ROCK AND POP IN THE MOVIES

JOURNAL ZUR ANALYSE VON ROCK- UND POPMUSIKFILMEN | No. 3

FILMANALYSEN

FILMTHEORIE

Ex Drummer
von Koen Mortier

Dont look back
Bob Dylan

Breaking Glass
Hazel O'Connor

Last Days Here
Pentagram

Heartworn Highways
mit Townes Van Zandt und Guy Clark

und viele weitere Analysen

Voldemort can't stop the Rock
Harry Potter und das Wizard-Rock-Phänomen
von Vera Cuntz-Leng

Sampling der Kulturen
Musik in Fatih Akins „Gegen die Wand"
von Senta Siewert

Impressum

Copyright by Rock and Pop in the Movies, Kiel 2013
Copyright (für die einzelnen Artikel) by den Autoren, 2013
Die Autoren sind für die in ihren Artikeln verwendeten Abbildungen selbst verantwortlich.

Verantwortliche Redakteure:
Marcus S. Kleiner, Marcus Stiglegger, Thomas Wilke

Rock and Pop in the Movies
ISSN 2193-3901.

Herausgeber / Redaktion:
Huck, Christian (Kiel)
Kleiner, Marcus S. (Siegen)
Lehmann, Ingo (Köln)
Niemeier, Patrick (Kiel)
Ragotzky, Thorsten (Kiel)
Stiglegger, Marcus (Siegen)
Strank, Willem (Kiel)
Wagenknecht, Andreas (Mannheim)
Wilke, Thomas (Bautzen)
Wulff, Hans Jürgen (Westerkappeln/Kiel)

Redaktionelle Mitarbeit:
Kerstin Bittner (Kiel)
Julia Fendler (Kiel)
Patrick Kraft (Kiel)
Simone Vrckovski (Kiel)

Kontakt:
hwulff@uos.de
Rock and Pop in the Movies
c/o Hans J. Wulff
Institut fur Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhalt

Impressum.....3

Artikel

Voldemort can't stop the Rock: Harry Potter und das Wizard-Rock-Phänomen.....6
Vera Cuntz-Leng

Musik in Fatih Akins Gegen die Wand – Sampling der Kulturen.....24
Senta Siewert

Close Readings

Dont Look Back (1965/67).....43
Willem Strank

Heartworn Highways (1976).....60
Thorsten Ragotzky

Breaking Glass (1980).....73
Christian Stumberg

Ex Drummer (2007).....86
Christiane Mathes

Amazing Journey. The Story of The Who (2007).....102
Fernando Ramos Arenas

Last Days Here (2011).....110
Christian Heinze

Bird (1988).....119
Sebastian Nestler

Voldemort can’t stop the Rock:
Harry Potter und das Wizard-Rock-Phänomen

„The Weird Sisters now trooped up onto the stage to wildly enthusiastic applause; they were all extremely hairy and dressed in black robes that had been artfully ripped and torn. They picked up their instruments, and Harry, who had been so interested in watching them that he had almost forgotten what was coming, suddenly realized that the lanterns on all the other tables had gone out, and that the other champions and their partners were standing up.“ [1]

Im Juli 2000 ließ Joanne K. Rowling, die Erfolgsautorin der Harry Potter-Saga, mit den *Weird Sisters* erstmals eine fiktive Band in *Harry Potter and the Goblet of Fire*, dem vierten Band der Reihe, beim großen Weihnachts- beziehungsweise Yuleball in der Zaubererschule Hogwarts auftreten. Im Laufe dieses Essays soll gezeigt werden, welch weitreichende Folgen für die Rezeption von *Harry Potter* diese Entscheidung zugunsten der Implementierung einer eigenen Musikszene in der fantastischen Welt von Harry Potter haben sollte.

Bereits fünf Jahre nach Erscheinen des vierten Buches folgte Mike Newells filmische Inszenierung dieser Konzertsituation mit Mitgliedern profilierter englischer Alternative-Bands in Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter und der Feuerkelch, GB/US 2005). Die Besetzung der Musiker für den Film korrespondiert mit Rowlings Intention, in den Harry Potter-Filmen ausschließlich britische Darsteller zu engagieren [2]. Wenngleich der Bandname etwas anderes vermuten lässt, handelt es sich bei den *Weird Sisters* um eine All-Male-Group [3]: Der androgyne, mit schwarzem Fell geschmückte *Pulp*-Leadsänger Jarvis Cocker singt *Do the Hippogriff*; begleitet wird er vom *Radiohead*-

Gitarristen Jonny Greenwood, *Radiohead*-Schlagzeuger Phil Selway, Jason Buckle von *All Seeing I* spielt Rhythmusgitarre, Steve Mackey von *Pulp* Bass, und Steve Claydon, Mitglied der mittlerweile aufgelösten Electroclashband *Add N to (X)*, ist für Keyboards und Dudelsack verantwortlich [4]. Entgegen der Beschreibung in der literarischen Vorlage sind die Bandmitglieder nicht übermäßig behaart, sie kommen stattdessen als eigenwillig-schrille Kombination aus *Placebo* und *Turbonegro* daher. Insbesondere Britpop-Ikone Cocker zelebriert mit freiem Oberkörper, geschminkter Augenpartie und breitem Hundehalsband das Kokettieren mit geschlechtlicher und sexueller Ambivalenz, das die vielfältigen Möglichkeiten im Prozess der geschlechtlichen Reifung illustriert, die sich den Hogwarts-Schülern an der Schwelle zum Übertritt ins Erwachsenenalter bieten. Die Yuleball-Sequenz fungiert als einer der exponiertesten Momente von Harry Potter and the Goblet of Fire, die eben jene Initiation markiert, deren Relevanz durch die dramaturgische Platzierung des Yuleballs in der exakten Mitte der gesamten Filmsaga herausgestellt wird. Dass an diesem Turning-Point die Stimmung der gesamten Reihe kippt – die Probleme werden gewaltiger, Konflikte spitzen sich zu, Harrys Nemesis Voldemort kehrt zurück, der erste Todesfall ereignet sich – wird über den Musikwechsel angekündigt: Werden während des Yuleballs zunächst brav zu klassischer Musik Walzerschritte von den Kindern vollführt, enthemmt die raue Rockmusik der *Weird Sisters* die Jugendlichen. Die Lehrer verschwinden von der Bildfläche und mit ihnen die strikten Regeln und Gebote der Schule. Hogwarts wird für einen kurzen Moment von der nächsten Generation übernommen.

