbare Selbstverständlichkeiten durch die Befragten genau erklären lässt, ergeben sich Sinndeutungen, die die Lebenswelt der Dorfbewohner von innen heraus verständlich machen. Ein Verfahren, welches in der interpretativen Sozialforschung als „Dummheit als Methode“ beschrieben wird. Es sei nur beispielhaft auf die Szene verwiesen, in der sich Cho mit dem Milchbauern Plähn darüber unterhält, was die Unterschiede zwischen Kuh, Kalb, Bulle, Ochse usw. sind. Die nahezu entwaffnende Art des Fragens führt dazu, dass einige Dorfbewohner die Filmemacherin zu unterschätzen scheinen. Wenn z.B. Uwe Trede sie scheinbar belehrt und versucht, ihr Weisheiten für's Leben, angezeigt durch Formulierungen wie „Da is' was dran, musst Dir mal merken“, mitzugeben. Dieses Unterschätzen führt aber auch dazu, dass er persönliche Dinge erzählt, wie, dass jeder Mann über 65 eine Freundin haben muss, um seine Frau zu schonen und es mit den Worten „ich hoffe ja nicht, dass Sie das aufnehmen“ kommentiert. Die Vertrautheit zwischen Protagonisten und Filmteam zeigt dessen lange Anwesenheit in Wacken an und ist ein typisches Merkmal für das ethnographische Forschen und Filmen, welches versucht, durch eine aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben, dieses adäquat und unverfälscht zu beobachten. Die Beobachtung spielt in *FULL METAL VILLAGE* in zweierlei Hinsicht eine Rolle. Auf der einen Seite liefert und produziert sie die Aufnahmen und damit den Film selbst. Andererseits geben die langen, ruhigen Einstellungen besonders der Äußerungen der Protagonisten und Gespräche unter diesen dem Zuschauer die Möglichkeit, selbst zu beobachten und sich

so auf der Grundlage des Films sein eigenes Bild zu machen. Die Zurückhaltung des Films zeigt sich inszenatorisch besonders daran, dass es keine erklärenden, einordnenden oder konnotierenden Off-Kommentare gibt. Auch taucht das Team immer wieder selbst im Film auf. Es versucht nicht, sich künstlich zu verbergen – vielmehr ist es ein Teil der Geschichte, welcher am Alltagsleben teilnimmt und sich durch sein selbstverständliches Auftauchen im Film als Mitglied der Dorfgemeinschaft in Szene setzt; einer Gemeinschaft, die die Film-Crew in ihre Arbeit und Gespräche wie selbstverständlich einbezieht. Beispielhaft seien hierfür zwei Szenen mit dem Milchbauern Plähn beschrieben. In der einen lässt er Cho die Testwerte der von seinen Kühen produzierten Milch vorlesen, in der anderen stellt er Rückfragen an das Team, wie sie denn die Lebensmittelpreise in Deutschland im internationalen Vergleich einschätzen. Diese nahezu natürlichen und immer ruhigen, die Protagonisten stets ausreden lassenden Gesprächssequenzen werden kombiniert mit langen Landschafts- und Ortseinstellungen in der Totalen oder fokussierenden Nahaufnahmen. Sie dokumentieren auf der Bildebene in der gleichen ruhigen Art wie die Gesprächssequenzen das örtliche Geschehen und beschreiben durch gezielte Kamerablicke die Gegebenheiten, als wären sie wissenschaftliche Artefakte.

Doch was ist mit dem Festival und seinen Besuchern? Ja, es ist da – und es wird darüber geredet. Aber nicht exponiert oder aufgeregt, sondern im gleichen ruhigen Duktus wie über die Milchkühe, die Größe von Maispflanzen oder den Ehealltag. Bei Kaffee und Kuchen wird das Festival von Irma Schaack und Eva Waldow, zwei älteren Damen, verbal eingeführt. Sie versuchen, sich gegenseitig zu erklären, was es mit der schwarzen Kleidung, der schrecklichen Musik und den umgedrehten Kreuzen so auf sich hat. Einmütig kommen die beiden überein, dass an den Gerüchten, dass sie - die Metal-Fans - „Tiere schlachten und mit dem Blut tun sie sich dann dem Teufel verschreiben“, wohl was dran sein müsse. Doch es wird mit norddeutscher Gelassenheit genommen - „ach die ham das gesagt, dann wird ja wohl was Wahres dran sein, ja“. Genauso unaufgeregt sind die Schilderungen von Norbert Vehnor, der das Festival vor Jahren mit Freunden gegründet hat und ausgestiegen ist, bevor es groß wurde. Was er heute bedauert. Die Hintergrundinformationen zum Ursprung des Festivals sind zwar einigermaßen aufschlussreich, gehen aber auch nicht weiter in die Tiefe als die jugendliche Ode an die Freiheit, die Ann-Kathrin Schaack anstimmt, wenn sie fasziniert berichtet, was sie an der Veranstaltung fasziniert: Dies sei vor allem die gemütliche Atmosphäre und dass man in Unterwäsche über das Gelände laufen könne, ohne dass einen jemand schräg anschau. Was bei einem so bekleideten Gang durch das Dorf leider anders wäre.

Insgesamt bleiben das Festival und – vor allem – seine Besucher weitgehend anonym. Im Mittelpunkt stehen auch während der Festivalszenen im Wesentlichen die Einwohner von Wacken, die an der Veranstaltung so selbstverständlich teilnehmen, als wäre es das jährliche Dorffest. Die Szenen vermitteln den Eindruck, als sähen wir das Festival mit den Augen der Dorfbewohner, die sich zwar manchmal (in einem allerdings nicht wissenschaftlichen Sinne) zu fragen scheinen, „what the hell is going on here“ – aber es eigentlich so genau auch gar nicht wissen wollen. Die in den Festivalszenen zumeist distanzierte Kamera unterstützt diese

Empfindung. Besonders die knappe halbe Stunde, die das Dorfleben während der Festivalzeit porträtiert, spricht für die Lektüre von *FULL METAL VILLAGE* als ethnografischen Film. Aus der Innenperspektive der uns in der ersten Stunde ans Herz gewachsenen Dorfgemeinschaft heraus erleben wir das Festival, welches den Dorfbewohnern zwar etwas suspekt bleibt, mit und auf dem sie sich aber trotzdem sichtlich wohl fühlen. Denn schließlich sind sie ja hier zuhause – zuhause in Wacken.

Da soll Mille Petrozza, der Sänger von *Kreator*, bei der Ansage des Songs *Pleasure to Kill* am Ende des Films schreien: „People of Wacken – are you ready to kill?“ Das ist pure Ironie. Auf der eine Seite als eine in vielen anderen Szenen des Films ebenfalls deutlich werdende Inszenierungsstrategie, die uns in der Schlusszene, in der das Dorfkollektiv das Festivalgelände gemeinsam säubert, suggeriert: ja, Mille, sind wir – und aufräumen tun wir dann auch noch. Auf der anderen Seite markiert der Ausruf die bewusste oder unbewusste ironische Brechung des Alltags, das, was das Leben in Wacken auszumachen scheint. Ironie als ethnografisch hervorgeschälte Überlebensstrategie, die nachvollziehbar macht, wie man mit dem Alltag in deutschen Dörfern umgeht, ohne ihn sich zur Hölle zu machen. Nicht zuletzt diese Ironie ist aber auch eine der wesentlichen Eigenschaften des Heavy Metals. Und *FULL METAL VILLAGE* ist damit vielleicht das Rockumentary – das ethnografische Rockumentary – schlechthin.

(Andreas Wagenknecht)

Anmerkungen:

- [1] Der Ethnologe Clifford Geertz (*1923) entwickelte die Methode der „dichten Beschreibung“ ethnologischer Gegenstände als wesentliche Dimension interpretativen Forschens. Ein guter Überblick zu Geertz' Forschungsprogramm findet sich in: Wolff, Stephan: Clifford Geertz. In: Flick, Uwe / Kardorff, Ernst von / Steineke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2005, S. 84-96.
- [2] Dehnert, Walter / Speeter-Blaudszun: Ethnographischer Film. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclam Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2002, S. 149-151.

Empfohlene Zitierweise:

Wagenknecht, Andreas: Full Metal Village.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3, 2010.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 15.10.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)
Copyright © by Andreas Wagenknecht. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.

GLASTONBURY – THE MUD. THE MUSIC. THE MADNESS

Großbritannien 2006

R: Julien Temple.

P: Rob Shelton.

K: Ben Smithand, Lucy Bristow, James Callow, Darren Cornwell, Hamish Doyne Ditmus, Heidi Easton, Evan English, Terry Flaxton, Adnan Hemani, Matthew Judd, Chris Kemp, Tim Knock, Anne-Marie Lean-Vercoe u.a.

S: Ben Smithand, Adrian Brindle, James Cawte u.a.

T: Chris Adams, Brad Bower, Christian Bourne u.a.

Beteiligte Bands: Babyshambles, David Bowie, Billy Bragg, Coldplay, Nick Cave, Cypress Hill, Faithless, The Kinks, Melanie, Morrissey, The Prodigy, Radiohead, Joe Strummer u.a.

DVD-/Video-Vertrieb: Polyband & Toppic Video/WVG.

UA: 12.4.2006 (UK), 22.6.2007 (BRD).

132min, 16:9, PAL, Farbe, Dolby 2.0, Surround Sound 5.1, DTS.

Der englische Ort Glastonbury: Vor hunderten von Jahren befand sich hier einer Legende nach das legendäre Avalon. 1970 initiierte Landwirt Michael Eavis dort das britische Pendant zu Woodstock. 2005 ist es zu einem Markennamen und einer hermetisch abgeriegelte Großveranstaltung mit 150.000 Besuchern geworden. Der Dokumentarfilm GLASTONBURY - THE MUD. THE MUSIC. THE MADNESS: Julian Temples Versuch, ein Festival nicht nur anhand eines exemplarisch gewählten Jahres abzubilden, sondern gleichzeitig auch seine Geschichte und Entwicklung nachzuzeichnen. Die Bezeichnung „gleichzeitig“ ist dabei durchaus wörtlich zu verstehen, denn Temple verknüpft Aufnahmen neueren Datums, speziell aus dem Jahr 2005, mit Archivmaterial, Ausschnitten der Filme GLASTONBURY PAST & PRESENT (1920), GLASTONBURY FAYRE (1973), GLASTONBURY: THE MOVIE (1996) sowie Amateurfilmen zu einem über zweistündigen Patchwork, in dem musikalische Darbietungen und Impressionen aus 35 Jahren innerhalb von Sekunden fließend ineinander übergehen. Dabei wird sowohl auf eine chronologische Anordnung, als auch auf Jahresangaben innerhalb der gezeigten Szenen verzichtet. Die im Titel versprochene *Madness* ist durchaus auch im Sinne von „Chaos“ aufzufassen.

Aber auch die gängige Übersetzung als „Wahnsinn“ oder „Verrücktheit“ ist mehr als zutreffend, charakterisiert sie doch den gesamten Film. Was Temple, bekannt für seine Filme THE GREAT ROCK ‘N ROLL SWINDLE und THE FILTH AND THE FURY über die Sex Pistols, hier an skurril kostümierten Festivalbesuchern und Mitarbeitern oder deren Fortbewegungsmitteln auffährt, übertrifft jeden Karneval bei weitem. Skurrile Höhepunkte sind beispielsweise der Streit zweier verfeindeter Zauberer, die als Schausteller für das Festival gebucht wurden oder die Darstellung einer Kanutour, die allein in den Schlammputzen des Festivalgeländes absolviert wird. Derartige Eindrücke sind im Film als übergeordnete Instanz eingesetzt, beständig werden sie auch in Interview- oder Konzertszenen hineingeschnitten.

Untergeordnet mutet dagegen der erste von zwei Handlungssträngen an, die parallel zu den Verrücktheiten ablaufen: Anhand exemplarischer Aufnahmen wird versucht, den Ablauf eines Festivals nachzuerzählen, beginnend mit der Anreise des Publikums und endend mit dem Verlassen des Geländes und dem Einsetzen der Aufräumarbeiten. Die dazwischenliegenden Aufnahmen sind so angeordnet, dass sie den Wechsel von Morgen und Abend, Tag und Nacht innerhalb der drei Festivaltage nachahmen. Auch wenn eine Gruppe von Festivalbesuchern aus dem Jahr 2005 von Beginn an in mehreren Sequenzen des Films zu sehen ist, beschränkt sich GLASTONBURY hier einmal mehr nicht auf Aufnahmen des vergangenen Festivals, sondern verknüpft diese mit entsprechenden Szenen der vergangenen Jahre bis in die 1970er zurück.

Einer lineareren Chronologie folgend behandelt hingegen der zweite Erzählstrang sein Thema: die Geschichte und Entwicklung des Festivals. Dies wird hauptsächlich durch den ursprünglichen Gründer und noch immer aktiven Organisator Glastonburys Michael Eavis vermittelt, den ein Kamerateam 2005 über das Festival begleitete und interviewte. Zusätzlich wird Archivmaterial eingefügt, das sowohl ältere Interviews mit Eavis als auch private Aufnahmen vom Bauernhof des hauptberuflichen Landwirts umfasst. Mit seiner markanten Erscheinung (beispielsweise trägt Eavis seit den Siebzigern den gleichen markanten Bart) stellt der bodenständige Bauer den einzigen durchgehenden Protagonisten, den Dreh- und Angelpunkt des Films dar.

Besondere Beachtung findet dabei Eavis' Beziehung zu den Travellers, einer gesellschaftlichen Bewegung der Achtziger Jahre, die sich durch einen alternativen Lebensstil in Bussen und Wohnmobilen auszeichnete. Nachdem ihr eigenes Festival, das jährlich am berühmten Stonehenge abgehalten wurde, gewaltsam von der Polizei aufgelöst wurde, fanden sie in Glastonbury eine neue Heimat und etablierten sich als fester kultureller und personeller Bestandteil des Festivals. Durch das beständige Wachstum der Veranstaltung und die dadurch entstehenden Sicherheitsrisiken und -auflagen kam es 1990 aber zu Streitigkeiten, die mit dem Ausschluss der Travellers vom Festival endeten.

Eine weitere Folge der Entwicklung, die der Film ausführlich thematisiert, ist der Bau eines Zauns um das Festivalgelände. Dieser sollte sicherstellen, dass nur noch zahlende Gäste das Gelände betreten können, wodurch die Besucherzahl begrenzt und das Sicherheitsrisiko überschaubar werden sollte. Da es, wie diverse Szenen zeigen, aber immer wieder Hunderte schafften, den Zaun zu überwinden, wurde dieser beinahe jährlich neu konzipiert - mit teilweise absurden Resultaten: Zwischenzeitlich wurden zwei Zäune gezogen, zwischen denen Pferde galoppierten um unerwünschte Besucher abzuhalten.

Einen Abschluss fand diese Entwicklung 2002. Nachdem im Vorjahr auf dem dänischen *Roskilde Festival* ein Besucher in der Menge zu Tode kam, entschloss sich Eavis das Gelände mit Hilfe einer Sicherheitsfirma komplett abzuriegeln und den Zaun überwachen zu lassen. Der Film zeigt neben der Planung des neuen Zauns auch die Schaltzentralen des Sicherheitspersonals und ihre nächtlichen Patrouillen auf der Suche nach

Eindringlingen. Unmittelbar auf die Abriegelung folgt jedoch eine andere Szene: der Auftritt Joe Strummers, der als wütende Reaktion auf die zu nehmende Kontrolle innerhalb des Festivals *Straight to Hell* singt. Temple fügt dazu Bilder von Überwachungskameras ein und unterstreicht somit Strummers Standpunkt, allerdings nicht ohne anschließend auch eine Szene mit Michael Eavis zu zeigen, der behauptet, Strummer hätte mit seiner Kritik überreagiert und sich anschließend dafür bei ihm entschuldigt.

Dies ist beispielhaft für die Art, mit der der Film die Streitfragen Travellers und Überwachung behandelt. Er bezieht oberflächlich keine Stellung, sondern lässt beide Seiten ihre Argumente vorbringen. Bei einer tiefergehenden Betrachtung fällt allerdings auf, dass der Darstellung der Kritik am Festival qualitativ und quantitativ mehr Gewicht verliehen wird, als der Rechtfertigung dafür. Allein in seiner unkonventionellen formalen Gestaltung steht GLASTONBURY dem freien Lebensstil der Travellers weit näher als der Ordnungsliebe der Festivalleitung. So endet auch eine Szene, die einen Streit zwischen Eavis und den Travellers zeigt, mit deren Sieg und Interviews von Festivalbesuchern, die rückblickend betonen, wie sehr sie die Travellers vermissen und wie negativ sich die Sicherheitsvorkehrungen auf die Stimmung ausüben. Eine emotionale Argumentation ist es, die hier vorgenommen wird und die filmisch stärker wirkt als die rationalen Entgegnungen der Gegenseite, die ihrerseits völlig nachvollziehbar sind.

Nachvollziehbarer als die Anordnungen der Konzertszenen, die den Film durchziehen, allemal. Diese stammen aus vier Jahrzehnten und scheinen dabei nach keinem bestimmten Muster, sei es Chronologie oder Relevanz des Auftritts für Band oder Festival, platziert. Mehr noch, es fehlen nicht nur durchgängig die Zuordnung, aus welchem Jahr der jeweilige Auftritt stammt, sondern auch die zugehörigen Bandnamen und Songtitel. Auszumachen ist hingegen, dass die Künstler aus dem Jahr 2005 den Schwerpunkt bilden. Dabei beschränkt sich der Film auf die Hauptbühnen und somit auf populäre Künstler, die von den damaligen Newcomern *Babyshambles* oder *The Bravery* über Superstars wie *Coldplay* bis hin zu einer musikalischen Ikone wie *Morrissey* reichen. Innerhalb dieser Konzertszenen wird ein besonderes Augenmerk auf die Darstellung des Publikums gerichtet. Dieses ist in auffällig vielen Einstellungen zu sehen, sowohl in Form von Massenaufnahmen aus der Vogelperspektive, als auch in Reaction-Shots, die gezielt einzelne Fans beim Tanzen oder Mitsingen zeigen und somit die Verbindung von Künstler und Publikum betonen. Dabei spiegelt sich auch einmal mehr die eingangs erwähnte *Madness* wieder, wenn *The Bravery* mit nacktem Gitarristen auftreten und den Song beenden, indem sich dieser mit einem Kopfsprung in das Schlagzeug stürzt. Oder wenn der drogenabhängige *Babyshambles*-Frontmann Pete Doherty mit fahrigem Bewegungen von der Bühne auf das Publikum zutaumelt, woraufhin hunderte Fans versuchen die Absperrung zu überwinden um ihn zu berühren.

Was wie der Beginn einer Massenhysterie anmutet, ist für *Glastonbury* aber nur eine Verrücktheit unter vielen - der Auftritt dauert im Film nicht einmal eine Minute. Dabei schien es Julien Temple zusätzlich noch für nötig zu erachten, seine dominante Vorstellung von *Madness* auch Auftritten von Bands überzustülpen,

die diese anders als *Babyshambles* oder *The Bravery* gar nicht vermitteln. Dies führt dazu, dass beispielsweise *Morrisseys* im Film ohnehin nur anderthalbminütiger Auftritt Opfer von Temples Impressionsfetischismus wurde und mit den für GLASTONBURY typischen Einstellungen der immer gleichen Paradiesvögel und Grimassenschneider durchsetzt ist. Dies gilt auch für die übrigen Konzertszenen, mit Ausnahme des Auftritts von *Coldplay*, der zum Zeitpunkt des Festivals kommerziell erfolgreichsten Band. Dieser wird durch einen nahezu vollständigen Song repräsentiert, ohne dass zusätzliche Aufnahmen eingefügt werden. Dass dem Auftritt eine solch ungeteilte Aufmerksamkeit zu Teil wird, ist besonders ungewöhnlich, da er nichts vom Festival selbst zeigt: Durch den Einbruch der Nacht sind Publikum und Gelände wie von der Dunkelheit verschluckt.

GLASTONBURY betrachtet somit nicht den visuellen oder musikalischen Wert einer Darbietung als Kriterium für die Darstellung im Film, sondern unterwirft sich hier Massengeschmack und Marketingstrategien. Dadurch stellt er selbst dar, was er andererseits kritisiert, wenn er für die Travellers oder ein überwachungsfreies Festival Partei ergreift. Nicht die Music steht, wie es der Titel verspricht, im Mittelpunkt dieses Films, auch nicht der Mud, der erst nach zwei Stunden zu sehen ist - für drei Minuten: Mainstream ist der Kerngedanke von Glastonbury, getarnt unter einer oberflächlich „verrückten“ Legierung. Bedenkt man dabei, auf welche Werke die ursprüngliche Reputation des Regisseurs zurückzuführen ist, entspricht dieses Zugeständnis an den Massengeschmack zumindest partiell dem Titel des Films - es kann getrost als Madness bezeichnet werden.

(Janwillem Dubil)

Anmerkung:

[1] Die Auseinandersetzungen in Stonehenge sind ausführlich dargestellt in: Worthington, Andy: *The Battle of the Beanfield*. Teignmouth: Enabler Publications 2005.

Rezensionen:

Charles Gant Talks to Julien Temple. In: Sight and Sound 16,5, May 2006, pp. 38-39. Online: URL: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49285>.

Patrick Barkham. In: The Guardian, 24.3.2006.

Gant, Charles: Mud in Your Eye. In: Sight and Sound 16,5, May 2006, pp. 36-37.

Otter, Helen, Review. URL:

http://www.bbc.co.uk/somerset/content/articles/2006/04/10/glastonbury_film_review_feature.shtml.

Homepage des Festivals:

[Http://www.glastonburyfestivals.co.uk/history/](http://www.glastonburyfestivals.co.uk/history/).

Bibliographie:

- Aubrey, Crispin / Shearlaw, John (2004) *Glastonbury: An Oral History of the Music, Mud and Magic*. London: Ebury, 288 S., [4] Taf.
- Bahouth, Candace (ed.) (2009) *Shooting Glastonbury*. Foto(s) von Venetia Dearden. Heidelberg: Kehrer, 240 S.
- McKay, George (2000) *Glastonbury: A Very English Fair*. London: Gollancz, 212 S.
- Worthington, Andy (2005) *The Battle of the Beanfield*. Teignmouth: Enabler Publ., v, 239 S.

Empfohlene Zitierweise

Dubil, Janwillem: Glastonbury – The Mud. The Music. The Madness. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 431-445, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p431-445>.

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.

U2 3D

USA 2008

R: Catherine Owens, Mark Pellington.

K: 3ality Digital Entertainment, Peter Anderson (3D), Tom Krueger.

S: Olivier Wicki

T: Tom Paul

P: John Modell [u.a.] für 3ality Digital Entertainment.

D: U2.

85min, Farbe, 1,85:1. Stereo.

Viele Rockumentaries haben das Ziel, nicht nur ein Konzert, ein Festival, eine Tournee oder eine Band zu porträtieren, sondern auch das Gefühl zu vermitteln, wie es war, dabeigewesen zu sein. Dazu lädt vor allem das anwesende Publikum ein, weshalb Bilder vom Publikum, die die emotionale Angerührtheit oder auch nur die Begeisterung der Fans zeigen, zu den Standardbildern fast aller Rockfilme zählen. Gleichwohl bleibt eine große Differenz zwischen Real-Geschehen und Film bestehen, so intensiv auch der Wunsch des Zuschauers sein mag, den Film als Medium eines imaginären Dabeigewesenseins zu nutzen. Die seit wenigen Jahren sich ausbreitende 3D-Kinematographie scheint zumindest auf den ersten Blick jenem Wunsch nach intensiver Illusionierung entgegenzukommen. Sie scheint ein räumliches Erlebnis zu ermöglichen, das dem Realeindruck näher kommt als die normale 2D-Darstellung. Natürlich gibt es schon diverse Filme, die in 3D gezeigt werden können, jedoch war die Aufnahmetechnik, besonders die Kamera, sehr teuer, sehr kompliziert und sehr groß. Eine Lösung für diese Probleme bietet die digitale Technik.

Auf das neu entstehende Markt-Segment des 3D-Films hat sich die Firma *3ality Digital Entertainment* spezialisiert. 3ality führte 2003 eine neue Technologie ein, die mithilfe der Spezialeffekte „Motion Control Photography“ und „Image Processing“ ein sehr realistisches dreidimensionales Bild erzeugt. „Motion Control Photography“ ermöglicht - berechnet durch Computer - immer dieselben Kamera- oder Objektbewegungen. Mit „Image Processing“ ist die digitale Bildbearbeitung am Computer gemeint. Mit einer digitalen Stereo-Kamera lassen sich so dann sehr kostengünstig dreidimensionale Aufnahmen herstellen. Getestet wurde dieses Aufnahmeverfahren bei Ligaspielen der National Football League, NFL. Als die Aufnahmen mit dem Anliegen, einen Film über die NFL in 3D zu machen, der NFL gezeigt wurden, ließen sich die Verantwortlichen allerdings so viel Zeit mit einer Entscheidung, dass sich die Firma nach einem Überbrückungsprojekt umsah. Die Gründer von 3ality waren große Fans der Rockband U2 und gingen daher - vermittelt durch die Artdirektorin der „Zoo-TV-Tour“, Catherine Owens - mit der Idee eines dreidimensionalen Konzertfilms auf die Band zu. Obwohl die Firma 3ality eigentlich nur einen Test bei der Vertigo-Tour geplant hatte, wollte die Band eher einen kompletten Film machen, da U2, eigenen Aussagen zufolge, mit ihrem ersten Film *RATTLE AND HUM* nicht mehr zufrieden seien.

Ausgewählt wurde schließlich der Südamerika-Abschnitt der Tournee, da U2 über acht Jahre dort nicht mehr gespielt hatten und sich eine ekstatische Stimmung der Zuschauer versprochen. Die Testaufnahmen für U2 3D wurden in Mexico-City und Santiago, die eigentlichen Aufnahmen in Buenos Aires gemacht. Dazu spielten U2 zehn Titel auf der Bühne ohne Publikum, damit Nahaufnahmen mit Weitwinkelobjektiven gefilmt werden konnten, ohne das Publikum während des Konzerts zu stören (es ist bei solchen Einstellungen nötig, die Kamera sehr nah an das Objekt zu bringen). Außerdem wurden noch zusätzliche Aufnahmen in Melbourne nötig. Während der Konzerte wurden neun Stereo-Kamera-Stativ vom Typ *Pace/Cameron Fusion* verwendet, die von dem Kameramann Vincent Pace und dem Regisseur James Cameron für ihre eigenen 3D-Projekte entwickelt worden waren. Auf diese Stativ wurden jeweils zwei CineAlta-Kameras von Sony montiert, mit denen digitale Aufnahmen wie mit einer 35mm-Kamera möglich sind. Mit dem Pace/Cameron-Fusion-Stativ wurde auch eine Spidercam, also eine Kamera, die über dem Set an Stahlseilen hängt und frei in alle Richtungen bewegt werden kann, ausgerüstet, so dass für das U2-3D-Projekt die ersten Liveaufnahmen entstanden, die von mehreren 3D-Kameras aufgenommen wurden.

Der 3D-Effekt entsteht nicht in der Kamera, sondern erst, wenn die Aufnahmen mit den bereits erwähnten Spezialeffekten zusammengefasst werden. Dadurch, dass jede Kameraposition mit jeweils zwei Kameras ausgestattet ist, die exakt ausgerichtet werden, wird in der Nachbearbeitung der 3D-Effekt für die gesamte Länge des Konzerts möglich. Die für U2 3D verwendete Software wurde durch 3ality selbst entwickelt. Elektronische digitale Aufnahmen, das neuentwickelte Stativ, die geringen Kosten der Software - 3D-Produktionen wurden so deutlich günstiger als je zuvor. Damit wurden auch die aufwendigen Testaufnahmen möglich, ohne das Budget von 15 Millionen US-Dollar zu sprengen.

Die Testaufnahmen in Mexico-City waren nötig, da die Technik noch experimentell war und die Regisseurin Catherine Owen kaum Erfahrung als Regisseurin hatte. Es gab keine Storyboards, also Zeichnungen von den geplanten Einstellungen und Visualisierungen, oder Einstellungsplanungen, um zum Beispiel bestimmte Posen des Leadsängers einzufangen. Somit entstanden über 100 Stunden Rohmaterial. Aus diesem Material wurden 14 Titel im Film zusammengefasst. So wurden die bekanntesten Songs der Band U2 in den Film aufgenommen, darunter *Beautiful Day*, *Pride* und *One*; man musste in Kauf nehmen, dass sich der Eindruck einstellen könnte, es handle sich nicht um eine repräsentative Dokumentation des Konzerts. Eigentlich wurden auf der „Vertigo-Tour“ nämlich überwiegend die Titel des zuvor veröffentlichten Albums *How To Dismantle An Atomic Bomb* gespielt. Auch ist das Konzert eigentlich circa 150 Minuten lang, der Film jedoch nur 85 Minuten [1].

Um den dreidimensionalen Effekt zu verstärken, wurden für die Nahaufnahmen Weitwinkelobjektive verwendet, um die bereits sehr große Bühne für die „Vertigo-Tour“ noch größer erscheinen zu lassen. Dies wird im Film sehr deutlich bei Nahaufnahmen der Musiker, bei denen die Kamera sehr nah an die Person heran geht, aber der Hintergrund ebenfalls noch sehr in die Weite geht. Der Eindruck der Tiefe und Weite des

Bühnenraums, die alleine dem Objektiv zu danken ist, verstärkt später den 3D-Eindruck. Außerdem wurden lange Kamerafahrten an den Rändern der Bühne sowie über das Publikum hinweg gemacht. Gerade die Aufnahmen der Spidercam erzeugen durch den erhöhten Kamera-Standpunkt einen tiefen Eindruck auf den Ort des Geschehens. Die Beleuchtung der Bühne wurde während der Aufnahmen nur durch wenige Spots für die Musiker ergänzt, so dass der Lichteindruck sehr nah am eigentlichen Konzert ist. Herausfordernd war der spätere Ton des Films. Nicht nur, dass bei einer Beschallung im Kinosaal der Ton so angepasst wird, dass er dem gesehenen Bild entspricht, sondern auch durch die unterschiedlichen Textzeilen, die die Band während der Konzerte verwendete. Daher mussten der Ton- und der Bildschnitt sehr genau auf die Lippenbewegungen der Musiker abgestimmt und geprüft werden, damit der verwendete Ton des Titels auch zum Bild passte. Die Band bestand aber darauf, dass der Ton nicht digital an die Bilder angepasst, sondern immer der originale Soundtrack des Livekonzerts verwendet wurde.

U2 3D wurde bisher nur in Kinos gezeigt, die über eine digitale, 3D-fähige Projektionstechnik verfügen. Auf dem Filmfestival in Cannes wurde am 19.5.2007 eine gekürzte Version gezeigt. Nachdem der Film vollendet wurde, gab es eine limitierte Auswertung in IMAX-Kinos in den USA und in Kanada. Die weltweite Auswertung des Films sollte ursprünglich am 15.2.2008 beginnen. Jedoch wurde dieser Termin verschoben, da der Disney-Konzern mit einem 3D-Konzertfilm von *Hanna Montana*, der tatsächlich zehnmal so viel an den Kassen einspielte wie U2 3D, zur gleichen Zeit in die Kinos wollte. Darum ging U2 3D erst am 22.2.2008 in die Kinos. Da die IMAX-3D-Projektionstechnologie nur in wenigen Kinos verfügbar war, wurden ebenfalls Kinos mit Real-D-Cinema-Technology ausgewählt. Auch dabei handelt es sich um eine Projektionstechnologie mit polarisierten Bildern, die durch eine Brille mit polarisierten „Gläsern“ einen 3D-Eindruck hervorrufen. Diese Technologie verhindert, dass empfindliche Personen beim Betrachten des Films wenig oder gar kein Unwohlsein empfinden. Nach circa drei Wochen hatte der Film seinen Höhepunkt in der Auswertung erreicht. Danach wurde er immer wieder zu bestimmten Anlässen, zum Beispiel bei Kongressen über Filmtechnologie oder Promotionveranstaltungen der National Geographic Entertainment Group, gezeigt. Eine DVD- oder Blue-Ray-Disc ist nicht geplant, solange die TV-Technik nicht die Qualität der Kinodarstellung erreicht hat - gerade die Qualität der Bilder ist für die Band und für ihr Management ein entscheidender Wert des Films.

(Christoph Krenz)

Anmerkung

[1] Einen repräsentativeren Eindruck vom Konzert ist übrigens durch die parallel veröffentlichte DVD *VERTIGO* 2005: *LIVE FROM CHICAGO* (USA 2007) möglich.

Rezensionen:

Van Bursirk, Eliot: U2 3D Brings Hyperral Arena Rock to the Multiplex. In: *Wired*, 21.1.2008, URL:
http://www.wired.com/entertainment/music/commentary/listeningpost/2008/01/listeningpost_0121?currentPage=all.

Rev. (Mariana McConnell) in: *Cinema Blend*, 23.1.2008, URL:
<http://www.cinemablend.com/reviews/U2-3D-2927.html>.

Rev. (Mighty Ganesha [!]) in: *The Diva Review*, 16.1.2008, URL:
http://www.thedivareview.com/U23D_Movie_Review.html.

Empfohlene Zitierweise

Krenz, Christoph: U23D. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 446-449, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p446-449>.

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.

Rezension zu: Mulholland, Garry: *Popcorn. 50 Years of Rock'n'Roll Movies*. London: Orion Books 2010, x, 430 S., 16 Taf.

Zwar liegen inzwischen eine Reihe von Überblicksdarstellungen über die Darstellungsweisen und Funktionen der Rockmusik im Kino vor [1], doch ist die Menge an Erschließungsarbeit, die noch zu leisten ist, unübersehbar groß. Das mag zum einen daran liegen, dass die cineastische Qualität der Filme und ihr Rang im Rahmen der allgemeinen Sozial- und Mentalitätengeschichte, aber auch in dem der Geschichte der Rockkultur oft schrill auseinandertreten. Die vorliegende Literatur legt klares Zeugnis darüber ab, dass die Kategorien der Beschreibung, die nötig sind, um Filme mit und über Rockmusik in ihrer zeitgenössischen Wirkungsdimension, ihrer populär- und musikgeschichtlichen Bedeutung mit den filmkünstlerischen Qualitäten abzugleichen, bis heute weitgehend unklar sind. Es sind Einzeluntersuchungen [2], die oft an speziellen Fragestellungen einen kulturgeschichtlichen Zugang ausprobieren, die einen Eindruck über die Fülle an Gesichtspunkten geben können, die zusammentreten müssen, um einen Eindruck von den komplexen jugendkulturgeschichtlichen, musikhistorischen, ökonomischen und filmästhetischen Zusammenhängen zu gewinnen, die erst noch auszuarbeiten sind. Das Kieler Projekt zur Erfassung der Geschichte der „Rockumentaries“ ist hier zuallererst zu nennen [3], in dem nicht nur das gewaltige Korpus filmographisch aufgearbeitet werden soll, sondern auch anhand von kurzen Porträts und Analysen einzelner Filme, Übersichtsdarstellungen zu einzelnen Musikern und Musikrichtungen, zu den wichtigsten Regisseuren der Gattung und einzelnen dokumentarischen Formaten sowie in detaillierteren Analysen auch eine Methodik der Analyse von Rockmusikfilmen ausprobiert werden soll.

In eine ähnliche Richtung geht auch Mulhollands vorliegender Band, der ca. 100 fiktionale und dokumentarische Filme seit 1956 (beginnend mit Frank Tashlins *THE GIRL CAN'T HELP IT*, 1956, und endend mit *TELSTAR*, 2009) in jeweils mehrseitigen Einzelbesprechungen resp. Analysen vorstellt [4].

Es scheint signifikant zu sein, dass Mulholland mit einer subjektiven Rückbesichtigung seiner Begegnungen mit Rockmusikfilmen in die Darstellung einsteigt. Unklar ist vor allem, ob man die Sänger und Bands zuerst gehört oder gesehen hat. Die biographische Medienerinnerung verunklart sich, Film, Radio, Schallplatte, später auch das Fernsehen als Träger und Auslöser von Musikerinnerung überlagern einander, verlieren die Trennschärfe. Die Erinnerung an Rock und Rockfilme löst sich von den Trägermedien, möchte man fortfahren, gehen in eine allgemeinere Erinnerung an die Zeit, ihre Freizeitkultur, ihr allgemeines Lebensgefühl, ihre „Atmosphäre“ und ähnliches über. Es sei eine Hassliebe zwischen Film und Musik gewesen, die sie seit fünfzig Jahren miteinander verbindet, schreibt Mulholland. Popfilme würden gemacht, um die Bekanntheit von Musikstars ökonomisch auszubeuten, sie zu bewerben, nicht nur an der Kinokasse, sondern vor allem auch an den Plattenumsätzen Geld zu verdienen. Es ist kein cineastischer Zugang, der Mulholland vorschwebt, sondern einer, der den Ansatz bei einer Vorstellung von „Rockfilm“ sucht: Es geht

dem Autor um Filme, die nach der Rock'n'Roll-Zeit seit 1955 entstanden sind, die von Soul, Reggae, Punk, Discomusik, HipHop, Dance-Floor-Musik oder Folkmusiken erzählen oder durch derartige Musiken inspiriert wurden. Andere Musikrichtungen (Jazz, Blues, Volksmusik etc.) bleiben unberücksichtigt. Auch Filme mit Rockstars, die nur als Schauspieler auftreten, ohne mit ihrer Musik in Verbindung zu stehen, spielen keine Rolle, auch wenn die Images, die Musiker mitbringen, für das Casting u.U. äußerst wichtig sein können.