Aufgrund von rechtlichen Differenzen zwischen Warner Bros. und der kanadischen Folk-Band *Wyrd Sisters* konnte in der Kinofassung von Harry Potter and the Goblet of Fire nur eine gekürzte Fassung des Auftritts gezeigt werden. Es fehlt zudem eine namentliche Ankündigung

der Band, stattdessen wird ein harter Schnitt zwischen orchestralen Klängen und Rockmusik verwendet, um die Vehemenz des Wandels für Harry und seine Kameraden zu illustrieren [5]. Der Disput zwischen den *Wyrd Sisters* und Warner Bros. um einen Namen, den beide unzweifelhaft bereits bei William Shakespeares *The Tragedy of Macbeth* abgeschrieben haben (oder bei Terry Pratchett, der ihn wiederum von Shakespeare übernommen hat), gibt einen Hinweis darauf, wie unsinnig die derzeitige urheberrechtliche Gesetzeslage an vielen Stellen ist [6]. Dass Kunst vom Zitieren, Kopieren, Umarbeiten und Aktualisieren von Bestehendem lebt, zeigt sich nicht zuletzt im aktiven Partizipieren von Rezipienten in Fankulturen. Fans von Filmen, Fernsehserien oder Computerspielen gelten nach einer langen Periode der Herabwertung als tumber Verehrer minderwertiger kultureller Güter mittlerweile durch das hohe Maß an Aufmerksamkeit, mit dem sich die Cultural Studies Fankulturen widmen, als „wichtige kulturelle Akteure in der Konsum- und Medienwelt der Postmoderne“ [7]. Henry Jenkins definiert den Fan anhand bestimmter Dichotomien, die Fans als aktivierte Rezipienten [8] in sich zu vereinen wissen: Konsument/Produzent, Leser/Autor und Zuschauer/Mitwirkender [9]. Ebenso wie die *Wyrd Sisters* oder J. K. Rowling sind auch die Fans von Harry Potter „Wilderer“ im Jenkins’schen Sinne, die sich aus dem Arsenal kulturellen Wissens bedienen, um kreativ Neues zu erschaffen [10]. Dabei üben sie aktiv Kritik an den Besitzansprüchen und der Deutungshoheit durch Autoren und Rechteverwerter. Neben Fanart [11], Fanfiction [12], Vidding [13] oder Filking [14] ist die Musikszene, die sich als Teil der Harry Potter-Fankultur herausgebildet hat, ein bemerkenswertes Phänomen, das einmal mehr verdeutlicht, dass Harry Potter längst nicht mehr ausschließlich eine Romanreihe ist, sondern ein dichtes Gewebe unterschiedlichster kultureller Artefakte.

Abbildung 1: Fan-Cosplay auf dem Wrock-Concert@Prophecy 2007

Wizard Rock – auch verkürzt Wrock genannt – bezeichnet eine Harry Potter-spezifische Praxis, bei der Fans eigene Musik komponieren und Texte verfassen, die sich mit Themen aus der Welt des Zauberlehrlings auseinandersetzen. Wrock fungiert ähnlich wie Fanfiction gleichsam als Reflektion und kritischer Kommentar wie es das Harry Potter-Universum um neue Themen, Fragestellungen und Ideen erweitert. Wie Fandom im Allgemeinen kann Wrock im Speziellen als eine Form aktiver Aneignung eines spezifischen Textes der Populärkultur beschrieben werden. Ausgehend von den Überlegungen Robert Bells und Rolf Schwendters lässt sich Wrock als freiwillig zusammengeschlossene Teilkultur/Subkultur definieren, die sich

größtenteils innerhalb der Strukturen der kompakten Majorität vollzieht [15]. Das bedeutet, dass regressive, vergangene Werte und Normen wieder aufnehmende (z.B. Neonazis) oder progressive, bestehende gesellschaftliche Verhältnisse verändernde (z.B. Punks) Tendenzen im Wrock schwer nachzuweisen sind [16]. Die Charakteristik von Subkulturen, eine starke Identifikation und Involvierung zu bewerkstelligen, die die Mitglieder als Gruppe eint und gleichzeitig vom Mainstream abgrenzt, lässt sich in der Wrock-Bewegung feststellen [17].

Genau genommen nahm Wrock bereits mit dem Song *Ode to Harry*, den die Band *Switchblade Kittens* unter dem, direkt aus dem Prätext entlehnten, Pseudonym *Weird Sisters* im Jahr 2000 herausbrachte, seinen Anfang [18]. Mit dem aus Ginny Weasleys Perspektive erzählten Lied beabsichtigte die Band, den subordinierten Status von Harrys Love-Interest zu korrigieren, wodurch die *Switchblade Kittens* bereits den Weg für die Genrecharakteristiken von Wrock ebneten.

In der allgemeinen Fanwahrnehmung gilt allerdings die Gründung von *Harry and the Potters* – eine zweiköpfige Combo der Brüder Paul und Joe DeGeorge aus der Nähe von Boston, die nach wie vor die wichtigsten Repräsentanten der Bewegung sind – im Juni 2002 als Geburtsstunde des Wrocks. *Harry and the Potters* verfassen ihre Texte aus der Sicht des Protagonisten, und bei Live-Auftritten sind die Bandmitglieder beide wie Harry kostümiert. Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des fünften Bandes Harry Potter and the Order of the Phoenix am 21.06.2003 traten die Brüder innerhalb von 24 Stunden auf fünf verschiedenen Release-Parties live auf, wodurch eine breitere Öffentlichkeit auf das neue Musikgenre aufmerksam wurde [19]. Andere Bands wie *Draco and the Malfoys*, *The Remus Lupins* oder *The Whomping Willows* folgten sukzessive dem Beispiel von *Harry and the*

Potters und kollaborierten untereinander. Ihre Texte verfassen diese Bands nun aus Sicht von Harrys Rivalen Draco Malfoy oder aus der Perspektive der peitschenden Weide – einem uralten Baum, der auf den Ländereien von Hogwarts steht und ein merkwürdiges Eigenleben führt.

Abbildung 2: The Remus Lupins and Joe DeGeorge live@ Prophecy 2007

Im Falle der *Remus Lupins* findet sich beispielsweise ein thematisches Spektrum von der Charakterisierung bestimmter Figuren (z.B. *Fate of Severus Snape*) oder Ereignisse (z. B. dem Tod Sirius Blacks in *Beyond the Veil*) über Songs, die sich dezidiert mit Lupins Werwolfnatur auseinandersetzen (z. B. *Teenage Werewolf*), bis hin zu Liedern, die bestimmte innerhalb des Harry Potter-Fandoms kursierende Theorien

ausarbeiten (z.B. die heimliche Liebe Lupins für Harrys Mutter Lily in *Alone on Valentine's Day*, auf die Regisseur Alfonso Cuarón in Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Harry Potter und der Gefangene von Askaban, GB/US 2004) Hinweise streute, die von den Fans dankbar angenommen worden waren) oder auf einer Metaebene die Bewegung selbst reflektieren (z. B. *Wizard Rock Twist*).