Die Rockfilme lassen sich nach Mulholland in sieben Untergattungen klassifizieren:

1. Das „Pop Star Vehicle“ dient erkennbar der Pflege von Musiker-Images und so indirekt der Etablierung oder Stabilisierung der Stars als öffentliche Figuren, was wiederum mit ihrem Wert als Markenzeichen ihrer eigenen Musik zusammenhängt.
2. Auch das „Pop-Star Biopic“ - meist über verstorbene Größen der Rockkultur - steht im Zusammenhang mit einem merkantilen Kalkül, dienen doch derartige Filme als Vorlauf und Werbung für die Neuausgabe von Platten der Biographierten. Sie stehen zudem nicht nur im Horizont der sentimental Anhebung von Figuren der Rockgeschichte in den Status von Kultfiguren, möchte man Mulholland ergänzen, sondern sind zudem Teil der Rezyklisierung vergangener Stile und Aufnahmen und damit Teil jener Strategien der Populärkultur, die zeitgeistige Phänomene aus ihrer historischen Bindung löst und damit neuen Nutzungen öffnet (denen wiederum ökonomische Interessen korrespondieren).
3. Als „Digging the Scene“ (etwa: „historische subkulturelle Szenen aushorchend“) bezeichnet Mulholland solche Filme, die nicht so sehr vergangene Jugend-Szenen nostalgisch verbrämen oder kritisch reflektieren (wie z.B. in *AMERICAN GRAFFITI*, 1973), sondern die vor allem auf ein wiederkehrendes Erzählmotiv stoßen - es handelt sich um Geschichten von Jugendlichen, für die spezifische Musiken Teil ihres Sozialisationsprozesses resp. des Erwachsenwerdens gewesen sind.
4. Das „Rock-Musical“ nimmt Traditionen von Operette und Musical auf, es den Figuren gestattend, an tendenziell beliebigen Stellen ihre Musik als Ausdruck emotionaler Bewegtheit einzusetzen. Man könnte die Überlegung Mulhollands dahingehend weiterführen, dass es um die Kultivierung spezifischer musikalischer Ausdrucksmittel für jeweils andere Generationen geht, so dass derartige Filme auch als Zeugnisse von Phasen „emotionaler Zivilisierung“ gelesen werden können.
5. Filme über alle Ebenen der Musikindustrie (vom Konzert über die Plattenaufnahme bis zum Plattenladen) nennt Mulholland „About the Biz“. Viele der Filme sind Satiren, erzählen Geschichten, die den Widerspruch zwischen der Individualität der Musiker, der Subjektivität der Ausdrucksgehalte von Musiken und der Kommerzialisierung der Musikkultur als letztlich moralische Parabeln verpacken.
6. Die Rockdocumentaries sind zum einen Teil der Geschichtsschreibung der Rockkultur, stehen selbst aber oft im Kontext der Vermarktung einzelner Musiker oder Bands. Aufgenommen hat Mulholland nur solche Filme, die auch eine Kinoauswertung erfahren haben.
7. Die Rock-Komödie schließlich bleibt bei Mulholland unerläutert, ist wohl auch tatsächlich eine Gattung, in der die Musik zum Grundinventar jugendlicher Unterhaltungskulturen zählt (wie in den Filmen des

kleinen, hedonistisch orientierten Genres der Beach-Party-Movies).

Viele Filme sind nicht eindeutig den oben skizzierten Gattungen zuzuordnen, sondern mischen verschiedene Elemente.

Auch wenn sich seit den späten 1970ern düstere oder gar tragische Ausgänge der Geschichten vermehrt finden, so ist doch ein Grundzug von Beginn an gleichgeblieben: Die Filme illustrieren mit großer Energie die These, dass Jugendliche, die sich einem jeweils neuen und ungewohnt erscheinenden Musik- und Lebensstil anschließen, weder kultur- noch selbstzerstörerisch handeln, sondern ihre Beziehungen zur Sexualität, zu Drogen und Rausch, zur Nonkonformität immer neu ausloten. Fast alle Filme der Rockfilmgeschichte fußen auf dem Konflikt der Generationen, illuminieren das für die Theorie der Populärkultur so wichtige Moment der symbolischen Opposition. Aber die Filme zeigen auch, dass sich die einst so fremd und fern scheinenden Jugendlichen zu gesellschaftlich verantwortlichen, bürgerlichen Subjekten weiterentwickeln. Ob man Mulhollands These, dass der Rockfilm seit den 1990ern düster beginne und triumphal ende, dass er durch die Bank selbstreflexiv sei, dass er gar als therapeutisches Medium angesehen werden könne, darf mit gutem Grund (und Kenntnis des Korpus) bezweifelt werden. Allerdings darf man durchaus annehmen, dass mit den neueren Produktionen die Bedeutung von Rockmusik als Teil zeitgenössischer und individueller Identität mit größerer Ernsthaftigkeit ausgelotet wird als in den Dekaden zuvor: Der Rockfilm schließt sich an die großen Erzählungen des Kinos an, er löst sich aus der Sonderposition, die er so lange in der Gesamt-Kinoproduktion eingenommen hat.

In summa ist Mulhollands Buch ein sehr nützliches Lesebuch geworden, wenn auch die Beschreibungen oft etwas zu feuilletonistisch und subjektiv eingefärbt erscheinen, gelegentlich sehr flapsig formuliert sind, fast im Stil mancher Blog-Beiträge (was mit der Tatsache zusammenhängen mag, dass der Verfasser früher als Musikredakteur bei der *Time Out* gearbeitet hat - er insistiert darauf, dass er *Popcorn* als Musik- und nicht als Filmkritiker geschrieben hat). Dass er aber ein exzellenter Kenner der Materie ist: Das steht außer Zweifel und macht das Buch auch dann lesenswert, wenn man des öfteren nicht mit dem Autor einer Meinung ist. Insbesondere die Bewertung der Filme mit bis zu fünf Sternen regt immer wieder zum Einspruch an - doch das kann die pophistorische und ästhetische Diskussion der Filme nur befördern.

(Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Man denke an die reich illustrierte, aber denkbar oberflächliche Geschichte der Rockmusik im Film bei Sandahl, Linda J.: *Encyclopedia of Rock Music on Film. A viewer's guide to 3 decades of musicals, concerts, documentaries and soundtracks 1955-1986* (Dorset: Blandford Press 1987) oder an das ähnlich gelagerte Stacy, Jan: / Syvertsen, Ryder:

Rockin' reels. An illustrated history of rock & roll movies (Chicago: Contemporary Books 1984), an Struck, Jürgen: *Rock around the cinema. Die Geschichte des Rockfilms* (München: Nüchtern 1979; vollst. überarb. u. aktual. Reinbek: Rowohlt 1985), der einen eher erzählenden Überblick gibt, aber auch an das mehr als 300 Filme auflistende Lexikon von Crenshaw, Marshall: *Hollywood rock. A Guide to Rock'n'Roll in the Movies* (Edited by Ted Mico. London: Plexus 1994), dessen einzelne Darstellungen der Filme allerdings - trotz allen Kenntnisreichtums der Beiträge - oft sehr ironisch gehalten sind. Hochselektiv sind auch die Filmsammlungen bei Curti, Roberto: *Rock-o-rama. Altre contaminazioni tra cinema e rock in 101 film* (Camucia (AR): Tuttle Ed. 2009), der ähnlich wie Mulholland die 100 wichtigsten Filme listet. Über 230 Filme stellt Muir, John Kenneth: *The Rock & Roll Film Encyclopedia* (New York: Applause Theatre and Cinema Books 2007) in allerdings äußerst oberflächlichen Einzeldarstellungen vor. Einen Überblick über die vorliegende Literatur gibt Wulff, Hans J.: Rockumentaries. Eine Arbeitsbibliographie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,1, 2010, S. 158-167.

[2] An wenigen Beispielen zu den (halb-)dokumentarischen Rockfilmen: Baker, David: „I'm glad I'm not me!“ Marking transitivity in DON'T LOOK BACK (in: *Screening the Past*, 2005, URL: http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_18/DBfr18b.html), Bindas, Kenneth J. / Heineman, Kenneth J.: Image is everything? Television and the counterculture message in the 1960s (in: *Journal of Popular Film and Television* 22,1, 1994, pp. 22-37), Marchetti, Gina: Documenting punk: a subcultural investigation (in: *Film Reader*, 5, 1982, pp. 269-284), Plantinga, Carl: Gender, power, and a cucumber: Satirizing masculinity in THIS IS SPINAL TAP (in: (eds): *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Ed. by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press 1998, S. 318-332), Plasse, Marie: *Purple Rain*: rock-fiction and the Prince aesthetic (in: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 6,3, 1987, pp. 54-66), 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).

[3] Die Lieferungen erscheinen online als Beiträge zu den *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* [unter der URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.php>].

[4] Verzeichnis der besprochenen Filme:

1950er: The Girl Can't Help It / Loving You / Jailhouse Rock / King Creole / Espresso Bongo.

1960er: Beat Girl / The Young Ones / Play It Cool / Viva Las Vegas / A Hard Day's Night / Help! / Catch Us If You Can / Don't Look Back / Privilege / Head / Sympathy for the Devil / Yellow Submarine / Easy Rider.

1970er: Peformance / Beyond the Valley of the Dolls / Woodstock / Gimme Shelter / Let It Be / Elvis: That's The Way It Is / Cocksucker Blues / Born to Boogie / The Harder They Come / American Graffiti / That'll Be the Day / Stardust / Slade in Flame / Phantom of The Paradise / The Rocky Horror Picture Show / Confessions of a Pop Performer / Tommy / Saturday Night Fever / Abba: The Movie / Grease / The Buddy Holly Story / The Last Waltz / The Rutles - All You Need Is Cash / Rockers / The Kids Are Alright / Jubilee / The Punk Rock Movie / The Great Rock 'n' Roll Swindle / Hair / The Rose / Rock 'n' Roll High School / Quadrophenia.

1980er: Babylon / The Blues Brothers / Rude Boy / Breaking Glass / The Loveless / Ziggy Stardust and the Spiders from Mars / Pink Floyd - The Wall / Wild Style / Footloose / Stop Making Sense / This Is Spinal Tap / Purple Rain / Sid and Nancy / Superstar: The Karen Carpenter Story / Moonwalker / Hairspray / Leningrad Cowboys Go America.

1990er: The Doors / The Commitments / Wayne's World / In Bed with Madonna / Tina: What's Love Got to Do with It / Backbeat / That Thing You Do! / Kurt & Courtney / Spiceworld: The Movie / Velvet Goldmine / Bulworth.

2000er: The Filth and the Fury / Almost Famous / Rock Star / 24 Hour Party People / Josie and the Pussycats / Glitter / Hedwig and the Angry Inch / 8 Mile / Standing in the Shadows of Motown / Masked and Anonymous / School of Rock / DiG / Ray / Last Days / Walk the Line / The U.S. vs. John Lennon / Dream Girls / Walk Hard: The Dewey Cox Story / Control / I'm Not There / Anvil: The Story of Anvil / Telstar.

Empfohlene Zitierweise

Amann, Caroline: Rezension zu Mulholland, Garry: *Popcorn. 50 Years of Rock'n'Roll Movies*. London: Orion Books 2010. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 450-454, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p450-454>.

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.

Rock zwischen Calypso und Twist: Musiker im Rock‘n‘Roll Film, 1956-1963. Eine kommentierte Filmographie

Zusammengestellt von Caroline Amann und Katja Bruns

Der Rock‘n‘Roll-Film ist ein kleines Genre der Musikfilmgeschichte, das seine Blütezeit zwischen 1955 und 1965 erlebte. Es wird heute nicht nur als filmische Verarbeitung der Hochphase des jugendlichen Modetanzes Rock‘n‘Roll gewertet, sondern als allgemeinerer Ausdruck der Ablösung einer eigenständigen Jugendkultur aus einer umfassenden, alters- und generationenneutralen Gesamtkultur. Oft geht es um Probleme jugendlicher Dekultivierung, um aufkommende Gewalttätigkeit, Drogenabhängigkeit, Verdummung und gar Kriminalisierung der Jugend. Die Filme legen aber auch Zeugnis ab über eine neue, ekstatischere Unterhaltungskultur. Insbesondere die Tanzformen, die sich aus der formalen Organisiertheit der Gesellschaftstänze lösen und einem individuelleren, körpernahen, ja akrobatischen Ausdruckverhalten im Tanz Raum verschaffen, sind bis heute auffallend. (Es mag verwundern, dass Sexualität, die allen hier berichteten Filmen eine Rolle spielt, demgegenüber höchst konventionell behandelt wird.) Viele Erzählungen des kleinen Genres thematisieren die Krisenhaftigkeit dieser Prozesse unmittelbar und belegen, dass die rock‘n‘roll-tanzenden Jugendlichen der gesellschaftlichen Verantwortung nicht entzogen sind. Deutlich ist aber fast immer der Konflikt mit der Elterngeneration, seien es die Eltern selbst oder die Vertreter der kommunalen Kultur, die den Rock‘n‘Roll zu unterbinden suchen.

Auffallend ist zudem, wie früh sich die Filme den ökonomischen und medialen Bedingungen der Rockkultur zuwenden. Da geht es um die Programme von Radio- und Fernsehsendern, um meist kleine und unabhängige Plattenlabels, insbesondere aber auch um die Rolle von DJs (wie insbesondere Alan Freed, der in zahlreichen Filmen als Alan Freed agiert hat). Dass Rockmusik industriell für einen Massenmarkt gefertigt und darum mit dem Potential großer ökonomischer Gewinne assoziiert ist, ist ebenso thematisch gewesen wie die Rolle von Musikern als jugendkultureller Ikonen. Beides ist in den Filmen als Teil jugendlicher Lebensentwürfe thematisiert worden, als erstrebenswerte Wunsch-Phantasien.

Formal knüpfen die Filme an Musical- und Revue-Formate an. Doch auch die neuen Darbietungsformen der Fernsehshows finden sich als formale Prinzipien, die die Erzählung regieren. Einige Filme reduzieren die Erzählung fast vollständig; sie konzentrieren sich ganz auf die Darbietung der Performances der Musiker und Musikgruppen. Andere lehnen sich deutlich an Erzählformen des Kinos an, kontextualisieren Jugendmusik z.B. mit den sozialen Bedingungen des Alltagslebens, aus denen Musik oft als Ausbruchsform erfassbar wird.

Die folgende Filmographie ermöglicht am besonderen Fall der Plots, die im Musik-Business spielen, einen Einblick in die rhetorischen, argumentativen und moralischen Bezüge, die in der Zeit von 1955 bis 1963 in

Filmen des Genres entfaltet wurden. Es steht hier nicht an, über den gleichzeitig entstandenen deutschen Schlagerfilm zu berichten, auch nicht über die sich anschließenden Beach-Party-Filme, die den jugendkulturellen Diskurs jeweils eigen etwas anders fassten (das bleibt zukünftiger Forschung überlassen). Die Filme selbst haben wir mit einem Dreisterne-System zu bewerten versucht (ein Stern: von eher marginaler Bedeutung, drei Sterne: zentrale Filme).

Wir haben die Filme chronologisch geordnet, in den einzelnen Jahren alphabetisch. Die Dokumentation war oft schwierig (darum bitten wir die Leser um Hinweise auf Fehler, natürlich auch um Hinweise auf Filme, die wir übersehen haben). Die Darstellung wäre ohne die oft ausgezeichneten Inhaltsangaben in manchen Datenbanken (wie insbesondere der Wikipedia oder der der Turner Classic Movies) und filmographischen Verzeichnissen (wie der Verzeichnisse des American Film Institutes) nicht möglich gewesen. Auf eine detaillierte Angabe der filmographischen Daten haben wir verzichtet, sie können meist ohne Probleme in den üblichen Datenbanken (insbesondere der International Movie Database) recherchiert werden.

Alphabetisches Verzeichnis

Beat Girl (US: *Wild For Kicks*; dt.: *Heiss auf nackten Steinen*); Großbritannien 1960, Edmund T. Grevelle.

The Big Beat (*Das ist Musik*); USA 1958, Will Cowan.

Bop Girl Goes Calypso; USA 1957, Howard W. Koch.

Bye Bye Birdie (*Bye Bye Birdie*); USA 1963, George Sidney.

Calypso Heat Wave (*Calypso-Fieber*); USA 1957, Fred F. Sears.

Carnival Rock; USA 1957, Roger Corman.

The Continental Twist (aka: *Twist All Night*); USA 1961, Allan David, William J. Hole Jr.

Country Music Holiday; USA 1958, Alvin Ganzer.

Daddy-O; USA 1958, Lou Place.

Don't Knock the Rock (*Ausser Rand und Band 2. Teil*); USA 1956, Fred F. Sears.

Espresso Bongo (*Espresso Bongo*); Großbritannien 1959, Val Guest.

G.I. Blues (*Café Europa*); USA 1960, Norman Taurog.

The Girl Can't Help It (*Schlagerpiraten*; Neustart 1982 unter dem Originaltitel); USA 1956, Frank Tashlin).

Girls! Girls! Girls! (*Girls! Girls! Girls!*); USA 1962, Norman Taurog.

Go, Johnny, Go! (aka: *Johnny Melody*; *The Swinging Story*; *The Swinging Story of Johnny Melody*); USA 1959, Paul Landres.

The Golden Disc (US: *The Inbetween Age*; dt.: *Die goldene Schallplatte*); Großbritannien 1958, Don Sharp.

Hey, Let's Twist (*Twist... dass die Röcke fliegen*); USA 1961, Greg Garrison.

Hot Rod Gang (GB: *Fury Unleashed*; dt.: *Schnelle Jungs und kesse Mädchen*); USA 1958, Lew Landers.

- It's All Happening (US: *The Dream Maker*); Großbritannien 1963, Don Sharp.
- It's Trad, Dad! (US: *Ring-a-Ding Rhythm*; dt.: *Twen-Hitparade*); Großbritannien 1962, Richard Lester.
- Jailhouse Rock (*Jailhouse Rock – Rhythmus hinter Gittern*); USA 1957, Richard Thorpe.
- Jamboree (aka: *Disc Jockey Jamboree*); USA 1957, Roy Lockwood.
- Juke Box Rhythm; USA 1959, Arthur Dreifuss.
- Just for Fun; Großbritannien 1963, Gordon Flemyng.
- King Creole (*Mein Leben ist der Rhythmus*); USA 1958, Michael Curtiz.
- Let's Rock; USA 1958, Harry Foster.
- Live It Up! (US: *Sing and Swing*); Großbritannien 1963, Lance Comfort.
- Loving You (*Gold aus heißer Kehle*); USA 1957, Hal Kanter.
- Mister Rock and Roll; USA 1957, Charles S. Dubin.
- Play It Cool; Großbritannien 1962, Michael Winner.
- Ragazzi del Juke-Box; Italien 1959, Lucio Fulci.
- Rock Baby - Rock It (aka: *Hot Rocks*); USA 1957, Murray Douglas Spurup.
- Rock Around the Clock (*Ausser Rand und Band*); USA 1956, Fred F. Sears.
- Rock, Rock, Rock (*Rock Rock Rock*); USA 1956, Will Price.
- Rock, Pretty Baby (*Rock 'n 'Roll*); USA 1956, Richard Bartlett.
- Rock You Sinners; Großbritannien 1957, Denis Kavanagh.
- Rockin' the Blues; USA 1956, Arthur Rosenblum.
- Shake, Rattle & Rock!; USA 1956, Edward L. Cahn.
- The 6.5 Special; Großbritannien 1957, Alfred Shaughnessy.
- Some People; Großbritannien 1962, Clive Donner.
- Summer Holiday (*Holiday für dich und mich*); Großbritannien 1963, Peter Yates.
- Teenage Millionaire; USA 1961, Lawrence Doheny.
- The Tommy Steele Story (US: *Rock around the World*; dt.: *Die Tommy Steele Story*); Großbritannien 1957, Gerard Bryant.
- Twist Around the Clock (*Außer Rand und Band mit Twist*); USA 1961, Oscar Rudolph.
- Two Tickets to Paris; USA 1962, Greg Garrison.
- Urlatori Alla Sbarra (neuer Titel beim Neustart: *Metti, Celentano e Mina*; US: *Howlers of the Dock*); Italien 1960, Lucio Fulci.
- What a Crazy World; Großbritannien 1963, Michael Carreras.
- Wild Guitar; USA 1962 Ray Dennis Steckler.
- The Young Ones (US: *Wonderful to Be Young!*; dt.: *Hallo, Mr. Twen!*); Großbritannien 1961, Sidney J. Furie.
- The Young Swingers; USA 1963, Maury Dexter.