Trotz der zahlreichen Bandgründungen im Dunstkreis von *Harry and the Potters* wurde Wrock erst 2005 ein bedeutsames Phänomen von internationaler Reichweite und Sichtbarkeit [20]. Es lässt sich mutmaßen, dass an diesem Popularitätsschub und dem wachsenden Interesse der Harry Potter-Fans an Musik über ihr Fandom die Performance der *Weird Sisters* in Harry Potter and the Goblet of Fire entscheidenden Anteil hatte. Die filmische Visualisierung generierte ein Vorstellungsbild, das Fans deutlich machte, dass Musik- und Jugendkultur legitime Bestandteile der geliebten Fantasywelt sind, die in die Realität übertragen werden können. Harrys Entwicklung vom Kind zum Jugendlichen bildet zudem die analoge Entwicklung der Fans ab, die ihrerseits gemeinsam mit der Geschichte alterten und mit dem eigenen Eintritt in die Adoleszenz ein Interesse an Populärmusik, Jugend- und Subkultur entwickelten. Der Wechsel der Saga von einer Kinder- zur Jugendgeschichte motiviert die Etablierung einer Subkultur, die im Kindesalter noch von geringem Interesse im Zusammenhang mit der Identitätsbildung ist und mit der Adoleszenz von zunehmender Bedeutung ist [21].

Ein weiterer Grund für den wachsenden Zuspruch lässt sich in der stärkeren Präsenz von Wrock auf Internetplattformen wie YouTube, MySpace und in anderen sozialen Netzwerken wie Facebook oder Twitter finden, die zu den maßgeblichen Distributionswegen für Wrock wurden. Aufgrund der medialen Verfasstheit des Web 2.0 war es den

Fans nun möglich, global und zeitunabhängig ohne fundiertes technisches Wissen am Phänomen zu partizipieren. Das Internet funktioniert in diesem Zusammenhang als „new social space for subcultural identification and change“ [22]. Diesem Umstand ist es auch geschuldet, dass Wrock-Bands in Großbritannien, Irland, Australien, Kanada, Frankreich, Japan, Korea, Costa Rica, Venezuela, Finnland, Norwegen, Schweden, Russland und vielen anderen Ländern gegründet wurden, die international von den Fans rezipiert werden können. Die 2006 ins Leben gerufene Online-Plattform und Enzyklopädie *Wizrocklopedia* zählt mittlerweile an die 900 Bands und Liedermacher [23], wobei mit Abschluss der Buchreihe im Juli 2007 das Interesse an Wrock zunehmend rückläufig ist. Jennifer Terrell spricht von der Qualität einer „transmediated sociality“ [24], die innerhalb der Wrock-Subkultur zu beobachten ist, da verschiedene Medien aktiv eingesetzt werden, um eine virtuelle und tatsächliche Gemeinschaft über große Distanzen hinweg zu generieren, der sich ihre Mitglieder emotional eng verbunden fühlen. Neben der Nutzung des Internets spielt die unmittelbare Konzerterfahrung der Mitglieder der Wrock-Subkultur aber eine entscheidende Rolle in der Schaffung eines Gemeinschaftsgefühls. Neben den oben erwähnten Release-Parties der Harry Potter-Romane wurden Yule- und Abschlussbälle an amerikanischen Highschools, das jährlich stattfindende Festival Wrockstock oder Auftritte in Büchereien, auf Harry Potter-Konferenzen wie *Prophecy 2007* in Toronto oder auf anderen Fan-Events zu einem wichtigen Forum für Wrock. Typisch für diese Live-Events ist das Verkleiden der Akteure (Cosplay) auf und vor der Bühne getreu dem Hogwarts-Vorbild beispielsweise mit Schuluniformen oder Todesserroben, ausgestattet mit Accessoires wie Besen, Zauberstäben oder Harrys charakteristischer kreisrunder Brille. Durch das Cosplay werden abermals Analogien zur filmischen Umsetzung der

Konzertsituation in Harry Potter and the Goblet of Fire geschaffen. Wichtig für diese Konzerte ist der direkte Austausch zwischen Musikern und Publikum. Durch die zum Teil über das Cosplay motivierte Interaktion wird die Rampe der Bühne überwunden und das erschaffen, was Erika Fischer-Lichte im Kontext der Performancekunst als autopoietische Feedbackschleife beschrieben hat [25]. Ergo reflektieren sich im Wrock die generelle Interaktivität im Rezeptionsvorgang von Harry Potter und die flachen hierarchischen Strukturen der Community.

Musikalisch und inhaltlich lassen sich beim Wrock Ähnlichkeiten zu Punk in der Anfangszeit ausmachen, bei dem die Zelebrierung von Dilettantismus an die Stelle des Strebens nach technischer Perfektion rückt [26]. Hierin lässt sich eine Absage an die glatten Produktionen der Popmusik erkennen, gegen die bereits Punk aufbegehrte. In einem Interview für den Dokumentarfilm The Wizard Rockumentary: A Movie About Rocking and Rowling (US 2008) bringt Paul DeGeorge das Selbstverständnis der Wizard-Rocker auf den Punkt: „It doesn't matter if you have ever played an instrument before [...]. That stuff is so irrelevant to the fact that you can make music." Jedem Fan bieten sich demzufolge alle Möglichkeiten, selbst Wrock zu produzieren. Eine hierarchische Trennung zwischen Produzenten und Konsumenten wird abgelehnt, stattdessen findet eine Selbstdefinition maßgeblich über die gemeinsame Zugehörigkeit zum Harry Potter-Fandom statt.

In der Szene verfügen die Bands über eine hohe Glaubwürdigkeit – oder treffender „Street Credibility". Da es durch die urheberrechtlichen Rahmenbedingungen für Wrock-Bands schon in der Theorie nicht möglich ist, Plattenverträge zu unterzeichnen, entsteht die Gewährleistung, dass diese Glaubwürdigkeit dauerhaft erhalten bleibt. Anders als im Falle von Punk ist es nicht möglich, Wrock durch eine Kommerzialisierung zu korrumpieren und die Bewegung zu

mainstreamen. Andererseits scheiterten Versuche von Warner Bros., die Subkultur durch Verweis auf urheberrechtliche Verstöße zu reglementieren und aufzuhalten: Voldemort can't stop the Rock [27].

Abbildung 3: Draco and the Malfoys live@Prophecy 2007

Wrock wird ausschließlich in Eigenproduktionen aufgenommen und direkt vom Produzenten an den Käufer vermarktet. Mitunter wird dabei auf anachronistische Datenträger wie die im digitalen Zeitalter bereits tot geglaubte Musikkassette zurückgegriffen, die ihrerseits Erinnerungen an die Punk-Bewegung der späten 1970er Jahre weckt. Das schwarz/weiße Albumcover *Live at the New York Public Library* von *Harry and the Potters* mit seiner an ausgeschnittene Zeitungsbuchstaben erinnernden Typografie funktioniert als

offensichtliches Zitat des *God Save the Queen*-Covers der *Sex Pistols*, bei dem die Freiheitsstatue den Platz von Königin Elisabeth II. eingenommen hat.

Der musikalische Stil von *Harry and the Potters*, *Draco and the Malfoys* und *The Remus Lupins* erinnert stark an College-Rock-Bands wie *Green Day*, *Blink 182* oder *Good Charlotte*, währenddessen *The Whomping Willows* oder *The Mudbloods* dem Folk verpflichtet sind. Wieder andere Bands stehen musikalisch dem Dancefloor, Synthipop oder Techno nahe (z.B. *Danny Dementor* oder *The Parselmouths*) – insgesamt spannt der Wrock musikalisch einen sehr breiten Bogen bis hin zu Death Metal (z.B. *Lord Voldi and the Dark Marks*) und Hip-Hop/Rap (z.B. *MC Kreacher*), wobei eine Prädominanz von Indie-Rock zu bemerken ist. Daraus lässt sich folgern, dass Wrock-Bands in Gestalt eines Genres oder Subkultur nicht durch einen bestimmten musikalischen Stil verbunden werden, sondern durch das gemeinsame Sujet, das sich in den Inhalten der Texte niederschlägt [28]. J. Patrick Williams erklärte, Musik müsse als „consequential in the creation of subcultures as well as a consequence of them“ [29] gesehen werden. Kennt man von Punk, Gothic, Metal, Techno oder Grunge noch den Fall, dass sich eine Subkultur auf Grundlage einer bestimmten Musikrichtung herausbildet, gilt für den Wrock der umgekehrte Fall: Die Subkultur der Harry Potter-Fans bestand bereits mehrere Jahre vor dem Aufkommen von Wrock, der dem Phänomen nachfolgte und es mit dem passenden Sound ausstattete. Diese umgekehrte Entwicklung scheint ein interessanter Trend zu sein, inwiefern Subkulturen und Musik seit dem Jahrtausendwechsel interagieren, da – abgesehen von Emo – keine neuen alternativen Jugendkulturen auf Grundlage einer bestimmten Musikrichtung entstanden sind. Statt der Musik sind es in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren andere Artefakte der Populärkultur wie Fernsehserien oder Online-Rollenspiele, die derart identitätsstiftende

Merkmale aufweisen, dass ein bestimmter Personenkreis – Fans – sich gemeinsam als Subkultur verstehen. Eine Folge aus dieser Entwicklung ist der Vorgang einer zunehmenden Verschmelzung von Jugend- und Fankulturen. Es bleibt abzuwarten, wann und in welcher Form sich das Phänomen einer Etablierung eines eigenen Musikgenres in anderen Fankulturen wiederholen wird – vielleicht als „Twilight-Tunes“ oder „Wave of Warcraft“.

(Vera Cuntz-Leng)

Fußnoten

[1] Rowling, 2004, S. 364/365.

[2] Vgl. Philipp, 2002, S. 47.

[3] David Wallace und Tison Pugh merken an, dass keine queeren Popidole wie David Bowie oder Boy George Rowlings Welt bevölkern und schließen daraus, dass „the entire wizarding world is heterosexually self-contained“ (Pugh/Wallace, 2006, S. 264). Der Bruch zwischen der literarischen Beschreibung des Auftretens der Band und ihrem Namen, der eigentlich auf weibliche Künstler verweist, macht diese Behauptung allerdings unwahr. Rebecca-Anne do Rozario hat folgerichtig darauf hingewiesen, dass die *Weird Sisters* „an androgynous, essentially queered group“ (Rozario, 2011, S. 265) sind. Ihr Aussehen und die Performance in der Filmadaption unterstützen diese Behauptung.

[4] Auf dem Harry Potter and the Goblet of Fire-Soundtrack befinden sich noch zwei weitere Stücke: *Magic Works* und *This Is the Night*.

[5] Im Bonusmaterial der DVD-Version des Films ist es möglich, sich eine ungekürzte Fassung der Sequenz anzusehen, aus deren Ankündigung mit den Worten „the band that needs no introduction“ sich die Rechtsstreitigkeit um die Verwendung des Namens *Weird Sisters* herauslesen lässt.

[6] Vgl. bspw. Tushnet, 1997.

[7] Winter, 2010, S. 292.

[8] Vgl. Costello/Moore, 2007, S. 124/125.

[9] Vgl. Jenkins, 1992a, S. 208.

[10] Vgl. Jenkins, 1992b, S. 24-49. Es muss allerdings angemerkt werden, dass der Begriff des „textual poaching“ („textuelle Wilderei“) ebenso wie die Bezeichnung „Derivat“ einen negativen Beigeschmack trägt, der der Kreativität und Eigenständigkeit von Fanarbeiten nicht gerecht wird. Daher favorisiere ich Derechos Begriff der archontischen Literatur, der wertfrei Fanprodukte als ebenso legitime Bausteine eines großen Textarchivs versteht wie den Prätext; vgl. Derecho, 2006, S. 61ff.

[11] Unter dem Begriff „Fanart“ lassen sich einerseits alle kreativen Artefakte zusammenfassen, die Fans eines bestimmten Fandoms hervorbringen; vgl. Jenkins, 1992b, S. 32. In engerem Sinne lassen sich auf der anderen Seite unter dem Fanart-Begriff Zeichnungen, Gemälde, Comics, Animationen und Skulpturen versammeln, die von Fans im Kontext eines bestimmten Fandoms hergestellt werden.

[12] Fanfiction ist Literatur von und für Fans, die ausgehend von einem bestimmten Prätext entsteht; vgl. bspw. Derecho, 2006, S. 61ff.

[13] Als Vidding wird die Fanpraxis bezeichnet, bestehendem Filmmaterial durch Neumontage – oft begleitet mit einem Unterlegen durch ein bestimmtes Musikstück – einen neuen Kontext und Sinn einzuschreiben; vgl. bspw. Jenkins, 1992b, S. 223ff.

[14] Filk ist eine der Folk-Musiktradition verhaftete Praxis in Fankulturen, eigene oder auf populären Melodien beruhende Lieder zu erschaffen und innerhalb eines Gruppenerlebnisses (z.B. auf Conventions) zu teilen; vgl. bspw. Jenkins, 1992, S. 208ff. Eine Diskussion, ob und inwiefern sich Wrock dem Filk zurechnen lässt, soll an dieser Stelle nicht geführt werden. Weitere Informationen zu dieser Fragestellung finden sich bei Tatum, 2009.