Chronologisches Verzeichnis

1956

***Don't Knock the Rock** (*Ausser Rand und Band 2. Teil*); USA 1956, Fred F. Sears.

Arnie Haines (Alan Dale) kehrt in sein Heimatdorf zurück, wird aber als Rock'n'Roll-Musiker von den erwachsenen Bewohnern gemieden, ja, ihm werden vom Bürgermeister und anderen angesehenen Bürgern sogar Auftritte im Dorf untersagt, weil man glaubt, dass Rock'n'Roll negativen Einfluss auf die Heranwachsenden ausübe. Die Jugendlichen aber verehren Arnie als Held. Mit Unterstützung des Journalisten Alan Freed (gespielt von Freed) und Musikerkollegen wie *Bill Haley and The Comets* und Little Richard nutzt Arnie die Musik, um sie zu guten Menschen zu machen und zu zeigen, dass die neue Musik nicht zwangsläufig einen schlechten Einfluss hat.

Gastauftritte: Dave Appell and his Applejacks, The Treniers, Alan Dale, Adriano Celentano.

Der deutsche Titel signalisiert ein Sequel-Verhältnis zu *ROCK AROUND THE CLOCK* (1956).

*****The Girl Can't Help It** (*Schlagerpiraten*; Neustart 1982 unter dem Originaltitel); USA 1956, Frank Tashlin).

Fatso Murdock (Edmond O'Brien) – einst der König der Spielautomaten - versucht, Jerri Jordan (Jayne Mansfield), die er heiraten möchte, zum Star aufzubauen. Er engagiert den Künstleragenten Tom Miller (Tom Ewell), der binnen sechs Wochen einen Rock'n'Roll-Gesangsstar aus ihr machen soll. Jerri kann zwar nicht singen, möchte eine ganz normale amerikanische Hausfrau sein, doch setzt Fatso sie und den Agenten unter Druck, schreibt sogar einen Song für die junge Frau, der von Ray Anthony und seiner Band aufgenommen wird; Jerris Aufgabe beschränkt sich dabei auf einen schrillen Schrei, mit dem die musikalischen Akzente unterstrichen werden. Tatsächlich wird der Song zu einem Hit, nicht zuletzt, weil Murdock ihn auf seinen Musik-Boxen spielt - er war ins Jukebox-Geschäft eingestiegen, um einen Teil des Musikmarktes mit Jerris Titel zu bespielen. Während der Arbeiten an der Platte verlieben sich Jerri und Tom ineinander. Auf einem Konzertabend, auf dem Fatso erkennen muss, dass Jerri tatsächlich nicht singen kann, gibt er seinen Plan, sie zu heiraten, auf – zumal Tom ihn mit einem neuen Song auf die Bühne schickt, durch den Fatso seinerseits zum Star wird.

Gastauftritte: Ray Anthony, Johnny Olen, Little Richard, Eddie Fontaine, The Chuckles, Abbey Lincoln, Julie London, Gene Vincent, Eddie Cochran, The Treniers, Fats Domino und The Platters. Außerdem singt Jayne Mansfield den Titelsong *The Girl Can't Help It* und *Ev'rytime*.

*****Rock Around the Clock** (*Ausser Rand und Band*); USA 1956, Fred F. Sears.

Nach einer erfolglosen Tournee mit seiner Kapelle lernt der Musikmanager und Bandleader Steve Hollis (Johnny Johnston) mit seinem Freund Corny (Henry Slate), dem Bassisten der Kapelle, in dem Städtchen Strawberry an einem Samstagabend zufällig den neuen, ihnen unbekannten Tanz- und Musikstil des Rock'n'Roll kennen – auf einem Tanzboden erleben sie nicht nur die exaltierte Begeisterung der Dorfjugend, sondern auch den akrobatischen Tanzstil junger Paare. Es spielt eine Amateurkapelle aus Strawberry, es sind Mechaniker, Farmer und Handwerker; Bill Haley ist der Kopf der kleinen Gruppe von Musikern. Er erklärt, dass es sich bei dieser Musik um Rock'n'Roll handle und dass dieser Rhythmus bekanntlich jede Krankheit heilen könne. Die Krönung des Abends ist ein Rock'n'Roll-Formationstanz (von Lisa Johns [Lisa Gaye] und ihrem Bruder Jimmy) zu dem Song *Rock-a-Beatin' Boogie*. Hollis versucht, Haley und seine Band unter Vertrag zu nehmen, verliebt sich dabei in Lisa, die die Finanzen der Band verwaltet. In New York bittet er seine alte Freundin Corinne Talbot (Alix Talton), die inzwischen Chefin einer der bedeutendsten Konzertagenturen Amerikas ist, die neue Band zu managen. Weil sie – ahnend, dass Hollis um Lisa wirbt – eifersüchtig ist, vermittelt Corinne Bill Haley & His Comets zu einem Abschlussball der vornehmen Mansfield-Schule; entgegen alle Erwartungen wird die Band auch hier begeistert gefeiert. Corinne versucht zwar, den weiteren Erfolg Haleys zu verhindern, doch als Alan Freed (gespielt von sich selbst), ein Freund Hollis', der Gruppe in seinem West-River-Club einen Auftritt verschafft (als Vorgruppe tritt eine farbige Vokalgruppe namens *The Platters* auf, deren Lied *Only You* das Publikum begeistert), ändert sich seine Meinung. Nach dem erneuten Erfolg kommt es zu einem Dreijahresvertrag, der allerdings Lisa dazu verpflichtet, während der Vertragslaufzeit nicht zu heiraten. Während eines landesweit übertragenen Musikwettbewerbs aus San Francisco (neben Haley spielen *Freddie Bell & His Bellboys* und *The Platters* in der Endrunde) gibt Lisa allerdings bekannt, dass ihr Mann Steve Hollis die Show geplant habe – sie hatte ihn noch vor Vertragsbeginn geheiratet.

Musikerauftritte: Bill Haley and The Comets, The Platters, Ernie Freeman Combo, Tony Martinez and his Latin Orchestra, Freddie Bell and his Bellboys, Alan Freed, Johnny Johnston, Alix Talton, Lisa Gaye, John Archer, Henry Slate.

Literatur: Dawson, Jim: *Rock Around the Clock. The record that started the rock revolution!* San Francisco, Cal.: Backbeat Books 2005. -- Denisoff, Serge / Romanowski, William D.: Katzman's Rock Around the Clock: A pseudo-event? In: *The Journal of Popular Culture* 24,1, Summer 1990, pp. 65-78. -- Monaghan, Terry: Rock Around the Clock: The record, the film, and the last historic dance revolt. In: *Popular Music History* 3,2, Aug. 2008, pp. 123-148.

****Rock, Pretty Baby** (*Rock 'n' Roll*); USA 1956, Richard Bartlett.

ROCK, PRETTY BABY war der erste Film, mit dem Universal die zeitgenössische Rock'n'Roll-Begeisterung dramatisierte. Der 18jährige Gymnasiast Jimmy Daley (gespielt von John Saxon), der nach dem Willen seines Vaters dessen Nachfolger als Arzt werden soll, sperrt sich dagegen. Mit Hilfe seiner Mutter (Faye Wray) spart Daley genug Geld, um sich eine Gitarre kaufen zu können, und tritt der Band Angelo Barratos bei (gespielt von Sal Mineo), zu der auch der Songwriter Rod McKuen gehört (unter dem Rollennamen „Ox“ Bentley). Er verliebt sich in Joan Wright (Luana Patten). Barrato und Daley bemühen sich um Verträge für Auftritte. Nach zögerlichem Beginn gelingt es, an einer TV-Show teilzunehmen (die von dem Los-Angeles-DJ Johnny Grant geleitet wird) und den Wettbewerb zu gewinnen.

Musikalische Auftritte: Sonny Burke, Henry Mancini, Phil Tuminello, Bobby Troup, Rod McKuen, Jimmy Daley and the Dingalings.

***Rock, Rock, Rock** (*Rock Rock Rock*); USA 1956, Will Price.

Die Teenagerin Dori Graham (gespielt von der 13jährigen Tuesday Weld) kann ihren Vater nicht dazu überreden, ihr für den Schulball ein schulterfreies Kleid zu kaufen. Nun muss sie sich darum bemühen, Geld für ein solches Kleid zu verdienen, mit dem sie an dem Rock'n'Roll-Wettbewerb teilnehmen will, das am Ende als Schulfest von dem seinerzeit bekannten Radio-Moderator Alan Freed ausgerichtet wird, der womöglich den Terminus Rock'n'Roll erfunden hat.

Musiker: Chuck Berry, LaVern Baker, Teddy Randazzo, The Moonglows, The Flamingos, The Teenagers (mit Frankie Lymon als Sänger), The Johnny Burnette Trio, LaVern Baker, The Freed Band. Nur vier Titel aus dem Soundtrack-Album mit dem gleichen Titel werden auch im Film gesungen. Die Aufnahmen Grahams werden von Connie Francis gesungen.

***Rockin' the Blues**; USA 1956, Arthur Rosenblum.

Zwei Afroamerikanerinnen bleiben vor einem Theaterzelt stehen, in dem die *Rock'n'Roll Revue* stattfindet. Sie besuchen die Show. Zwei umherziehende Gemüsehändler versuchen in manchmal slapstickartigen Bemühungen, von außen etwas von dem zu sehen, was im Zelt stattfindet. Sie versuchen, in das Zelt einzudringen (und werden wieder hinausgeworfen), probieren es als Bettler. Am Ende werden sie von der Polizei vertrieben.

Der Film selbst ist eine Kette von Aufführungen diverser Musiker: Mantan Moreland, Connie Carroll, Miller Sisters Linda Hopkins, Reese La Rue, Pearl Woods, F.E. Miller, The Afro-Cuban Dancers, Marilyn Bennett, The Hurricanes, Lee Lynn, Elyce Roberts, The Wanderers.

***Shake, Rattle & Rock!;** USA 1956, Edward L. Cahn.

Garry Nelson (Mike Connors) ist der Showmaster einer Rock'n'Roll-TV-Show. Er liebt June (Lisa Gaye), die Pressesprecherin des Senders. Georgianna Fitzdingle (Margaret Dumont), Junes dominante Tante, hält - anders als ihr Mann Horace (Raymond Hatton) - nichts von der Musik Garrys. Die Fitzdingles gehören zum Gemeinderat, der die Meinung vertritt, Rock'n'Roll verderbe die Jugend. Dass Garry dafür gesorgt hat, dass viele Jugendliche in Clubs eingetreten sind, in denen ihren soziale Verantwortlichkeit beigebracht wird, spielt dabei keine Rolle. Der Manager des lokalen Radios Bill Bentley (Charles Evans) erzählt Garry, dass er eine ganze Reihe von Briefen erhalten habe, die ihm mit dem Boykott des Programms drohen, falls er sein Rock-Programm fortsetze. Ein Jugendlicher erzählt Garry von einem Traum, ein leeres Gebäude in der Stadt zu besetzen und zu einem freien Jugendclub „Teen Town“ umzumünzen. Der Gangster „Bugsy“ Smith (Paul Dubov) kommt nach einem Gefängnisaufenthalt in die Stadt zurück und findet viele seiner alten Gang-Mitglieder als respektable und bürgerlich gewordene Jugendliche wieder. Er bezichtigt Garry, ihm sein Territorium streitig zu machen. Als die Stadt-Honorationen während einer Live-Übertragung das Sendestudio besuchen, verliert Georgianna ihren Hut und muss ihn zwischen den tanzenden Jugendlichen wiederfinden. Zwar muss das Radioprogramm eingestellt werden, doch gelingt es, Hilfe für den Ausbau des wichtigsten Clubs zu gewinnen. Garry organisiert in einem Tanzsaal ein Rock-Konzert (mit einem Gastauftritt von Fats Domino). Nun spitzen sich die Konflikte zu: Die Honorationen versuchen das Konzert zu unterbrechen; Bugsy veranlasst eine Attacke auf das Bürgermeister-Auto. Garry soll gezwungen werden, den Namen des Täters zu verraten, schlägt aber vor, eine Phone-In-Sendung zu organisieren, mit der der Fall öffentlich gemacht wird. In einer Art per Radio übertragenen Gerichtsverhandlung schafft Garry es, auch Bugsy in den Zeugenstand rufen zu lassen, der sich dabei darüber beklagt, dass Garry die Jugendlichen der Stadt entkriminalisiert habe. Es werden Filme vorgeführt, die den demoralisierenden Einfluss des Rock'n'Roll beweisen sollen; Garry kontert mit Aufnahmen aus einem Charleston- und Black-Bottom-Tanzwettbewerb der 1920er, auf denen Horace seine Frau Georgianna als ambitionierteste der Tänzerinnen identifiziert. Die Anrufe, die nach der Sendung eintreffen, verändern die Lage: Es wird öffentliche Unterstützung für „Teen Town“ geben; Horace insistiert darauf, dass Georgianna mit ihm tanzt; sie tanzt sogar mit Garry, gibt June endlich frei.

1957

***The 6.5 Special;** Großbritannien 1957, Alfred Shaughnessy.

Auf das Anraten einer Freundin beschließt die junge Sängerin Ann (Diane Todd), nach London zu fahren und berühmt zu werden. Die beiden fahren mit dem Fernzug *6.5 Special* nach Süden. Der ganze Zug ist voller Musiker, die ihre Nummern darbieten. Da auch der Manager der Band im Zug ist, gelingt es Ann, von ihm eine Zusage zu bekommen, in der Show am folgenden Samstag selbst einen Auftritt zu bekommen.

Der Film ist ein Sequel der BBC-Show *SIX FIVE SPECIAL*. Er ist als eine Art von Nummernrevue mit nur minimal ausgeführten narrativen Teilen angelegt.

***Bop Girl Goes Calypso;** USA 1957, Howard W. Koch.

Robert („Bob“) Hilton (gespielt von Bobby Troup) ist Student der angewandten Psychologie und schreibt an seiner Abschlussarbeit über den Zusammenhang zwischen Massenhysterie und populären Sängern. Zu seinen Verfahren gehört der Besuch von Nachtclubs, in denen er mit einem Dezibelmeter die Lautstärke des Beifalls misst, den verschiedene Musiker bekommen. Eines Nachts trifft er in dem Club Downbeat seinen Professor Winthrop (Lucien Littlefield). Gerade hatte Bob Barney (George O'Hanlon), dem Besitzer des Clubs, gesagt, dass nach seinen Ergebnissen die Popularität des Rock'n'Roll rückläufig sei und dass der Calypso der kommende Modetanz werden würde. Als Jo Thomas (Judy Tyler), die Sängerin des Clubs, seine Glaubwürdigkeit in Frage stellt, kontert er damit, dass er den Aufstieg des Rock'n'Roll genau vorausgesagt habe. Weil sie skeptisch ist, lädt Bob sie in den Calypso-Club „Saville“ ein. Sie ist von der Musik beeindruckt. Bob erzählt ihr von den Ursprüngen des Calypso, von müden Arbeitern, von der Spiritualität der Musik und von der latenten Energie, die entsprechend sensible Musiker hervorlocken könnten und die den Calypso populär, ja sogar zum Medium von Massenhysterie machen könnten. Er verabredet mit Jo, dass sie ihm bei der Überprüfung seiner Thesen helfen wird. Gleichzeitig drängt ihn seine Verlobte und Mitstudentin Marion Hendricks (Margo Woode), die Arbeit endlich abzuschließen, so dass sie heiraten und ein Kind bekommen können. Als Jo eine Calypso-Nummer in ihr abendliches Repertoire aufnimmt, geraten Bob und Barney in Streit. Doch Professor Winthrop, selbst Rock'n'Roll-Fan, überzeugt Barney, dass er zum Chef des „heißesten Clubs der Stadt“ werden könne, so dass auch im Downbeat Calypso-Nummern gespielt werden. Ja, der Club wird sogar als „Club Trinidad“ neu eröffnet. Als Jo bei der Einweihungs-Show Calypso-Lieder singt, explodiert Bobs Dezibelmeter. Barney macht Jo mit drei Chefs von Plattenfirmen bekannt. Bob hatte sich mittlerweile in Jo verliebt, die beiden kommen an diesem Abend zusammen. Marion bleibt nach dem Bruch aber nicht allein, sondern wird die Partnerin von Professor Winthrop.

****Calypso Heat Wave** (*Calypso-Fieber*); USA 1957, Fred F. Sears.

Als das Calypso-Fieber die Jugendlichen erfasst, beschließt der zigarrenrauchende Barney Pearl (Michael Granger), der Chef der Musikbox-Industrie, das Label Disco Records ganz auf die neue Musik umzustellen. Er bittet Mack Adams (Paul Langton), den Chef der Studios, ihn als Partner aufzunehmen. Dieser lehnt aber ab. Pearl beschließt, alle Disco-Produktionen aus den Musikboxen herauszunehmen. Zwar unterstützen Marti Collins (Merry Anders), die wichtigste Sängerin des Labels und heimlich in Adams verliebt, und sein PR-Chef und Partner Johnny Conroy (Johnny Desmond) seinen Entschluss, doch muss Adams am Ende Pearl als Partner akzeptieren. Mona De Luce (Meg Myles), die Geliebte Pearls, verlangt von ihm, dass sie zum Plattenstar aufgebaut werden solle. Er vermittelt sie an Alex Nash (Joel Grey), den Vorsitzenden der Disco-Label-Fanclubs. Kurze Zeit später will Pearl aufgrund des Erfolges das Label in Pearl Records umbenennen. Es kommt zum Streit. Conroy verlässt die Firma. Nash entdeckt in dieser Zeit das künstlerische Talent, das de Luce hat und beschließt, eine Aufnahme an dem Ort zu machen, der ihr am besten gefällt - ihr Schlafzimmer. Gegen den Wunsch Pearls vermarktet Nash die Platte, sie wird zum Erfolg. Pearl verlangt von de Luce, ihre Platte vom Markt zu nehmen. Sie weigert sich, woraufhin Pearl das Verhältnis beendet und erneut alle Disco-Platten vom Musikbox-Markt zurückzieht. Adams und Collins machen sich auf, Conroy zu finden, treffen ihn schließlich in der Karibik. Gemeinsam beschließen sie, authentische Calypso-Aufnahmen aus dem karibischen Raum auf den Markt zu bringen. Die erste Platte heißt *All Calypso Carnival*. Die DJs und die Fanclubs werden informiert. De Luce, inzwischen finanziell unabhängig, verlässt Pearl Records, bittet Nash, ihr Manager zu werden. Am Abend des großen Calypso-Konzerts taucht Pearl mit mehreren Rechtsanwälten auf, er will das Konzert stoppen. Doch der Toningenieur hatte ein Gespräch aufgezeichnet, in dem Pearl seine Intrigen gegen Disco Records beschrieben hatte. Pearl zieht sich zurück, das Konzert kann fortgesetzt werden.

Musiker: Desmond Grey, Hi-Lo's, Maya Angelou, Johnny Desmond, Meg Myles, Darla Hood, Dick Whittinghill, The Treniers, and The Tarriers.

***Carnival Rock**; USA 1957, Roger Corman.

CARNIVAL ROCK war einer der fünf Filme, die Roger Corman 1957 meist für kleine regionale Anbieter inszenierte. Howco, die den Film finanzierte, war eine texanische Kinokette, die Filme vor allem für die Auswertung in den eigenen Kinos herstellen ließ. CARNIVAL ROCK war insbesondere für den Einsatz in Autokinos konzipiert. Der Film erzählt die Geschichte von Christy Cristakos (gespielt von David Stewart), der in einem Vergnügungsviertel einen kleinen Rock'n'Roll-Club betreibt. Er ist in Natalie (Susan Cabot) verliebt, die er selbst engagiert hatte, die aber ihrerseits in Stanley (Brian Hutton) verliebt ist, einen Geschäftsmann und Spieler, der den Club gern übernehmen möchte, was ihm schließlich auch gelingt. Christy wird zunächst als Clown im Club geduldet, erhält später aber die Kündigung. Er schwört daraufhin, den Club zu zerstören und Natalie doch noch zu gewinnen. Die nur lockere Handlung ist mit zahlreichen Musiknummern durchsetzt. Susan Cabot, die Darstellerin der Natalie, singt einige Songs. Die musikalischen

Höhepunkte sind aber Auftritte von Gast-Musikern: The Platters (mit ihrem Song *Remember When*), die Country-Stars Bob Luman und David Houston und der Gitarrist James Burton, der auch für Ricky Nelson und Elvis Presley gearbeitet hatte.

Musiker: Bob Luman and his Shadows, David Houston, The Platters and the Blockbusters. Susan Cabot, Brian G. Hutton, David J. Stewart, Dick Miller, Jonathan Haze, Bruno Ve Sota, Ed Nelson.

****Jailhouse Rock** (*Jailhouse Rock – Rhythmus hinter Gittern*); USA 1957, Richard Thorpe.

Bei einem Streit in einer Bar schlägt der temperamentvolle Vince Everett (Elvis Presley) einen Fremden nieder, der dabei stirbt. Vince wird als Totschläger zu 14 Monaten Gefängnis verurteilt. Im Gefängnis entwickelt er sich zu einem gefühlskalten Zyniker. Sein Zellengenosse, der vormalige Countrysänger Hunk Houghton (Mickey Shaughnessy), erkennt nach einer Show, die vom Fernsehen übertragen wird, dass Vince ein Gesangstalent ist, bringt ihm das Singen bei und nimmt ihn als sein Agent unter Vertrag - 50 Prozent aller Einnahmen soll Hunk bekommen. Er verhilft Vince zu einem Auftritt in einem Fernsehclip, der aus dem Gefängnis gesendet wird, durch den Vince bekannt und zu einem Jugendidol wird. Zahllose Fan-Briefe gehen im Gefängnis ein, die aber vor Vince geheimgehalten werden. Nach Vince' Freilassung lernt er Peggy Van Alden (Judy Tyler) kennen, die junge Werbeassistentin einer Plattenfirma. Beide gründen eine eigene Plattenfirma. Unter Peggys Regie wird Vince fast aus dem Stand ein Star. Der Erfolg steigt ihm zu Kopf, er handelt immer ich-bezogener, vernachlässigt alte Freunde. Wegen seiner arroganten Art merkt er vor allem nicht, dass Peggy in ihm mehr als nur einen Geschäftspartner sieht. Eine Affäre mit dem Film-Starlet Sherry Wilson (Jennifer Holden) belastet die Beziehung zusätzlich. Der Rechtsanwalt Mr. Shores (Vaughn Taylor) sichert Vince nicht nur den Durchbruch als Musiker, sondern auch den finanziellen Erfolg. Als ihn sein alter Gefängniskumpel Houghton eines Tages bei einem Streit lebensgefährlich am Kehlkopf verletzt, stellt dies seine Karriere in Frage. Letztlich erweist sich die Verletzung jedoch als ungefährlich. Vince gelingt mit Peggys Hilfe ein neuer Start. Er wird (erneut) zum gefeierten Rockstar, legt aber die Arroganz und Selbstgefälligkeit ab.

Musiker: Elvis Presley, King Creole, Viva Las Vegas, Flaming Star.

Literatur: Monaghan, Terry: Rock around the clock: The record, the film, and the last historic dance revolt. In: *Popular Music History* 3,2, Aug. 2008, pp. 123-148.

****Jamboree** (aka: *Disc Jockey Jamboree*); USA 1957, Roy Lockwood.

Der Film erzählt die Geschichte von Pete Porter und Honey Wynn (dargestellt von Paul Carr und Freda Holloway), die über Nacht zu einem beliebten romantischen Gesangsduo werden. Die Karriere und die Beziehung der beiden zueinander drohen zusammenzubrechen, als die Manager Grace Shaw and Lew Arthur (dargestellt von Kay Medford und Bob Pastine) die beiden zu Solo-Stars umzuformen. Grace und Lew waren Jahre vorher ein Ehepaar gewesen. Sie arrangieren es, dass ein Musikmanager den Song *Who Are We to Say*

aufnimmt, der sich sofort zu einem Hit entwickelt. Grace beginnt zu intrigieren, versucht Lew zu überzeugen, dass die beiden Sänger eine Solokarriere anstrebten. Lew lässt eine Soloaufnahme mit Honey machen, davon ausgehend, dass auch Pete eine Aufnahme für Grace gemacht habe. Als Pete scheinbar zufällig ins Studio kommt, als Honey dort ihre Aufnahme macht, fühlt er sich hintergangen, spielt seinerseits eine Soloplatte ein. Pete und Honey sollen als Duo in einem Marathon-Wohltätigkeitskonzert im Fernsehen auftreten; auch hier interveniert Grace, arrangiert einen Soloauftritt Petes. Auf Anraten Grace‘ beginnt Pete eine Europatournee. Honey nimmt einige Einzelpaltnen auf, die aber alle erfolglos bleiben; am Ende weigert sich der Produzent, weitere Platten mit ihr aufzunehmen. Grace hat zwar eingesehen, dass sie auch die Chance vertan hat, wieder mit Lew zusammenzukommen. Doch als Lew sie aufsucht, beschließen die beiden, Pete und Honey, die als Solisten auf der Music Operators Convention in Chicago auftreten sollen, wieder zum Paar zusammenzuführen, was aber erst nach mehreren Anläufen gelingt.

Jamboree wurde nach einer Radio-Show benannt, die der amerikanische DJ Alan Freed zusammengestellt hatte und die zunächst über Radio Luxemburg, später auch in den USA ausgestrahlt wurde. Die Bezeichnung wurde seinerzeit eng mit *Rock‘n‘Roll* assoziiert. Der Film ist selbst eine Art Nummernrevue und enthält zahlreiche Auftritte seinerzeit bekannter Rock‘n‘Roll-Musiker.

Musiker: Buddy Knox, Jimmy Bowen, Dick Clark, Fats Domino, Charlie Gracie, Jack Jackson, Jerry Lee Lewis, Louis Lyman and the Teenchords, Jack Payne, Carl Perkins, Jodie Sands, Frankie Avalon, Slim Whitman, Aaron Schroeder, The Four Coins, Count Basie and his Orchestra. Die Songs von Freda Holloway wurden von Connie Francis gesungen.

*****Loving You** (*Gold aus heißer Kehle*); USA 1957, Hal Kanter.

Der halbseidene Politiker Jim Tallman (Ralph Dumke) versucht, in der texanischen Kleinstadt Geld für eine Wahlwerbe-Kampagne aufzutreiben, mit der er zum Gouverneur werden will. Die Presseagentin Glenda Markle (Lizabeth Scott) informiert ihren Liebhaber, den Bandleader Walter „Tex“ Warner (Wendell Corey), dass Tallman die Band nicht bezahlen wird. Tex‘ eigentliches Interesse ist aber, sich an seinem alten Bandleader zu rächen, der mit Tex‘ Arrangements große Erfolge gehabt hat. Der junge Rock‘n‘Roll-Musiker Deke Rivers (Elvis Presley) erweckt die Begeisterung des jungen Publikums; die Älteren, unter ihnen auch Tex, sind von seinem rhythmischen Gesangsstil eher abgestoßen. Glenda sucht den jungen Sänger zu einer Musikerlaufbahn zu überreden; als er ablehnt, sorgt sie für seine Kündigung als Fahrer, so dass er sich darauf einlässt, eine Tournee mit Tex‘ Orchester *Tex Warner and His Rough Ridin‘ Ramblers* durch diverse texanische Städte zu machen. Schnell stellt sich Erfolg ein. Deke wird zum Mitglied der Band und Tex kauft ihm sogar eine Gitarre. Glenda verfolgt eigene Interessen, bewegt Deke zu einem Exklusivvertrag mit ihr (gegen die mündlichen Absprachen mit Tex). Um Deke bekannt zu machen, arrangiert sie einen Kampf zwischen Teenager-Mädchen und älteren Frauen. Der Plan geht auf, es kommt zu einem Auftritt im Grand Theater in Amarillo. Daisy Bricker (Jana Lund) drängt Deke vor dem Auftritt zu einem Kuss, zu dem just

Glenda mit einem Reporter in die Garderobe kommt, um Pressephotos zu machen. Um Dekes Karriere noch mehr voranzubringen, bewegt Glenda Tex, seine Lebensversicherung zu beleihen. Mit dem Geld kauft sie Deke ein Cabrio, von dem sie der Presse gegenüber behauptet, es sei ein Geschenk einer reichen Witwe, die Deke für den Sohn halte, den sie nie gehabt habe. Eher zufällig erfährt Tex von dem geheimen Kontrakt zwischen Glenda und Deke. Tex arrangiert es, dass Deke Susan Jessup (Dolores Hart), die Sängerin seiner Band, zu ihren Eltern auf's Land fährt. Susan erzählt Deke, dass die Band gekündigt sei, weil der Veranstalter des kommenden Konzerts ausschließlich an Deke interessiert sei. Deke will zurück nach Freegate, bittet Susan, mitzukommen. Glenda unterbricht die sich anbahnende Romanze. Auf der Fahrt nach Freegate erzählt Deke von seiner Kindheit im Waisenhaus. Zur gleichen Zeit sogt ein Frauenkommittee dafür, dass Dekes Auftritt untersagt wird. Im Gegenzug arrangiert Glenda ein Coast-to-Coast-Special im Fernsehen, von dem Deke fast zurückgetreten wäre. Nur die Vortäuschung der Liebe Glendas zu Deke kann ihn zurückhalten. Deke erfährt, dass Glenda und Tex einmal verheiratet waren. Kurz vor Beginn der Fernsehshow fährt Deke davon, verunglückt aber; Glenda kommt dazu, bekennt all ihre Intrigen. Sie zerreißt den Vettrug mit Deke. Deke kehrt zur Fernsehshow zurück, bekennt singend seine Liebe zu Susan. Auch Tex und Glenda kommen wieder zusammen.

***Mister Rock and Roll;** USA 1957, Charles S. Dubin.

Der Radiomoderator und Musiker Alan Freed (dargestellt durch sich selbst) ist „Mr. Rock and Roll“. Er wendet sich vehement gegen die Unterstellung, dass Rock'n'Roll jugendliche Straffälligkeit verursache - ein Vorurteil, das seinerzeit von konservativen Kreisen in den USA gegen seine Verbreitung im Radio vorgebracht wurde. Die Story erschöpft sich auf wenige Szenen mit einer Journalistin, die eine Beziehung mit einem sehr sehr bürgerlich wirkenden Rocksänger beginnt. Die Erzählung tritt vollständig hinter die zahlreichen Musikauftritte zurück - tatsächlich ist der Film eine visualisierte Fassung von Freeds Radio-Show. Die Musiknummern mischen Titel weißer und schwarzer Musiker, seinerzeit eine eigene Provokation rassistischer Vorbehalte gegen die Rockmusik.

Musiker: Chuck Berry, Little Richard, Frankie Lymon and The Teenagers, The Moonglows, Lavern Baker, Teddy Randazzo, Clyde McPhatter, Shaye Cogan, Lionel Hampton, Brook Benton u.a. Jeder Titel wird von Freed anmoderiert.

****Rock Baby - Rock It** (aka: *Hot Rocks*); USA 1957, Murray Douglas Sporup.

Als der Vermieter den Jugendlichen, die seinen Nachtclub eine Weile als Rock'n'Roll-Club genutzt hatten, mitteilt, dass er einen solventen Mieter gefunden habe, wird ihnen klar, dass sie sich einen neuen Ort suchen müssen. Der Vermieter ahnt nicht, dass die neuen Pächter „Crackers“ Louis und Tex für ein Detroitter Wettsyndikat arbeiten. Die Jugendlichen ahnen hingegen, dass Crackers' Geschäfte illegal sind, und suchen Beweise gegen ihn. Zugleich kommen sie auf die Idee, ein Benefizkonzert zu veranstalten, um Geld für die

Miete ihres alten Clubs zu beschaffen. Sie besuchen diverse Rock'n'Roll-Clubs in der Stadt, laden die besten Bands und Sänger zu ihrem Konzert ein. Bei einem dieser Besuche lernen sie die Tänzerin Kay Lee kennen, die auf dem Konzert auftreten wird. Ihr Rechtsanwalt Marv Newman ist über Crackers' kriminelle Verbindungen informiert und verspricht, einen Senator aus der Kommission gegen kriminelle Vereinigungen zu verständigen. Zur gleichen Zeit sehen zwei der Jugendlichen, die Crackers beschattet haben, wie er in einem Lagerhaus Kassenbücher an einen anderen Mann übergibt, der sie in einen Safe legt. Als Marv davon erfährt, veranlasst er, dass die Polizei das Lagerhaus inspiziert. Tex erfährt aus dem Radio von dem geplanten Konzert und instruiert Crackers und zwei andere Schläger, die Musiker, die auftreten wollen, unter Druck zu setzen. Sie schlagen Johnny Carroll, den Star der kommenden Show, zusammen. Aufgrund der Funde im Warenhaus verhaftet die Polizei Tex, während Crackers und seine Schläger im Club sind und das Konzert zu verhindern suchen. Die Schlägerei zwischen den Gangstern und den Jugendlichen wird beendet, als die Polizei eintrifft. Der Vermieter, der froh ist, nicht mit organisierter Kriminalität in Verbindung geraten zu sein, stimmt zu, dass die Jugendlichen den Club weiter unbegrenzt nutzen können.

Musiker: The Belew Twins, Don Coates and The Bel-Aires, The Five Stars, Preacher Smith and The Deacons, Roscoe Gordon and The Red Tops, Johnny Carroll and The Hot Rocks, The Belew Twins, The Cell Block Seven.

***Rock You Sinners**; Großbritannien 1957, Denis Kavanagh.

Mit dem Aufkommen des Rock'n'Roll versuchen der DJ Johnny Laurence (gespielt von Philip Gilbert) und sein Freund, eine Rock'n'Roll-Sendung für das Fernsehen zu produzieren. Der Erfolg macht Laurence arrogant und egoistisch. Er stößt alle in seiner Umgebung vor den Kopf, insbesondere seine treue Freundin Adrienne Scott (Adrienne Fancey). Bevor das - glückliche - Ende beginnen hat, muss er viele um Verzeihung bitten.

Der Film ist vor allem eine lockere Folge zahlreicher Auftritte. Zu den Musikern zählen u.a. Art Baxter and His Rockin' Sinners, Leader, Rory Blackwell and the Blackjacks, Don Sollah and His Rockin' Horses, George „Calypso“ Browne, Tony Crombie and His Rockers.

***The Tommy Steele Story** (US: *Rock around the World*; dt.: *Die Tommy Steele Story*); Großbritannien 1957, Gerard Bryant.

Tommy Steele, der erste Rock'n'Roll-Star Englands, spielt sich in dieser Pseudo-Biographie selbst. Bevor er 19jährig zur Handelsmarine geht, bringt er genug Geld zusammen, um sich eine Gitarre zu kaufen. Auf dem Schiff gerät er in Streit mit dem Chef-Steward, der ihn vor die Alternative stellt, entweder als Musiker oder als Seemann Karriere machen zu können. Steele entscheidet sich für die Musik. Kaum in Soho angekommen, bekommt er ein Engagement als musikalischer Unterhalter in einem Café. Hier beginnt eine Karriere, die durch den Manager massiv gefördert wurde - er wollte aus Steele den englischen Elvis Presley machen. Der

Film ist weitestgehend als Nummernrevue von Auftritten Steeles realisiert.

Gastauftritt: Nancy Whiskey and the Charles McDevitt Skiffle Group.

1958

****The Big Beat** (*Das ist Musik*); USA 1958, Will Cowan.

Joseph Randall (gespielt von Bill Goodwin), der Besitzer der Randall Records, nominiert seinen Sohn John (William Reynolds) als neuen Vizepräsidenten der Firma. Sofort beginnt John, unterstützt von Danny (Jeffrey Stone), dem Werbefachmann der Firma, deren Musikfarben, bislang ganz auf Schlager konzentriert, um die neuen Musikrichtungen Rock'n'Roll, Calypso und Rhythm-and-Blues zu erweitern. Doch Joseph wehrt sich gegen die Veränderung. Die Sängerin Cindy Adams (Gogi Grant) weigert sich daraufhin, einen Vertrag mit Randall Records zu schließen. John geht mit Cindy in einem Nachtclub essen, in dem *George Shearing & the Quintet* auftreten. Sie erzählt ihm, dass ihre derzeitige Beziehung zu Danny unbefriedigend sei. John begleitet sie zu ihrem Auftritt in einer TV-Show; er ist begeistert, bittet die Band - das *Preston Trio* - zu einem Probespiel in sein Büro. Wieder weigert sich Joseph, eine Aufnahme zu machen. Tage später eröffnet Joseph, der für acht Wochen nach Europa gehen wird, dass er ein neues Label, die Revue Records, gründen will, das als Testfeld für Johns und Dannys Musikvorlieben dienen soll. Gegen den Rat Dannys vernachlässigt John die Werbung für die Aufnahmen der neuen Firma. Als Cindy Danny eröffnet, sie wolle das Singen aufgeben, verspricht er ihr, sie zu heiraten, wenn die Firma erfolgreich sein sollte. Darum ist Cindy bereit, für Revue eine Platte aufzunehmen. Als Joseph nach acht Wochen wiederkommt, ist die Firma ins Schwimmen geraten - John hat eine Menge von Aufnahmen machen lassen, aber auf Werbung verzichtet, so dass die Lager voller unverkaufter Platten sind. Joseph ist ungehalten. John sucht Trost bei seiner Freundin Nikki (Andra Martin); das Treffen wird von Vlad (eigentlich Vladimir Skilsky, gespielt von Hans Conried) unterbrochen, der, wie sich später herausstellt, der Besitzer einer riesigen Supermarktkette ist und seit einem halben Jahr inkognito lebt. Er erklärt sich bereit, die gesamten Lagerbestände von Revue Records aufzukaufen und in seinen Märkten anzubieten. Als er sich zudem noch verpflichtet, Tausende von Platten pro Monat abzunehmen, können Cindy und Danny heiraten und Vater und Sohn sich versöhnen.