[15] Vgl. Bell, 1965, S. 83ff.; Schwendter, 1993, S. 33-36; Baacke, 2004, S. 125ff. „Unter Teilkulturen versteht man relativ kohärente kulturelle Systeme, die innerhalb des Gesamtsystems unserer nationalen Kultur eine Welt für sich darstellen. Solche Subkulturen entwickeln strukturelle und funktionale Eigenschaften, die ihre Mitglieder in einem gewissen Grade von der übrigen Gesellschaft unterscheiden.“ (Bell, 1965, S. 83). Schwendter weist zudem darauf hin, dass Jugendkulturen nicht zwangsläufig progressive Subkulturen sind; vgl. Schwendter, 1993, S. 32/33.

[16] Vgl. Baacke, 2004, S. 132.

[17] Vgl. Grossberg, 1992, S. 50ff. Diese Abgrenzung vom Mainstream im Wrock korrespondiert mit anderen Sub- und Jugendkulturen, wie sich beispielsweise anhand von Williams’ Beobachtungen der Straight-Edge-Subkultur zeigen lässt. Er konstatierte, Mitglieder von Musik- oder Jugendszenen „construct identities that separate themselves from the mainstream.“ (Williams, 2006, S. 184).

[18] Aufgrund ihres Plattenvertrags war es der Band zunächst nicht möglich, weitere Songs zu Harry Potter zu veröffentlichen. Im Jahr 2006, nach Beendigung dieses Vertrags, brachte die Band schließlich unter dem Titel *Weird Sisters* ein ganzes Album heraus, das sie ausschließlich Harry Potter widmeten.

[19] Vgl. http://fanlore.org/wiki/Wizard_Rock (Stand 11.06.2012).

[20] Vgl. Tatum, 2009, s.p.

[21] Vgl. Bell, 1965, S. 83ff.; Baacke, 2004, S. 125ff.

[22] Williams, 2006, S. 175.

[23] Vgl. http://wizrocklopedia.com/ (Stand 11.06.2012).

[24] Terrell, 2011, S. 879.

[25] Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 58ff.

[26] Ein Grund für diesen auffälligen Dilettantismus im Wrock liegt vielfach im Alter seiner Protagonisten begründet, da die Bewegung bereits Siebenjährigen ein dankbares Forum bietet, sich selbst als Musiker ausprobieren zu dürfen.

[27] *Harry and the Potters* waren abgemahnt worden und trafen eine Art „Gentleman's Agreement" mit den Rechteinhabern, das es der Band weiterhin erlaubte, ihre Tonträger über das Internet zu vertreiben, aber den Verkauf von Merchandisingartikeln auf Live-Auftritte beschränkte. Andere Bereiche des Harry Potter-Fandoms waren in drastischerem Ausmaß vom Versuch betroffen, rechtliche Sanktionen zu verhängen. Eine Welle von Abmahnungen traf Fan-Websites im Jahre 2001, obgleich von den Fans keinerlei kommerzielle Interessen verfolgt worden waren. Anstatt die Seiten vom Netz zu nehmen, protestierten die Fans lautstark und riefen zum Boykott von Warner Bros. auf. Der Druck auf den Konzern wurde so stark, dass Warner Bros. sich schließlich gezwungen sahen, ihre Forderungen zurückzunehmen und sich zu entschuldigen. Diese Proteste, die als wesentlicher Erfolg für die Fankultur zu werten sind, gingen als „Potter-Wars" in die Geschichte der Internet-Fandoms ein; vgl. Jenkins, 2006, S. 169ff.

[28] Vgl. Tatum, 2009, s.p.

[29] Williams, 2006, S. 174.

Literatur

Baacke, Dieter (2004[4]) *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung*. Weinheim/München: Juventa.

Bell, Robert R. (1965) *Die Teilkultur der Jugendlichen*. In: Friedeburg, Ludwig von (Hrsg.): *Jugend in der modernen Gesellschaft*. Seite 83-86. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Costello, Victor/Moore, Barbara (2007) *Cultural Outlaws: An Examination of Audience Activity and Online Television Fandom*. In: Television & New Media, Volume 8, Issue 2, Mai 2007. Seite 124-143.

Derecho, Abigail (2006) *Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction*. In: Busse, Kristina/Hellekson, Karen (Hrsg.): *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*. Seite 61-78. Jefferson: McFarland.

Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Grossberg, Lawrence (1992) *Is There a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom*. In: Lewis, Lisa A. (Hrsg.): *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Seite 50-65. London/New York: Routledge.

Jenkins, Henry (1992a) '*Strangers No More, We Sing': Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community*. In: Lewis, Lisa A. (Hrsg.): *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. S. 208-236. London/New York: Routledge.

Jenkins, Henry (1992b) *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. London/New York: Routledge.

Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York/London: New York University Press.

Philipp, Claus (2002) *Hogwarts™. Die Potterisierung der Welt oder Wie überrumpelt man Fans?* In: Lexe, Heidi (Hrsg.): *„Alohomora!". Ergebnisse des ersten Wiener Harry-Potter-Symposiums*. Seite 41-60. Wien: Edition Praesens.

Pugh, Tison/Wallace, David L. (2006) *Heteronormative Heroism and Queering the School Story in J. K. Rowling's Harry Potter Series*. In: Children's Literature Association Quarterly, Volume 31, Number 3, Herbst 2006. Seite 260-281.

Rowling, Joanne K. (2004) *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Adult Edition. London: Bloomsbury.

Rozario, Rebecca-Anne do (2011) *Wrocking the Collaboration: Wizard Rock and the Work of J. K. Rowling*. In: Musicology Australia, Volume 33, Issue 2, Dezember 2011. Seite 265-276.

Schwendter, Rolf (1993[4]) *Theorie der Subkultur*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Tatum, Melissa L. (2009) *Identity and Authenticity in the Filk Community*. In: Journal for Transformative Works and Cultures, Volume 3.

Terrell, Jennifer (2011) *Transmediated Magic: Sociality in Wizard Rock*. In: Eighth International Conference on Information Technology: New Generations. Seite 879-883.

Tushnet, Rebecca (1997) *Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law*. In: Loyola of L.A. Entertainment Law Journal, Volume 17, Issue 3. Seite 651-686.

Williams, J. Patrick (2006) *Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet*. In: Journal of Contemporary Ethnography, Volume 35, Issue 2, April 2006. Seite 173-200.

Winter, Rainer (2010[2]) *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Internetquellen

Fanlore. http://fanlore.org/wiki/ (Stand 11.06.2012).

Real Wizard Rock. http://realwizardrock.com/ (Stand 12.06.2012).

Wizrocklopedia. http://wizrocklopedia.com/ (Stand 11.06.2012).

Filme

Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter und der Feuerkelch, GB/US 2005). Regie: Mike Newell.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Harry Potter und der Gefangene von Askaban, GB/US 2004). Regie: Alfonso Cuarón.

We Are Wizards (US 2008). Regie: Josh Koury.

The Wizard Rockumentary: A Movie About Rocking and Rowling (US 2008). Regie: Mallory Schuyler, Megan Schuyler.

Auswahldiskografie

Danny Dementor:
- Where's Your Hood At? (2008)
- I Wanna Be a Wizard (2009)

Draco and the Malfoys:
- Draco and the Malfoys (2005)
- Party Like You're Evil (2006)
- Family (2007)
- It's a Slytherin World (2009)
- An Anthology of Slytherin Folk Music (2009)

Harry and the Potters:
- Harry and the Potters (2003)
- Voldemort Can't Stop the Rock! (2004)
- Harry and the Potters and the Power of Love (2006)
- The Enchanted Ceiling (2007)
- In the Cupboard (2007)
- Live at the Yule-Ball 2008 (2009)
- Priori Incantatem (2009)
- Live at the New York Public Library (2011)

Lord Voldi and the Dark Marks
- Crucio NOW!!! (2007)

MC Kreacher
- Alone in the Dark (2009)

The Mudbloods:
- Out of the Forbidden Forest (2007)
- A War Amidst Pop Songs (2008)

The Parselmouths:
- Sssss (2006)
- Illegal Love Potion (2007)

The Remus Lupins:
- Spells from a Broken Wand (2006)
- I Was a Teenage Werewolf (2007)
- Born to Howl (2007)

- Horcruxes and Hand Me Downs (2007)
- Nevermind the Furthermore (2008)
- The Rest is Silence (2009)

Switchblade Kittens:
- The Weird Sisters (2006)

The Whomping Willows:
- Welcome to the House of Awesome (2007)
- The Whomping Willows (2007)
- III (2008)
- Demons at the Helm (2009)
- Songs for Professors (2009)
- Wizard Party Forever (2010)

Compilations:
- A Magical Christmas of Magic (2005)
- Wizards and Muggles Rock for Social Justice (2007)
- Jingle Spells (2007)
- Rocking Out Against Voldemedia (2007)
- Wizards and Muggles Rock for Social Justice, Vol. 2 (2008)
- Jingle Spells 2 (2008)
- Siriusly Smiling (2008)
- Jingle Spells 3 (2009)
- A New Hope – A Tribute to the Giant Squidstravaganza (2010)
- Jingle Spells 4 (2010)
- Back to the Burrow – A Wizard Rock Compilation (2011)

Empfohlene Zitierweise:

Cuntz-Leng, Vera: Voldemort can't stop the Rock: Harry Potter und das Wizard-Rock-Phänomen. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 6-23.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.

Musik in Fatih Akins Gegen die Wand – Sampling der Kulturen

> Aber wie im deutschen Punk oder Hip-Hop ist das, was wir hier machen, kein Kino der Imitation, sondern der Adaption.[1]
>
> – Fatih Akin

Viele Kritiker stimmen darin überein, dass Fatih Akins Film Gegen die Wand (2004) einen emotional äußerst intensiven Effekt auf das Publikum hat. Dies mag zum Teil inhaltliche Gründe wie die Kämpfe im Leben der Charaktere haben, und kann außerdem sicher den schnellen Wechseln der Locations zwischen Hamburg und Istanbul, der rohen digitalen Ästhetik, den Farben, der Atmosphäre und den Stimmungen zugeschrieben werden. Der Effekt liegt meines Erachtens jedoch vor allem in der Nutzung der verschiedenen Musikstile im Film begründet. Im Folgenden werde ich genauer auf die Musik und auf Fragen der Identität und Nationalität in Gegen die Wand eingehen.

Als „post-nationaler Bürger“ weigert sich Akin ausdrücklich, sein filmisches Werk auf seine ethnischen Wurzeln reduzieren oder sich selbst als migrantischen Filmemacher charakterisieren zu lassen. In Reaktion auf das Verhalten der Medien nach der Verleihung des Goldenen Bären auf der Berlinale definiert Akin Gegen die Wand als europäischen Film. Hintergrund hierfür war, dass sowohl die deutsche als auch die türkische Presse den Preis als Erfolg der eigenen Nation verbuchen wollten, eine Reaktion, die eine gewisse Engstirnigkeit und Ängstlichkeit im Umgang mit der Definition nationaler Identität erahnen ließ.[2] Im Gegensatz zu diesen Kritikern schreibt Thomas Elsaesser, dass Gegen die Wand seine Kraft, seine Universalität und

zugleich auch seinen politischen Charakter daraus beziehe, dass der Zuschauer einer menschlichen Beziehung folge, die ein Leben nach einem neuen sozio-sexuellen Vertrag versuche.[3]

In dem Buch *European Cinema* (2005) beschäftigt sich Elsaesser mit jungen zeitgenössischen Filmemachern, die das vorherrschende Verständnis eines nationalen Kinos innerhalb der Filmwissenschaften in Frage stellen.[4] Elsaessers breit gefächerte Forschung prägt Begriffe, die in den Film- wie auch in den Geisteswissenschaften neue Diskurse geschaffen haben. Eines dieser Konzepte ist die „double occupancy“, die „doppelte Besetztheit“, womit eine Gemeinschaft von Filmemachern und Zuschauern beschrieben wird, die kulturelle Grenzen überschreitet und ethnische Grenzen sozusagen mit einem Bindestrich versieht.[5] Nach diesem Konzept ließen sich einige der erfolgreichsten zeitgenössischen europäischen Filmemacher (Fatih Akin, Gurinder Chadha, Abdel Kechiche), alle mit unterschiedlichem doppelten ethnischen Hintergrund, als „Bindestrich-Europäer“ bezeichnen (deutsch-türkisch, britisch-indisch, französisch-maghrebinisch). Diese Regisseure scheinen am besten geeignet, gesellschaftliche Probleme anzusprechen und Veränderungstendenzen innerhalb der europäischen Gesellschaft im Allgemeinen ausfindig zu machen. Dennoch betont Elsaesser, dass dieses Konzept der *double occupancy* auf jeden Teil Europas und auf uns alle angewandt werden könne: Unsere Identitäten seien mehrfach definiert, mehrfach erlebt.[6] Er schlägt vor, Europa „post-national“ zu denken, was impliziert, dass die übliche Gewohnheit der Identifizierung nach der jeweiligen Nationalität mittlerweile veraltet ist und der Möglichkeit post-nationaler Subjektivität Platz machen sollte.[7]

Mein Ziel besteht in diesem Zusammenhang nun darin, auf Elsaessers Konzept der *double occupancy* aufzubauen und diesem neue

Dimensionen hinzuzufügen, indem ich untersuche, wie dieses Konzept auf der Tonebene funktioniert. Meine Hypothese hierzu lautet, dass die *double occupancy* ihren stärksten Ausdruck im Deutschen Film der 2000er Jahre tatsächlich gerade auf der Ebene der Musik findet.[8] Die Musik wird immer noch in den Filmwissenschaften vernachlässigt, unverständlicherweise, da sie meines Erachtens gerade im Zusammenhang mit Fragen zur nationalen Identität eine wichtige Rolle spielt.