Musiker: Fats Domino, The Diamonds, The Del Vikings, Gus Backus, Buddy Bregman, The Lancers.

****Country Music Holiday**; USA 1958, Alvin Ganzer.

Der nach dem Krieg in Tokio stationierte Verne Brand (Ferlin Husky) sehnt sich nach seiner Heimatstadt Puff-n-Bluff in Tennessee und nach seiner Freundin Marietta (June Carter Cash). Nach seiner Entlassung kehrt er zurück. Vernes Vater ist wütend darüber, dass Clyde Woods (Faron Young), ein Jugendfreund Vernes, inzwischen eine Karriere als *The Tennessee Warbler* gemacht hat, den Ruhm, den Verne vor seinem Wehrdienst gehabt hatte, für sich selbst ausnutzend. Verne singt auf der Veranda ein Lied für Marietta. Als

am nächsten Tag zwei Freunde Vernes, die auf dem Weg zum Broadway sind, zu Besuch kommen, erzählt Vernes Vater von dem generationenalten Streit zwischen den Brand- und Woods-Familien. Nochmals beklagt er sich, dass Vernes Talent von Clyde ausgenutzt worden sei. Die Freunde wollen Verne helfen, als Musiker bekannt zu werden. Doch ihr einziger Kontakt ist der Musikmanager Sonny „Sunny“ Moon (Jesse White), dem sie noch Geld schulden. Sonny hat eine Plattenfirma, die im gleichen Gebäude logiert wie die M&C Record Comp., die Clydes Platten vertreibt. Als er von Verne erfährt, ist er gerade auf der Suche nach einem neuen Gesicht, das er Clyde entgegensetzen will. Es gelingt Verne, vor einem begeisterten Straßenpublikum zur Probe aufzutreten. (Es folgt eine musicalartige Massenszene in einem Kaufhaus, in der alle tanzen und singen.) In New York wird Verne unter Vertrag genommen. Während dieser Ex-Boxer Rocky Garziano Verne durch die Nachtclubs begleitet, treffen sie eines Nacht auf den Star Zsa Zsa Gabor, die die Bekanntschaft Vernes sucht. Einer der Freunde verkauft einen 50%-Anteil an den Gewinnen, die Verne haben wird, für 10.000 Dollar an Gabor. Keiner weiß von der Tatsache, dass die Freunde Vernes seine Gewinne untereinander aufteilen wollen. Clyde weigert sich, in Konkurrenz zu Verne zu treten. Zsa Zsa Gabor veranstaltet eine Party für Verne. Dieser hatte Marietta nicht geschrieben, seitdem er in New York angekommen war; sie ist wütend, als sie ein Bild von Verne und Zsa Zsa in der Zeitung sieht. Zusammen mit Vernes Vater fährt sie nach New York. Während einer großen Show, die gleichzeitig mit einer anderen Show Clydes stattfindet, entdeckt Verne, was seine Freunde vorhaben, und hängt sie an zwei Haken hinter der Bühne. Er singt ein Liebeslied für Marietta. Vernes Show ist erfolgreicher gewesen als Clydes. Dennoch wird er nach Puff-n-Bluff zurückkehren, um zusammen mit seinen Freunden (er hat ihnen vergeben) für Sonny die Sonny Moon Records aufbauen. Zsa Zsa schenkt ihren 50%-Anteil an Vernes kommenden Erfolgen Verne und Marietta als Hochzeitsgeschenk.

Nach eigenem Bekenntnis singt Verne „Bauernmusik“ (*pageant music*). Country Music Holiday ist wohl der einzige Film, der das Format der Rock'n'Roll-Filme im Country-und-Western-Bereich anwendete.

***Daddy-O**; USA 1958, Lou Place.

Der auch Daddy-O oder Pete Plum genannte Phil Sandifer (Dick Contino) ist LKW-Fahrer und Akkordeonspieler/Sänger. Er trifft auf eine ebenso hübsche wie kratzbürstige Blondine, das Playgirl Jana Ryan (Sandra Giles), die ihn dazu verlockt, mit ihr ein verbotenes Wettrennen zu fahren, bei dem Sonny, einer der Freunde Phils, umkommt. Phil verliert seinen Führerschein. Jana sieht Phil später als „Daddy-O“ in einem Club auftreten. Ein Polizeioffizier bietet Phil seine Hilfe an. Dieser versucht zunächst, Jana die Schuld am Tode Sonnys zu geben, doch handelt es sich tatsächlich um eine unglückliche Verkettung fataler Umstände. Jana und Phil entdecken, dass der Tote in undurchsichtige Geschäfte verwickelt war. Sie steigen in die Turnhalle eines Sportvereins ein, in der er ein Schließfach hatte. Phil bekommt ausgerechnet von einem der Männer, die er in der nächtlichen Turnhalle beobachtet hatte (Sidney Chillas, gespielt von Bruno VeSota), das Angebot, in einem neueröffneten Nachtclub als Sänger zu arbeiten. Man hat ihn vor allem angeheuert, weil der Club ein Zentrum des Drogenhandels werden soll und man einen guten Fahrer finden

musste, der unter Umständen der Polizei davonfahren kann. Einer der Gangster identifiziert Phil als denjenigen, der hinter dem Toten herrecherchiert hatte. Jana weiß, dass Phil es mit Gangstern zu tun hat, versucht, ihn aus der Verbindung herauszubekommen. Was sie nicht weiß: Phil arbeitet als Undercover-Agent für die Polizei. Wahrscheinlich hat der Clubmanager Chillas Sonny umgebracht. Jana, die als Zigarettenverkäuferin einen Job in dem Club angenommen hat, der am Abend eröffnet werden soll, hat die Nachricht aufgeschnappt, dass Chillas einen Mann am Pier treffen will - wahrscheinlich den Boss des Drogenkartells. Jana und Phil werden von den Gangstern gefangengenommen, als sie Chillas zu verfolgen suchen. Phil kann im Showdown Jana befreien und den Gangsterboss überwältigen (ohne das Akkordeonspiel zu unterbrechen); alle Gangster werden verhaftet. Phil verspricht Jana, das Fahren zugunsten des Singens aufzugeben.

***The Golden Disc** (US: *The Inbetween Age*; dt.: *Die goldene Schallplatte*); Großbritannien 1958, Don Sharp.

Harry Blair (gespielt von Lee Patterson) und Joan Farmer (Mary Steele), die eine Kaffee-Bar betreiben, beschließen, eine Plattenfirma anzuschließen. Sie wollen in ihrer Bar für Platten werben und sie auch verkaufen. Die Suche nach einem Plattenstar beginnt. Ihre erste Wahl fällt auf den Mann, der in der Bar als Mädchen für alles arbeitet: Terry Dene. Seine Platten ebenso wie die einiger anderer Sänger der neuen Firma tauchen in den Charts auf, was eine große internationale Plattenfirma dazu bringt, das kleine Label zu übernehmen. Erst die Unterstützung einer amerikanischen Firma kann das kleine Unternehmen schützen.

Musiker: Dennis Lotis, Mary Steele, Terry Kennedy and His Group, Terry Dene, Sheila Buxton, Sonny Stewart and His Skiffle Kings, Phil Seamon and His Jazz Group, Murray Campbell, Nancy Whiskey.

****Hot Rod Gang** (GB: *Fury Unleashed*; dt.: *Schnelle Jungs und kesse Mädchen*); USA 1958, Lew Landers. Der College-Student John Abernathy, III (John Ashley) spielt im Hause seiner Tanten Anastasia und Abigail (Helen Spring und Dorothy Neumann) einen braven Jungen. So oft er kann, taucht er aber in seine zweite Lebenswelt als Rennfahrer und Sänger einer kleinen Rock'n'Roll-Combo ein. Zufällig fährt er eines Tages das Auto des Familien-Rechtsanwalts Dryden Philpot (Lester Dorr) und seiner Tochter Lois (Jody Fair) an und begeht Fahrerflucht. Ebenso zufällig trifft Lois auf John, verrät ihm aber nichts. Dem Testament seines Vaters gemäß, darf John sich nun mit einer vorausgewählten jungen Dame treffen - es ist Lois, die ihn in formeller Kleidung nicht erkennt. Vorgeblich Violine übend, entdeckt Lois ihn, wie er - nun in sportlicher Kleidung - aus einem Fenster steigt. Als sie droht, ihn zu verraten, stimmt er zu, sie zu seinen Freunden mitzunehmen. Sowohl Johns Fahr- wie seine Gesangkünste imponieren Lois. Um das Geld für ein besonders schnelles Auto aufzutreiben, beschließt John, Geld als Sänger zu verdienen. Als auch noch die Miete für den Club fällig wird, in dem die Jugendlichen residieren, hilft Lois, die den Popsänger Gene Vincent kennt, ein Vorsingen zu arrangieren. Vincent bietet John einen Gastauftritt in seiner TV-Show an;

John lehnt ab, aus Angst, von seinen Tanten erkannt werden zu können. Er tritt schließlich in der Beatnik-Verkleidung als „Jackson Dalrymple“ auf. Der Auftritt ist ein großer Erfolg, der Song steigt in die Charts auf. Die Tanten erfahren von Johns Doppelleben, verzeihen ihm aber, als er erklärt, dass er all das nur angestellt habe, um Geld für den Club und den Wagen zu verdienen. Am nächsten Tag kommt John in eine Fahrzeugkontrolle, und als die Polizisten gestohlene Fahrzeugteile in seinem Auto entdecken - Johns Freunde hatten sie dort versteckt -, wird er verhaftet. Philpot ist über Johns Verhaftung ebenso irritiert wie über sein Pseudonym „Dalrymple“. John zwingt seinen Freund, der Polizei die Wahrheit zu sagen, und kann darum zum Konzert mit Gilbert kommen, das nicht nur von Jugendlichen, sondern auch von Johns Tanten bejubelt wird. Obwohl sich Johns Unschuld bei den Diebstählen erweist, wird er als Fahrerflüchtiger identifiziert. Auf Bitten Lois' verzeihen sowohl Philpot als auch die Tanten John seine Missetaten. Am Ende geben die Abernathy-Tanten ein großes Fest, um Johns Erfolg als Sänger zu feiern.

*****King Creole** (*Mein Leben ist der Rythmus*); USA 1958, Michael Curtiz.

Danny Fisher (Elvis Presley) macht sich am Morgen seines letzten Schultages auf den Weg zum *Blue Shadow*, einem Nachtclub in New Orleans, in dem er als Aushilfe arbeitet, um Geld für die Familie zu verdienen. Dort ist noch immer eine Party im Gange, die Gäste sind stark angetrunken. Sie fordern Danny zum Singen auf. Auch Ronnie (Carolyn Jones) ist unter ihnen; sie ist die Freundin von Maxie Fields (Walter Matthau), einem üblen Geschäftsmann, von dem sie sich nicht zu trennen traut. Danny befreit sie aus den Händen der Gäste, die sie belästigen. Er begleitet sie im Taxi bis zu seiner Schule. Nachdem es zu einer Prügelei gekommen ist, weil ihn seine Schulkameraden hänseln, als er das Mädchen mit einem Kuss verabschiedet, teilt ihm der Direktor der Schule mit, dass er sein Examen wegen seines Betragens nicht bestehen werde. Auf dem Nachhauseweg wird Danny in einer Seitenstraße von drei Burschen angefallen; einer davon ist Shark, der Bruder eines Klassenkameraden, der von Danny verprügelt wurde; als Danny den Kampf gewinnt, fordern ihn die Jungen auf, sich ihrer Clique anzuschließen - er lehnt ab. Als jedoch der Vater ihm zuredet, das Examen zu machen, beschließt Danny, die Schule aufzugeben, schließt sich stattdessen der Jugendbande an. Während die anderen ein Geschäft ausrauben, singt Danny zur Ablenkung, lernt dabei die Verkäuferin Nellie (Dolores Hart) kennen, verabredet sich mit ihr. Abends in der Bar tut Ronnie so, als würde sie Danny nicht kennen, sie habe ihn nur einmal singen gehört; prompt fordert der eifersüchtige Maxie den Jungen zum Singen auf. Das Lied bekommt großen Beifall, so dass der Nachtclubbesitzer Charlie Le Grand (Paul Steward) Danny einlädt, für ihn in seinem Nachtclub *King Creole* zu singen. Der Club ist von nun an Nacht für Nacht ausverkauft. Maxie versucht, Danny mit Hilfe von Ronnie zurückzugewinnen - sie warnt ihn aber. Als der Versuch Maxies, Danny etwas anzuhängen, um ihn erpressen zu können, auffliegt, kommt es zu einer Schlägerei, bei der Danny mit einem Messer verletzt wird. Ronnie nimmt ihn auf, pflegt ihn in ihrem Wochenendhaus gesund. Maxie stößt die beiden auf, erschießt Ronnie, wird selbst von einem seiner eigenen Leute erschossen. Danny kehrt nach Hause zurück; er arbeitet weiter im *King Creole* und wird glücklich mit Nellie.

****Let's Rock;** USA 1958, Harry Foster.

Der in New York lebende Singer-Songwriter Tommy Adano (gespielt von Julius LaRosa) verachtet die Rock'n'Roll-Musik, obwohl sein Freund und Manager Charlie (Conrad Janis) ihm prophezeit, dass die neue Musik die altbackenen Balladen Tommys bald vom Markt verdrängen werde. Als das Billboard Magazine Tommys letzte Platte verreit, erklärt er sich bereit, mit dem jungen Rock'n'Roller Paul Anka zusammen aufzutreten, der gerade einen Hit eingespielt hat. Nach der Show wird Anka bejubelt, Tommy dagegen vom Publikum nicht beachtet. Sein einziger Fan ist die Singer-Songwriterin Kathy Abbott (Phyllis Newman), die den B-Song von Tommys Platte komponiert hatte. Tommy lädt Kathy ein. Auf dem Nachhauseweg beschließen sie, eine zwanglose Beziehung miteinander einzugehen. Tommy lädt noch in der gleichen Nacht Kathy ein, ihn bei der Fernsehshow *Wink Martindale's Rock and Roll Party* am nächsten Tag zu besuchen. Als Tommy in der Show Kathys Stück spielt, einen Walzer, verliert das jugendliche Publikum schnell das Interesse. Zur gleichen Zeit spricht Charlie mit Shep Harris, dem Chef der Plattenfirma Empire Records, bittet ihn, Tommys neue Platte stärker zu bewerben. Als Harris Tommys Platten als „Verlustbringer“ bezeichnet, schlägt Charlie vor, Tommy eine Rock'n'Roll-Platte einspielen zu lassen. Tommy, der nicht glaubt, Rock'n'Roll singen zu können, lehnt ab. In der Nacht besucht er einen Rock-Club. Deprimiert und mutlos sucht er Kathy auf, die als Garderobiere in einem Club arbeitet. Als Kathy sich weigert, ihre Arbeit einfach liegenzulassen, lädt Tommy eine attraktive junge Frau in sein Apartment ein. Als sie aber ausgerechnet Kathys Lied anstimmt, fühlt er sich schuldig. Charlie erzählt Tommy, dass Kathy im Studio sei und eine ganze Reihe neuer Lieder aufnehmen, woraufhin er sie aufsucht und um Verzeihung bittet. Ein Kuss besiegelt die Versöhnung. Kathy überredet ihn, dem Rock'n'Roll eine Chance zu geben. Am Ende wird Tommy als Rock-Musiker von den Fans bejubelt.

1959

****Espresso Bongo** (*Espresso Bongo*); Großbritannien 1959, Val Guest.

Johnny Jackson (gespielt von Laurence Harvey), auch genannt „Me“, ist ein schleimiger, skrupelloser und dabei erfolgloser Musik-Agent und Talentsucher, der auf den Straßen von Soho in London Ausschau nach neuen Talenten hält, die er unter seine Fittiche nehmen kann. In einer mit Jugendlichen überfüllten Kaffee-Bar fällt ihm ein singender, Bongotrommeln spielender, junger Mann auf, der zwar schwachsinnig zu sein scheint, dem aber vor allem die jungen Frauen zujubeln; seine Stimme erinnert an die Stimme Presleys. Jackson gibt dem Jungen, der eigentlich Herbert Rudge heißt, den Namen „Bongo“ Herbert (gespielt von dem Schauspieler und Sänger Cliff Richard, der 1958 seinen ersten Hit hatte), nimmt ihn unter Vertrag, garantiert ihm 50% der Einnahmen, die die beiden haben würden. Mit Hilfe der Stripperin Maisie King (Sylvia Syms), mit der Jackson zusammenlebt und die selbst Sängerin zu werden versucht, beginnt er, „Bongo“ zum Star aufzubauen. Tatsächlich wird er schnell bekannt und als er eine Platte mit der alternden Sängerin Dixie Collins (gespielt von Yolande Donlan, der Frau des Regisseurs) aufnimmt, die sich als

Gesangssensation herausstellt, beginnt sich eine ganze Reihe von Musikagenten für ihn zu interessieren, große Gewinne witternd. Johnny muss schnell feststellen, dass er nicht nur die Höhe der Einnahmen, die entstehen würden, über-, sondern vor allem die Kaltschnäuzigkeit und Geschäftstüchtigkeit Bongos unterschätzt hat - er findet sich vom endgültigen Erfolg ausgeschlossen.

Guest engagierte den Choreographen Kenneth MacMillan, der die Tanz-Szenen in dem Strip-Club Maisies inszenierte. Die Gesangsaufnahmen sind wohl ausnahmslos im Playback-Verfahren entstanden (wobei sich MacMillan bitter über die Unfähigkeit der Tänzerinnen und Tänzer beklagte, zugleich zu singen und zu tanzen).

****Go, Johnny, Go!** (aka: *Johnny Melody*; *The Swinging Story*; *The Swinging Story of Johnny Melody*); USA 1959, Paul Landres.

Die Weihnachtsshow des DJs und Plattenproduzenten Alan Freed ist ein großer Erfolg, insbesondere für seinen neuen Star Johnny Melody (gespielt von Jimmy Clanton). Hinter der Bühne erzählt Chuck Berry Freed Johnnys Geschichte: Aufgewachsen als Waisenkind, wurde er in den Morton-Chor aufgenommen, aber gleich wieder herausgeworfen, weil er - auf der Orgel begleitet von einem anderen Chormitglied - einen Rock'n'Roll-Song anstimmte. Er war eher zufällig in Freeds Show, als jener einen neuen Sänger suchte. Auf der Straße trifft Johnny Julie Arnold (Sandy Stewart), die im gleichen Waisenhaus war wie er, die aber adoptiert wurde. Sie bittet ihn anzurufen, doch er sagt, dafür habe er kein Geld, alles müsse für eine Probe-Plattenaufnahme zurückgelegt werden. Freed weist Johnny zurück. Julie, ebenfalls vielversprechendes Musikertalent, macht eine Probeaufnahme; zufällig kommt Johnny dazu, er hat das Geld für die Aufnahme zusammen. Julie singt als Background-Stimme mit. Der Song *My Love Is Strong* erreicht Freeds Büro, doch er ist zu müde, um die Qualität zu erkennen. Chuck Berry und der Presseagent Bill Barnett (Herb Vigran) sorgen dafür, dass Johnny zu „Johnny Melody“ wird. Johnny hat das Gefühl, dass Freed seine Platte nicht mag, als er in Freeds Büro anruft, dieser aber nicht da ist. Zusammen mit Julie schauen sie einen Auftritt von Chuck Berry im Fernsehen an; danach spielt er Trompete, Julie begleitet ihn auf dem Klavier. Julies Adoptivvater, der Werbung mit Freed betreibt, bietet an, sich für ihn einzusetzen, doch Johnny lehnt ab. Danach gehen die Eltern mit dem jungen Paar in den Krazy-Koffee-Kup-Club, in dem zufällig auch Freed, Berry und Barnett sind, die über Johnny Melody sprechen. Freed beschließt, Johnny aufzutreiben, obwohl er keine Telefonnummer hat. Sie treffen aber nicht aufeinander. Am nächsten Morgen teilt Freed im Radio mit, er habe seinen „Johnny Melody“ gefunden. Doch Johnny, der mit Julie im Auto unterwegs ist, bekommt es nicht mit. Nachdem *My Love Is Strong* ausgestrahlt wurde, gehen zahllose Fananrufe im Sender ein. Erst am Abend hört Julie das Lied, das Freed alle 15 Minuten gespielt hatte. Sie versucht, Johnny in seiner Pension anzurufen, doch er ist ausgegangen, um seine Trompete zu versetzen, er will ein Schmuckstück für Julie kaufen. Julie gelingt es, mit Freed zusammenzukommen. Sie treffen Johnny, der sein Instrument nicht hatte beleihen können, vor dem Juweliergeschäft, in dem ihm Julie das Schmuckstück gezeigt hatte, als er gerade verzweifelt die Scheibe einwirft. Als die Polizei kommt, halten die Beamten Freed für den Täter, der

betrunken und von seiner Frau enttäuscht das Fenster eingeworfen habe. Freed erzählt diese Geschichte, bevor Johnny auf die Bühne der Weihnachtsshow kommt, ein neues Lied singend. Julie trägt den Ring, um dessentwillen Johnny die Trompete verkaufen wollte.

Musiker: Alan Freed, Chuck Berry, Jackie Wilson, Ritchie Valens, The Cadillacs, Jo-Ann Campbell, The Flamingos, Harvey Fuqua, Eddie Cochran, Jimmy Cavallo.

***Juke Box Rhythm;** USA 1959, Arthur Dreifuss.

Prinzessin Ann (Jo Morrow) und ihre Tante Margaret (Frieda Inescort), beide Mitglieder der königlichen Familie, fahren nach New York, um ein Kleid für die Krönung Anns zu kaufen. Margaret glaubt, dass New York eine unsichere Stadt sei und verbietet Ann, sich aus dem Hotel zu entfernen. Allein in ihrem Zimmer hört Ann eines Nachts Rock-Musik. Sie schleicht sich aus dem Zimmer, belauscht die Party im vierten Stock. Riff Manton (Jack Jones), ein Mitglied der feiernden Studentenverbindung, sieht sie, zieht sie auf die Tanzfläche. Ann flieht. In der Hotelbar trifft Riff sich mit seinem Vater George (Brian Donlevy), der als Theaterproduzent Geld für eine neue Show aufzutreiben sucht. George wurde gerade nach 20jähriger Ehe von Martha (Marjorie Reynolds) verlassen, weil er so erfolglos war. Der abendliche Tanz von Riff und Ann ist photographiert worden, ein Bild steht in der Zeitung. Balenko (Hans Conried), ein Modedesigner, überredet Riff, ihn mit Ann bekannt zu machen, dafür will er die Show George' finanzieren. Margaret ist über das Bild erbost. Der Botschafter macht ihr aber klar, dass es ideal für PR-Zwecke sei. Die Musik der Modenshow, die Ann tagsüber besucht, hat Riff zusammengestellt. Er lädt sie zu einem Musikabend an seinem College ein. Margaret willigt ein, insistiert aber darauf, dass sie Ann begleitet. Mit einem Trick schafft Riff es, mit der Prinzessin allein zu sein. Als das Auto nicht mehr läuft, warten Riff und Ann in einem nahen Night-Club. Als Ann am nächsten Tag Balenkos Kollektion anschaut, ist sie begeistert, ordert 26 Kleider. Der Gewinn soll in Georges neue Show fließen. Margaret besteht darauf, die Bestellung rückgängig zu machen. Die Telefonanrufe Riffs nimmt sie nicht entgegen. Es gelingt Riff, Ann in einer Parfümerie zu sprechen; er erklärt ihr, was geschehen ist. Danach eröffnet er seinem Vater, dass das Geschäft mit Balenko geplatzt ist. Doch bevor George die Nachricht verbreiten kann, erneuert Ann die Bestellung und lädt Riff zu ihrer Krönung ein.

Musiker: The Treniers, Johnny Otis, Earl Grant Trio and The Nitwits.

***Ragazzi del Juke-Box;** Italien 1959, Lucio Fulci.

Der Commendatore Cesari (Mario Carotenuto) führt eine Plattenfirma, die vor allem sanfte und melodiose Schlager vertreibt. Cesaris Tochter Giulia (Elke Sommer) macht sich dagegen für moderne Musik und die Klänge und Gesänge des Rock'n'Roll stark. Cesari eröffnet den Club Claudio Appio, in dem seine Musik gespielt werden soll. Giulia besucht dagegen den Club La Fogna, in dem die als frenetisch verschriene neue Musik gespielt wird. Der Konflikt zwischen Tochter und Vater weitet sich aus, bis die Rock-Jugendlichen

einen Skandal provozieren, der zur Verhaftung Cesaris führt. Giulia muss die väterliche Firma weiterführen. Sie veranlasst die Erweiterung des Programms um die neue Rockmusik - mit beachtlichen ökonomischen Erfolgen. Als Cesari wieder freigelassen wird, ist er zunächst ärgerlich, versöhnt sich dann aber wieder mit Giulia. Er wird das neue Programm seiner Firma fortsetzen.

Die Schlusszene gilt als Vorläufer der Videoclips.

1960

***Beat Girl** (US: *Wild For Kicks*; dt.: *Heiss auf nackten Steinen*); Großbritannien 1960, Edmund T. Grevelle. Paul Linden (David Farrar), geschiedener Architekt, heiratet Nichole (Noëlle Adam), eine Pariserin. Pauls 17jährige Tochter Jennifer (Gillian Hills) ist in die englische Beatnik-Szene eingetaucht und liebt es, in höhlenartigen Kellerkneipen Jazz- und Rock'n'Roll-Musiken zu lauschen. Die Antipathien gegen die kaum ältere Stiefmutter stellen sich sofort ein, als die beiden sich kennenlernen. Als Jenny entdeckt, dass Nichole mit einer der Stripperinnen aus dem anrühigen Striptease-Lokal gegenüber einem ihrer Clubs befreundet ist, versucht sie, ihr Wissen über Nicholes ärmliche und von ihr als schäbig empfundene Vergangenheit dazu zu nutzen, den Vater gegen seine Frau aufzubringen. Kenny King (Christopher Lee), der Besitzer des Strip-Lokals, hat mittlerweile sein lüsternes Auge auf Jennifer geworfen. Als King ermordet wird, lösen sich die Probleme, Jennifer versöhnt sich mit Nichole und kehrt in die Familie zurück.

Das im Stil des *kitchen sink cinema* inszenierte Drama enthält zahlreiche Jazz-Szenen. Zu den Musikern gehören Adam Faith und Shirley Anne Field.

****G.I. Blues** (*Café Europa*); USA 1960, Norman Taurog.

Tulsa McLean (Elvis Presley) und seine beiden Freunde Rick (James Douglas) und Cookie (Robert Ivers) sind als GIs bei der US-Army in Westdeutschland stationiert und bilden in ihrer Freizeit die Band *The Three Blazers*. Sie geben ihren Premierenauftritt im Ratskeller bei Papa Müller (Fred Essler). Der Auftritt wird unterbrochen, als ein GI die Musikbox anstellt. Es kommt zur Schlägerei, McLean muss für die Schäden aufkommen. Am nächsten Tag versucht McLean, den Sergeanten McGraw (Arch Johnson) dazu zu überreden, in den geplanten Rockclub als Geldgeber mit einzusteigen. Als ein Kamerad nach Alaska versetzt wird, muss McLean für ihn einspringen, um eine 300-Dollar-Wette zu gewinnen: Er soll eine Nacht mit der Tänzerin Lili (Juliet Prowse), die im Café Europa in Frankfurt arbeitet, verbringen; man sagt, sie habe ein Herz aus Stein. Der Auftritt Lilis, den McLean und sein Freund Cookie in Frankfurt sehen, ist grandios. Als sie aber einem Bewunderer ein Glas Bier ins Gesicht schüttet, sind die Sympathien eher verhalten. Ein Freund besticht den Orchesterleiter, so dass McLean einen Auftritt bekommt, der Lili gefällt; sie setzt sich aber nur an seinen Tisch, um den aufdringlichen Fans zu entkommen. Cookie bündelt mit einer Kellnerin an, die ihn mit nach Hause nimmt. Als sie sich küssen wollen, kommen McLean und Lili zurück, sie hatten noch

in einem Bistro miteinander gesprochen; keiner der Männer wusste, dass die Frauen sich eine Wohnung teilen. Die drei Männer schaffen es, eine dreitägige Ausgeherlaubnis zu bekommen. Alle drei gehen amourösen Interessen nach. McLean verbringt den ganzen nächsten Tag mit Lili; am Abend haben sich die beiden ineinander verliebt. Nach diversen Verwirrungen und Zwischen- oder Nebenintrigen kommt McLean in die Lage, dass er Babysitter spielen soll, weil ein Freund in Heidelberg heiraten will. Er bittet Lili um Hilfe. Tatsächlich verbringen die beiden die Nacht in Lilis Wohnung - babysittend. GIs, die die Wohnung beobachtet hatten, glauben, McLean sei der Sieger der Ausgangswette, feiern ihn als Sieger; McLean aber annulliert die Wette. Als Lili erfährt, welcher Intrige sie zum Opfer gefallen war, glaubt sie, McLean habe nur der Wette wegen mit ihr geflirtet. Dann erfährt sie aber die Wahrheit. Sie akzeptiert McLeans Heiratsantrag, umarmt ihn und offeriert ihm die nächste Nacht. Die drei Soldaten küssen ihre Freundinnen.

Der Film enthält zehn Lieder, darunter *Wooden Heart*, eine Version des deutschen Volkslieds *Muß i denn, muß i denn zum Städtele hinaus*; der Song wurde vier Jahre später ein Welthit. G.I. BLUES gilt als erster Film des „weichen“ Elvis Presley und als letzter Rock'n'Roll-Film des Sängers.

***Urlatori Alla Sbarra** (neuer Titel beim Neustart: *Metti, Celentano e Mina*; US: *Howlers of the Dock*); Italien 1960, Lucio Fulci.

Eine Gruppe von rockverliebten Jugendlichen in Rom, die sich selbst *Urlatori* (Schreihälsen; die Bezeichnung war eine alltagssprachliche Bezeichnung für Rocksänger im Allgemeinen) nennen, versuchen, ein Konzert zu organisieren, obwohl sie weder Geld noch Unterstützung haben. Eine Gruppe korrupter Erwachsener versucht, das Unternehmen zu verhindern; sie führen einen Film mit den *Urlatori* vor dem Nationalen Kongress für die Umerziehung von Jugendlichen auf, offensichtlich in einem Versuch, die Jugend und die Rockmusik allgemein zu diffamieren. Es ist am Ende Giulia Giommarelli (gespielt von Elke Sommer), die Geliebte von Joe „il Rosso“ (Joe Sentieri), dem Leiter der Gruppe, und zugleich Tochter des RAI-Direktors Prof. Giomarelli (Mario Carotenuto), die es schafft, dass das Konzert sogar ins Fernsehen kommt.

Zu der Gruppe gehörten die italienischen Rock-Stars Adriano Celentano, Mina und Joe Sentieri. Der Film enthält einen Auftritt von Chet Baker (hier als Chet l'Americano).

1961

***The Continental Twist** (aka: *Twist All Night*); USA 1961, Allan David, William J. Hole Jr.

In dem Prolog des Films (*Twist Craze*) führt ein Clubmanager den Twist als Modetanz in einem angesehenen Nachtclub ein. *Tobin Mathews and The All Stars* spielen Twist-Titel; die Besucher des Clubs lernen den neuen Tanz schnell. Die Geschichte selbst handelt von Louis Evans (gespielt von Louis Prima) und der Kapelle *Sam Butera and The Witnesses*, die kein Geld mehr haben, die Pacht für ihren Nachtclub zu bezahlen, weil eine ganze Horde von Jugendlichen Nacht für Nacht den Club besucht ohne zu bezahlen oder

Getränke zu konsumieren. Evans und seine Freundin Jenny (June Wilkinson) finden heraus, dass die Jugendlichen von Mr. Arturo (Ty Perry), einem Galeriebesitzer, der über dem Club wohnt, angeheuert wurden, um den Club in den Ruin zu treiben. Evans versucht friedlich mit Arturo zu verhandeln, gerät aber in Wut und schlägt Arturo nieder. Er hat Angst, seine Schanklizenz zu verlieren und kehrt zurück, um sich bei Arturo zu entschuldigen. Er wird niedergeschlagen und wegen Einbruchs inhaftiert. Mit Hilfe von Jenny und Sam kann er aber seine Unschuld beweisen. Er erinnert sich, ein gestohlenen Gemälde in Arturos Wohnung gesehen zu haben, bevor er bewusstlos wurde und kann leicht schließen, dass Arturo der Kopf eines Ringes von Gemäldedieben ist. Die Polizei verhaftet die Diebe. Evans arrangiert eine Twist-Party, die so erfolgreich ist, dass er den Club als Twist-Club weiterführen wird.

***Hey, Let's Twist** (*Twist... dass die Röcke fliegen*); USA 1961, Greg Garrison.

Zwei junge Männer geben das Studium auf, um im Erfrischungsgetränk Laden ihres bankrotten Vaters ein Tanzlokal aufzuziehen, in dem zunächst Jugendlichen die Möglichkeit gegeben wird, Bop und Boogie zu tanzen. Zunächst ist das Lokal für alle geöffnet, doch als es immer stärker frequentiert wird, beschließen die beiden, nur noch Kindern reicher Eltern den Eintritt zu ermöglichen. Den Jugendlichen missfällt dies. Sie beginnen, das Lokal zu boykottieren - bis die Besitzer es wieder für alle öffnen. Der neue Modetanz Twist begeistert die Jugendlichen verschiedenster Herkunft, überwindet die Klassenschränken.

Der Film spielt in dem berühmten New Yorker Twist-Lokal „Peppermint Lounge“. Es spielt vor allem die seinerzeit berühmte Formation *Joey Dee and the Starlites* (u.a. ihren Hit *The Peppermint Twist*).

***Teenage Millionaire**; USA 1961, Lawrence Doheny.

Nachdem die Eltern bei einem Flugzeugunglück ums Leben gekommen sind, wird der Millionenerbe Bobby Chalmers (gespielt von Jimmy Clanton) in die Obhut seiner Tante Theodora (Zasu Pitts) und ihres Leibwächters Rocky (Rocky Graziano), einem Ex-Boxer, gegeben. Weil der Junge verrückt auf Musik ist, erlaubt die Tante es ihm, Aufnahmen von Hits für die DJs auszusuchen, die sie in einem Radiosender, der der Familie gehört, spielen. Eines Tages macht Bobby selbst eine Plattenaufnahme, die er mit dem Künstlernamen „Chalmers“ signiert. Bambi arbeitet im Tonarchiv des Senders; sie hat eine Liebesbeziehung mit Bobby. Sie hört die Platte, die ihr gefällt. Sie nimmt sie mit auf einen Gemeindeball und spielt sie dort. Als sich die Platte zu einem Sensationserfolg entwickelt, drängt Bambi Johnny, die wahre Identität des Sängers aufzudecken. Die Nachfrage steigt schnell, Talentsucher interessieren sich für den unbekannten Sänger. Theodora, die um den guten Ruf des Senders besorgt ist, drängt die Erbverwalter dazu, den Radiosender zu verkaufen. Johnny wird zum Militärdienst einberufen. Er wird 21 und sein eigener Herr sein, wenn er entlassen wird. Die Nachricht beruhigt Theodora. Sie organisiert eine große Abschiedsparty für Johnny.

****Twist Around the Clock** (*Außer Rand und Band mit Twist*); USA 1961, Oscar Rudolph.

Mitch Mason (gespielt von John Cronin), der Ex-Manager einer einmal erfolgreich gewesenen Rock'n'Roll-Band, entdeckt in einem kleinen Bergdorf, dass die Jugendlichen begeistert zum Twist tanzen. Er bucht die Band *The Twisters*, die von Clay Cole (gespielt von ihm selbst, wie die meisten Musiker unter ihrem tatsächlichen Künstlernamen auftreten) geleitet wird, sowie die Tänzer Tina und Larry Louden (Mary Mitchel und Jeff Parker) für ein Benefizkonzert in Boston - und der Auftritt wird ein sensationeller Erfolg. Neue Kontrakte schließen sich aber nicht an, weil sich Mitch mit der Tochter eines New Yorker Top-Agenten, Debbie Marshall (Maura McGiveney) überworfen hat. Ein Freund Mitch' engagiert die Gruppe aber für seinen Club, in dem auch Chubby Checker und Dion (= Dion DiMucci) auftreten. Auch dieser Auftritt ist erfolgreich. Der Twist erobert New York. Als Debbie befürchtet, Mitch verliefte sich in Tina, überredet sie ihren Vater, Tina unter der Bedingung unter Vertrag zu nehmen, dass sie binnen drei Jahren nicht heirate. Als *The Twisters* auf einer nationenweit ausgestrahlten TV-Show auftreten, eröffnen sie Marshall, dass Mitch und Tina vor Unterzeichnung des Kontraktes geheiratet haben.