Zur Illustration dessen werde ich zunächst zwei Beispiele zeitgenössischer europäischer Filme untersuchen, die in sehr expliziter Weise musikalische Samplingtechniken und –technologien aufweisen, bevor ich mich einer näheren Untersuchung von Gegen die Wand widme, in dem eine Verlagerung und Verstärkung von einer musikalischen Samplingtechnik zum Sampling als übergreifendem Strukturelement zum Vorschein kommt. In meiner Analyse dieser unterschiedlichen Samplingtechniken liegt mein Hauptaugenmerk auf spezifischen musikalischen Formen, audiovisuellen Beziehungen, musikalischen Emotionen, dem akustischen Gedächtnis sowie der Rolle des Transnationalen in Kinosoundtracks.

Sampling

Akins Dokumentarfilm Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (2005) ist mit Gegen die Wand unter anderem durch die Präsenz einiger Protagonisten und Musiker in beiden Filmen verbunden. In Crossing the Bridge spielt die Musik dadurch eine zentrale Rolle, dass bestimmte Identitätsmuster sowie kulturelle und geografische Implikationen herausgearbeitet werden. Der Film beginnt mit einem Sprichwort des

Philosophen Konfuzius, das besagt, man müsse die Musik eines Landes verstehen, um seine Kultur verstehen zu können. Ein zentrales Thema des Films ist die Verbindung von West und Ost, Europa und Asien im Hinblick auf Räume, Kulturen und unterschiedliche Musikrichtungen. Der Protagonist Alexander Hacke, Mitglied der deutschen Avantgarde-Band Einstürzende Neubauten, ist als Flaneur bei dem Versuch zu sehen, die verschiedenen Sounds Istanbuls mit dem Mikrophon einzufangen.[9] In Akins Film fungiert Hacke als Mediator, der diese Sounds, Samples und Mixe nacharbeitet und sie auf seinem Computer speichert, um so den Soundtrack für den Film zu erzeugen. Hackes Samplingtechnik kann als breit angelegtes ästhetisches Charakteristikum verstanden werden, das auch in Gegen die Wand und anderen europäischen Filmen wie Hass (Mathieu Kassovitz, F 1995), Trainspotting (Danny Boyle, UK 1996), und Dans Paris (Christophe Honoré, F 2006) zu finden ist.

In Hass gibt es eine Szene, die die herausragende Bedeutung der Musik in zeitgenössischen Filmen besonders deutlich macht: Ein DJ öffnet die Fenster seiner Wohnung in einem Häuserblock einer Stadtrandsiedlung, wodurch seine Musik die unten vorübergehenden Protagonisten erreicht. Der DJ mixt den Song „Sound Of Da Police“ von KRS1 mit „Fuck The Police“ von Nique Ta Mère (NTM), wobei Edith Piaf in einem Loop *„Non! Je ne regrette rien*.“ singt.

Durch die Musik werden gleichzeitig drei kulturelle Hintergründe hergestellt: Amerikanischer Hip-Hop und französischer Hip-Hop treffen auf einen französischen Chanson aus den 1950er Jahren. In Verbindung mit den Lyrics bietet diese Sampling- und Cut’n’Mix-Technik ein gutes Beispiel für die Interpretation von Musik im Kino als eine Art des Storytelling. Durch die verschiedenen Musikstile fungieren die Songs als gesellschaftliche Kommentare: Die mangelnde Reue in Piafs

Chanson bietet eine Rechtfertigung für den Angriff auf die Polizei. Zudem verbindet Hass seine Erzählung mit realen Ereignissen und schichtet so durch seine Musik vergangene und gegenwärtige Zeit.[10]

Wie in Hass, so werden auch in Gegen die Wand beständig filmische und musikalische Traditionen durch Sampling vermischt, wodurch dem Zuschauer eine bestimmte Form von Musikalität wie auch ein Verständnis historischer Anspielungen abverlangt werden. Als Form der Diskontinuität, die in Hip-Hop, Drum'n'Bass und anderen Musikstilen Anwendung findet, kann das Sampling am ehesten als Art der Anpassung, der Inbesitznahme, des Recyclings und der Korrektur von zuvor aufgenommenem Material beschrieben werden. In Gegen die Wand sampelt Akin scheinbar verschiedene oder sogar gegensätzliche musikalische Sounds aus verschiedenen Kulturen, Zeiten, Genres und Stilen. Die Musik im Film fungiert somit als Soundbrücke, die kulturelle Grenzen überschreitet und einen Zustand der *double occupancy* offenbart.

Ton und Bild

Zum Verständnis der referenziellen und erfahrbaren Funktion von Musik bedarf es der Einsicht, dass in den Filmwissenschaften die Neigung besteht, den Fokus eher auf das Visuelle denn auf Ton und Musik zu legen. Ein Grund für diese Vernachlässigung der Musik könnte darin bestehen, dass der Soundtrack auch deswegen generell als nachrangig angesehen wird, weil die meisten Filme bereits vor der Vertonung praktisch vollendet sind, da der Bildschnitt vorrangig behandelt wird. Gewöhnlich fungiert die komponierte Musik als bloßes Werkzeug zum Unterstreichen von Erzählung und Stimmung. Die Musik

dient also dazu, „ungehört“ zu bleiben, wie es in dem berühmten Zitat der Filmwissenschaftlerin Claudia Gorbman heißt. [11] Diese Tendenz wird jedoch langsam umgekehrt, da eine wachsende Anzahl von zeitgenössischen Filmemachern die Musik für ihre Filme schon während der Phase des Drehbuchschreibens ausgewählt hat, was auch bei Gegen die Wand der Fall war. Das Phänomen, das sich in der Soundtrack-Praxis zeigt, suggeriert eine gewisse Verlagerung: Filmmusik wird nicht mehr nur als Hintergrund für die Handlung verstanden, stattdessen werden in zeitgenössischen europäischen Filmen immer häufiger präexistente Songs in den Vordergrund gestellt. Dies äußert sich auch in der Tatsache, dass der Music Supervisor von Gegen die Wand, Klaus Maeck, mit den Jahren immer einflussreicher wurde und für Akins Film Auf der anderen Seite (2007) sogar als Produzent engagiert wurde. [12]

Ein weiterer Grund dafür, dass die Musik in den Filmwissenschaften bislang vernachlässigt wurde, könnte in den signifikanten Unterschieden zwischen Ton und Bild im Film bestehen. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist, dass man seine Ohren dem Ton nicht verschließen kann, anders als die Augen gegenüber dem Bild. Ist dies der Grund dafür, warum die Filmtheorie dazu neigt, den Ton zu ignorieren, da dieser nicht leicht vergegenständlicht werden kann? Liegt der Ursprung in den Assoziationen des Visuellen mit dem Rationalen und dem Geist, während das Auditive oft mit dem Irrationalen und dem Körper in Verbindung gebracht wird? [13]

Ich möchte im Gegensatz dazu hervorheben, dass der Ton Auswirkungen auf den Körper der Zuschauer haben kann, wobei sein Klang die Emotionen anspricht, selbst ohne die wörtlichen Elemente der Texte. Zudem haben die Schwingungen des Tons im Rezeptionsraum das Potential, direkt in den Körper des Zuschauers

einzudringen. Dies bedeutet, dass Musik als kraftvolles Mittel für die Umstrukturierung der affektiven Beziehung zwischen Film und Zuschauer gesehen werden und somit eine Art von Gegenwärtigkeit und Präsenz vermitteln kann.