***The Young Ones** (US: *Wonderful to Be Young!*; dt.: *Hallo, Mr. Twen!*); Großbritannien 1961, Sidney J. Furie.

Der junge Nicky (gespielt von Cliff Richard) versucht mit seinen Freunden (gespielt von Jet Harris, Hank B. Marvin, Tony Meehan und Bruce Welch als *The Shadows*), den Jugendclub, in dem sie meist verkehren, vor dem skrupellosen Millionär Hamilton Black (Robert Morley) zu retten, der das Grundstück mit einem Bürogebäude überbauen will. Die Jungen versuchen, mit einem Konzert Geld für eine Verlängerung des Pachtvertrages aufzutreiben. Sie nehmen eine Platte auf, ein Freund macht sie über einen privaten Radiosender bekannt. Nicky ist in Wirklichkeit allerdings der Sohn Blacks; er nennt sich darum *The Mystery Singer*. Tatsächlich erwacht das Interesse der Öffentlichkeit, das Konzert scheint zum Erfolg zu werden. Nicky bewahrt die Tatsache, dass er der Sohn Blacks ist, als Geheimnis, verrät sich auch seinen Freunden gegenüber nicht - bis einige versuchen, seinen Vater zu entführen. Erst jetzt erklärt er sich. Black erklärt sich bereit, auf die flehentlichen Bitten der Jugendlichen hin den Jugendclub zu erhalten.

1962

***Girls! Girls! Girls!** (*Girls! Girls! Girls!*); USA 1962, Norman Taurog.

Der Nachtclubsänger Ross Carpenter (Elvis Presley), der außerdem als Skipper des Fischkutters für Papa Stavros (Frank Puglia) angeheuert ist, träumt davon eines Tages das Boot übernehmen zu können, das Ross mit seinem alten Vater zusammen gebaut hatte. Stavros nennt den Preis, als er wegen der Krankheit seiner Frau nach Arizona umziehen muss. Ross muss das Geld verdienen, trotz der Vorhaltungen seiner Freundin Robin Gantner (Stella Stevens), die ebenfalls als Sängerin in dem Club arbeitet. Nach einem Streit mit ihr

lernt er die reiche Laurel Dodge (Laurel Goodwin) kennen, fühlt sich von ihr angezogen; von ihrem Reichtum weiß er nichts. Der opportunistische Wesley Johnson (Jeremy Slate) kauft das Boot, heuert Ross erneut als Skipper für einen Angelausflug an, obwohl die beiden Männer Konflikte miteinander haben. Laurel, die von Ross' Wunsch, das Boot zu kaufen, weiß, kauft es selbst und bietet es Ross an. Dieser ist aber von ihrem Angebot verärgert und verschwindet. Laurel findet heraus, dass Ross zu einer Insel gesegelt ist, um einige chinesische Freunde zu treffen, und überredet Johnson, mit ihr dorthin zu segeln. Unterwegs macht er ihr eindeutige Avancen. Ross wird von einem Freund gewarnt und eilt herbei, um sie zu retten. Das Paar ist wieder zusammen. Das Boot wird an Johnson zurückverkauft unter der Bedingung, dass Ross es übernehmen kann, wenn er genug Geld verdient hat.

Musiker: Elvis Presley, Ginny Tiu & Elizabeth Tiu, Stella Stevens, The Four Amigos.

***It's Trad, Dad!** (US: *Ring-a-Ding Rhythm*; dt.: *Twen-Hitparade*); Großbritannien 1962, Richard Lester.

Craig und Helen (Craig Douglas, Helen Shapiro) sind zwei Teenager, die zusammen mit ihren Freunden begeistert die neuesten Trends des zeitgenössischen Jazz goutieren. Allerdings sind sowohl der Bürgermeister wie eine Gruppe konservativer Erwachsener gegen sie und planen, die Musikbox aus der Milchbar, in der die Jugendlichen sich treffen, zu entfernen. Mit der Unterstützung des Erzählers machen sich Craig und Helen auf, in den Studios eines Radiosenders einen DJ zu finden, der ihnen hilft, eine Show zu organisieren, mit der sie den neuen Stil populär machen wollen. Sie finden nicht nur einen Moderator, sondern auch viele Bands, die bereit sind, mitzumachen. Als die Show stattfinden soll, sind weder der DJ noch die Bands eingetroffen. Craig und Helen versuchen, unbekannte Talente in ihrem Publikum zu finden. Es stellt sich heraus, dass die Gegner der geplanten Show eine Reihe von Fallen gestellt haben, die die Ankunft der Gäste verhindern sollen. Nach einer Verzögerung kommen sie aber doch noch pünktlich an. Der Film endet mit dem Konzert, das die Jugendlichen begeistert feiern und das die Erwachsenen grollend akzeptieren; als der Bürgermeister dafür gelobt wird, die Show ausgerichtet zu haben, gesellt er sich unter die Twisttänzer.

Musiker: Mr. Acker Bilk. Für die US-Ausgabe wurden Auftritte von Chubby Checker, Del Shannon, Gary US Bonds, Gene Vincent, den Brooks Brothers und Gene McDaniels ergänzt.

***Play It Cool**; Großbritannien 1962, Michael Winner.

Billy Universe (gespielt von dem Rockmusiker Billy Fury) und seine Gruppe *The Satellites* sind auf dem Weg nach Brüssel, wo sie an einem Musikfestival teilnehmen wollen. Das Flugzeug erhält Startverbot, so dass die Musiker beschließen, eine Tour durch London zu machen, um die reiche Erbin Ann Bryant (Anna Palk) zu treffen, die von ihrem Vater (Dennis Price) mit einem Flugzeug ins Ausland geschickt werden soll, um sie von ihrem Freund Larry Grainger (Maurice Kaufmann) zu trennen. Es gelingt in einem episodisch erzählten, die Helden durch diverse Nachtclubs führenden und mit zahlreichen Musiker-Auftritten

unterbrochenen Film, das Vorhaben zu verhindern.

Musiker: Billy Fury, Helen Shapiro, Bobby „Rubber Ball“ Vee, Danny Williams, Shane Fenton and The Fentones.

***Some People**; Großbritannien 1962, Clive Donner.

Johnny (Ray Brooks), Bill (David Andrews) und Bert (David Hemmings) sind drei Fabrikarbeiter aus Bristol, die ihre Freizeit vor allem mit ihren Motorrädern verbringen. Nach einem Unfall laufen sie Gefahr, ihre Führerscheine zu verlieren. Sie werden aus einem Jugendclub herausgeworfen, weil sie das Schloss an einem Klavier aufgebrochen haben. Sie gehen frustriert in eine Kirche, wo sie der Priester dabei erwischt, dass sie Rock'n'Roll-Musik auf der Orgel spielen. Mr. Smith (Kenneth More), der Organist der Kirche, gestattet ihnen, den Chorraum für ihre Musik zu benutzen. Smith, der zugleich für ein geheimes Militärprojekt arbeitet, ist zuständig für das Duke of Edinburgh's Award Scheme, an dem alle Musikanten der Kirche teilnehmen. Johnny hat eine kurze Affäre mit Smiths Tochter Anne (Anneke Wills). Bill verlässt die Dreier-Gruppe und führt einen Überfall einer Gang auf die Kirche an. Johnny schämt sich für seinen früheren Freund, doch Smith überzeugt ihn, zurückzukommen. Johnny wird wieder in die Kirchengemeinde aufgenommen.

Musiker: Valerie Mountain and the Eagles.

***Two Tickets to Paris**; USA 1962, Greg Garrison.

Joey (Joey Dee) und Piper (Jeri Lynn Frazer), miteinander verlobt, segeln nach Frankreich: Joey hat ein Engagement als Sänger in Paris. In Absprache mit Pipers Mutter werden sie von der Anstandsdame Aggie (Kay Medford) begleitet. An Bord der S.S.France gewinnt Joey die Aufmerksamkeit der französischen Tänzerin Coco (Lisa James), während Piper mit dem Sänger Gary (Gary Crosby) flirtet. Trotz Eifersüchteleien und gegenseitiger Schuldzuweisungen sind alle Probleme gelöst, bevor das Schiff anlegt.

Musiker: Joey Dee and The Starlites.

***Wild Guitar**; USA 1962 Ray Dennis Steckler.

Bud Eagle (Arch Hall Jr.) ist ein junger Singer-Songwriter. Als er nach Hollywood kommt, trifft er mit der Tänzerin Vickie (Nancy Czar) zusammen, die ihm den Zugang zur Musikindustrie verspricht. Als sie abends einen Fernsehauftritt hat, springt er für einen erkrankten Musiker ein und erntet viel Beifall. Sein Auftritt erweckt das Interesse des Talentsuchers Mike McCauley (Arch Hall Sr.), der ihm einen Plattenvertrag anbietet. Bud nimmt an, verschuldet sich schnell bei dem skrupellosen McCauley, so dass er auch dann nicht von dem Vertrag zurücktreten kann, als er herausfindet, dass MacCauley Highschool-Studenten besticht, damit sie seine Musik populär machen. Bei einem Auftritt im Fernsehen trifft er Vickie wieder, die beiden

verbringen eine Nacht beim Eislaufen. Don Proctor (Robert Crumb), der vorher bei McCauley unter Vertrag stand, warnt Bud davor, betrogen zu werden; Steak (Ray Dennis Steckler), McCauleys Handlanger, bringt Daisy (Virginia Broderick), die Bud verführen soll; Don und Steak prügeln sich draußen, Daisy tanzt verführerisch für Bud; als er sie küsst, kommt Vickie dazu, sie läuft weinend davon; Bud läuft hinterher, wird aber von drei Herumtreibern entführt, die McCauley erpressen. Bud solidarisiert sich mit seinen Entführern. Als Steak das Versteck findet, taucht Bud als Tellerwäscher unter, wird aber schnell von McCauley und Steak entdeckt, die ihm Gewalt androhen, wenn er nicht zurückkommt. Steak und Bud kämpfen miteinander, Steak flieht, Bud verlangt von McCauley, aus dem Vertrag entlassen zu werden, McCauley weigert sich, Bud erpresst ihn mit heimlichen Tonbandaufnahmen, McCauley stimmt zu. Der Film endet mit einer Aufnahme von Vickie und Bud, die am Strand miteinander tanzen, während Bud *Twist Fever* singt.

1963

****Bye Bye Birdie** (*Bye Bye Birdie*); USA 1963, George Sidney.

Conrad Birdie (Jesse Pearson), ein Rock'n'Roll-Idol, soll zum Militär eingezogen werden, was zu einer nationalen Krise unter seinen jugendlichen Fans führt. Für den am Rande der Armut lebenden Songwriter Albert Peterson (Dick Van Dyke) ist die Nachricht eine Katastrophe, sollte er doch die Musik für einen Film schreiben, den Conrad geplant hatte. Zudem versucht seine dominante Mutter, ihn von seiner Freundin und langjährigen Sekretärin Rosie DeLeon (Janet Leigh) zu entfremden. Um das mehrfache Problem zu beheben, schlägt Rosie Albert vor, einen Abschiedsong zu schreiben, den Conrad in der Ed-Sullivan-Show an einen Fan gewendet singen soll. Kim McAfee (Ann-Margret) aus Sweet Apple, Ohio ist die Glückliche, die Conrads Partner werden soll. Als Conrad jedoch am Studio eintrifft, kommt es fast zum Aufruhr. Hugo Peabody (Bobby Rydell), der Freund Kims, wird eifersüchtig. Kims Vater weigert sich, Conrad in seinem Haus zu empfangen. Und zu alledem trifft auch noch Alberts Mutter ein. Die Probleme spitzen sich zu, als der Auftritt Conrads auf 30 Sekunden beschnitten werden soll, weil die russische Ballett-Gruppe, die vor ihm auftritt, vier Minuten für ihre Performance beansprucht. In ihrer Verzweiflung lösen Albert und Rosie Pillen in einem Glass Milch auf, die zu unkontrollierten Nervenreflexen führen. Tatsächlich trinkt der russische Dirigent von der Milch, der Auftritt wird so zur Farce. Conrad singt das Lied, doch drückt Hugo seiner Freundin in aller Öffentlichkeit einen Kuss auf die Wange. Das Ende ist glücklich: Kim und Hugo kommen wieder zusammen, Albert wird Rosie heiraten. Und selbst Alberts Mutter findet einen Mann, der sie heiraten will.

***It's All Happening** (US: *The Dream Maker*); Großbritannien 1963, Don Sharp.

Der englische Rock'n'Roll-Star Tommy Steele spielt einen Musik-Talentsucher namens Billy Bowles, der als Waisenkind aufwuchs. Zur Unterstützung des Waisenhauses, das in finanzielle Krisen geraten ist, organisiert er eine Plattenaufnahme und ein Benefizkonzert.

Musiker: Shane Fenton and The Fentones, John Barry, The Clyde Valley Stompers, Marion Ryan, Geoff Love, The George Mitchell Singers. Der Film kostete 430.000 US-\$ und entstand in nur sechs Wochen von Beginn der Dreharbeiten bis zum Kinostart.

***Just for Fun**; Großbritannien 1963, Gordon Flemyng.

Die beiden größten Parteien Englands tun sich vor einer Wahl schwer, die Zustimmung der jüngeren Wähler zu gewinnen. Als der Premierminister die Zeiten, in denen das Fernsehen musikalische Programme ausstrahlen darf, radikal kürzt, gründen die beiden Jugendlichen Mark (Mark Wynter) und Cherry (Cherry Roland) eine neue Partei, die mit Hilfe diverser Musiker am Ende die Wahl sogar gewinnen kann.

Musiker: Mark Wynter, Cloda Rodgers, Joe Brown and the Breakaways, Ketty Lester, Freddy Cannon, Bobby Vee, Kenny Lynch, Lyn Cornell, Brian Poole and the Tremeloes, Karl Denver, Louise Cordet, Joe Brown and the Breakaways, The Springfields, The Vernon Girls, Tony Meehan and Jet Harris, The Spotnicks, Johnny Tillotson, The Crickets.

***Live It Up!** (US: *Sing and Swing*); Großbritannien 1963, Lance Comfort.

Dave Martin (David Hemmings) und seine Freunde Phil (John Pike), Ron (Heinz Burt) und Ricky (Stephen Marriot) arbeiten tagsüber als Postboten. Nachts treten sie in der Band *Smart Alecks* auf; sie erträumen sich eine Karriere als Musiker. Daves Mutter Margaret (Joan Newell) unterstützt ihren Sohn in seinen musikalischen Bemühungen; sein Vater Herbert (Ed Deveraux) hält das dagegen für Zeit- und Geldverschwendung, vor allem, als die Band alle ihre Ersparnisse für die Plattenaufnahme ihres schönsten Stücks *Live It Up* opfert. Er gibt seinem Sohn einen Monat Zeit, im Musikgeschäft Fuß zu fassen; sollte er erfolglos sein, würde er ihn zwingen, eine Arbeit anzunehmen. Dave ist sich sicher, dass die Aufnahme des Songs der Band zu einem Plattenvertrag verhelfen wird. Zufällig ist er in einem Plattenstudio, als ein Unfall geschieht; es gelingt ihm, seinen Namen ins Gespräch zu bringen, doch hat er das Band mit der Aufnahme des Songs verlegt. Jill (Jennifer Moss), Daves Freundin, setzt sich in ihrem Job in der Taxizentrale für die Band ein.

Der Film enthält einen TV-Auftritt von Gene Vincent, der *Temptation Baby* singt. Die Musikauswahl besorgte der Rockproduzent Joe Meek. Der Gitarrist Ritchie Blackmore (später bei Deep Purple) und Stephen Marriot (Small Faces) haben Nebenauftritte.

***Summer Holiday** (*Holiday für dich und mich*); Großbritannien 1963, Peter Yates.

Don (Cliff Richard), Cyril (Melvyn Hayes), Edwin (Jeremy Bulloch) und Steve (Teddy Green) sind vier junge Londoner Automechaniker, die davon träumen, einen europäischen Bus-Reisedienst aufzuziehen. Zur Probe treten sie eine Reise in einem Doppeldeckerbus an, mit dem sie aber vor den Toren von Paris mit dem alten Wagen von Sandy (Una Stubbs), Angie (Pamela Hart) und Mimsie (Jacqueline Daryl) zusammenstoßen, drei Sängerinnen auf dem Weg nach Athen. Weil ihr Wagen nicht mehr fahrtüchtig ist, erklären sich die Mädchen dazu bereit, mit dem Bus mitzufahren. Später steigt ein junger Mann zu, der sich aber als weitere junge Frau entpuppt: Barbara (Lauri Peters) ist von zu Hause ausgerissen, als ihre Mutter und ihr Agent ihr den versprochenen Urlaub verweigerten. Die Reisenden beschließen, Barbara zu helfen; doch als Stella und Jerry von Barbaras Herkunft erfahren, beschließen sie, das zu PR-Zwecken auszunutzen. Sie arrangieren mehrere Situationen, die den Weg in die Schlagzeilen finden. Nach der Reise durch Frankreich, die Schweiz, Österreich und Jugoslawien erreicht die Gruppe schließlich Athen. Barbaras Mutter ist schon dort und bezichtigt Don vor der Presse, ihre Tochter vergewaltigt zu haben. Don und Barbara geben ihre Verlobung bekannt, um den Vorwurf zu entkräften. Als dann auch noch eine Londoner Busgesellschaft 200 Busse bereitstellt, dass die Jungen ihren Reiseservice aufbauen können, gibt auch Barbaras Mutter der Verbindung der beiden ihren Segen.

***What a Crazy World**; Großbritannien 1963, Michael Carreras.

Alf Hitchens (Joe Brown) ist ein junger Mann aus dem Londoner Eastend, der mit allen Kräften versucht, der Armut seiner Lebensbedingungen zu entkommen. Seine Eltern glauben, dass sein Leben von Kriminalität bestimmt sein wird, weil er mit anderen Jugendlichen der Nachbarschaft seine Zeit verbringt. Die Beziehung zu seiner Freundin Marilyn (Susan Maughan) ist schwankend, mal euphorisch, mal zur Trennung neigend. Er schreibt den Song *What A Crazy Gang*, der das Interesse eines Musikverlegers gewinnen kann. Trotz des sich ankündigenden finanziellen Erfolgs sind weder die Eltern noch Marilyn mit Alf solidarisch.

Musiker: Joe Brown, Marty Wilde, Michael Goodman, Grazina Frame, Susan Maughan, The Bruvvers, Harry H. Corbett, Freddie & The Dreamers.

***The Young Swingers**; USA 1963, Maury Dexter.

Die Maklerin Roberta Crawford (Jo Helton) will den Vanguard-Nachtclub, den eine Gruppe junger Rock-Musiker betreibt, schließen und das Grundstück mit einem Bürogebäude bebauen. Vicky (Molly Bee), die Nichte Robertas, besucht den Club mit ihrem arroganten und selbstgefälligen Freund Roger Kelly (Jerry Summers). Sie verliebt sich auf der Stelle in Mel Hudson (Rod Lauren), den Leadsänger der Gruppe, der unbedingt den Club erhalten will. An Vickys 21. Geburtstag löst sie sich aus der Vormundschaft Robertas und nimmt einen Job im Club an. Trotz der Schikanen Robertas bleibt der Club erhalten. Als er eines Tages ausbrennt, bezichtigt Vicky Roberta der Brandstiftung. Mel erklärt ihr aber, dass ein Kurzschluss das Feuer verursacht habe. Roberta erfährt einen plötzlichen Einstellungswandel - sie verspricht, den Club neu und schöner wiederaufzubauen, und gibt Vicky zu ihrem Geburtstag eine rauschende Party.

Empfohlene Zitierweise

Amann, Caroline u. Bruns, Katja: Rock zwischen Calypso und Twist: Musiker im Rock'n'Roll Film, 1956-1963. Eine kommentierte Filmographie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3 (2010), S. 455-484, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p455-484>.

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.