Um die Dynamik der Musik zu verdeutlichen, die den dualen Hintergrund sowohl der Charaktere als auch des Regisseurs betont, werde ich im Folgenden einige Schlüsselszenen aus Gegen die Wand detaillierter besprechen. Der Film beginnt mit einer Postkartenansicht von Istanbul am Ufer des Bosporus. Einem Gemälde gleich sind die Mitglieder einer Musikgruppe auf orientalischen Teppichen arrangiert, wobei sie in die Kamera sehen und das traditionelle türkische Lied „Saniye'M" spielen, das von Klarinette und Violine dominiert wird. [14] Die türkische Sängerin trägt ein rotes Abendkleid und singt, wie in den Untertiteln zu lesen ist, über eine gescheiterte Liebe. Nach dem Anblick dieser warmen Farben im Freien bildet der schnelle Schnitt in einen künstlich beleuchteten Nachtclub in Hamburg einen heftigen Kontrast. Der Protagonist Cahit (Birol Ünel) wird mittels einer wackeligen Handkameraaufnahme eingeführt. Er stolpert herum, nimmt sich verschiedene Gläser und trinkt übrig gebliebenes Bier. Mit seinem langen, schmutzigen Haar und seinem verzweifelten und zugleich frustrierten Gesichtsausdruck scheint er am Rande eines Gefühlsausbruchs zu stehen, als er beginnt, mit einem Freund Türkisch und dann mit anderen Deutsch zu reden. Nachdem er in einen anderen Club gewechselt ist, in dem deutscher Punk-Rock gespielt wird, fängt er eine Schlägerei an, wird daraufhin hinausgeschmissen und fährt dann mit seinem alten Auto frontal gegen eine Wand.

Diese Szene stellt eine Episode des Unerfahrbaren dar, eine Nahtoderfahrung. Die audiovisuelle Textur ist komplex: Die quietschenden Reifen irritieren, und die flackernden Lichter an der

Tunnelwand scheinen diesen Moment zwischen Leben und Tod vorwegzunehmen. Der visuelle Beat baut einen Beat auf der Tonebene auf, der sich in den Song „I Feel You“ von Depeche Mode [15] verwebt. Den Jump Cuts von Cahits sich von hysterischem Lachen zu Weinen wandelnden Gesichtsausdruck werden POV-Shots von Cahit gegenübergestellt, der mit seinem Auto im Zickzack fährt, wodurch sein von Trunkenheit und Verzweiflung geprägter Gemütszustand betont wird. Während der Song nondiegetisch ohne Brüche zu hören ist, wird das Tempo durch den Schnitt und das Fahren noch weiter erhöht.

Durch den schnellen Wechsel von Istanbul nach Hamburg, von traditioneller türkischer Musik zu alternativem deutschem Punk-Rock wie auch zu einem internationalen Song ist das Publikum gezwungen, eine ganze Menge gleichzeitig zu verstehen. Neben den komplexen Verhandlungen in der Dynamik zwischen dem Crossover von westlicher Pop-/Rock-Musik und orientalischer Musik erfährt das Publikum zugleich visuell die Intensität von Cahits suizidalem Verhalten. Die Motivation des Protagonisten wird durch die Erzählung allerdings nicht erklärt, stattdessen kann sich das Publikum nur auf die audiovisuelle Textur verlassen. Aus diesem Grund müssen die Zuschauer genauer auf die Tonebene achten, da der Beat und die Lyrics weitere narrative Erklärungen enthalten. Die Lyrics von „I Feel You“ ähneln denen aus dem Beginn des türkischen Liedes darin, dass sie uns vom Ende einer unerfüllten Beziehung erzählen: „This is the morning of our love, it’s just the dawning of our love.“ Diesem Zusammenprall der Musikstile zuzuhören, eröffnet dem Zuschauer Facetten der Charaktere, die durch Worte und Bilder allein nicht zu fassen wären.

Wie Cahit so wird auch die weibliche Protagonistin Sibel (Sibel Kekilli) von einem facettenreichen Soundtrack begleitet. Sie wird mit einer Nahaufnahme eingeführt, fast wie im klassischen Melodram. Jedoch

zeigt ein einziger Kameraschwenk dem Publikum ihre Handgelenke, die erkennen lassen, dass sie eine Patientin der Psychiatrie ist und ebenfalls einen Suizidversuch überlebt hat. Vom ersten Moment ihres Erscheinens blickt sie fest und unmissverständlich verführerisch in die Kamera, wobei sich dieser Blick an Cahit richtet, der sich ebenfalls in der Klinik befindet. Nachdem Sibel herausgefunden hat, dass Cahit Türke ist, versucht sie, ihn zur Hochzeit zu überreden, um ihrem strenggläubig muslimischen Elternhaus entfliehen zu können. Später, auf ihrer tatsächlich stattfindenden traditionellen Hochzeit, konsumieren sie Kokain und geben sich exzessiven Tänzen zu türkischer Hochzeitsmusik hin. Sibel zieht zu Cahit in dessen anarchische und schmutzige Wohnung. Sie kocht und putzt, erhält sich jedoch mit zahlreichen verschiedenen Partnern ihre sexuelle Unabhängigkeit. Sibel dekoriert zudem Cahits Wohnung um, wobei allein ein Poster der 1980er-Jahre-Band *Siouxie and the Banshees* an der Tür als Erinnerung an seine Vergangenheit hängen bleiben darf.

Auf diese Weise wird Popmusik auch zu einem Teil des Visuellen, in Form des Posters einer Band als Referenz an die Identitätsmuster des männlichen Protagonisten. Darüber hinaus versucht ein Arzt der Klinik, eine Verbindung zu Cahit aufzubauen, indem er auf eine Popband und einen ihrer Texte Bezug nimmt: Er fragt Cahit, ob er die Band *The The* und ihre Zeile „If you can’t change the world, change your world“ [16] kenne. Diese Bezugnahme auf Popmusik fungiert als Kommunikationsbrücke zwischen zwei Menschen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund.

Verstärkung von Emotionen durch diegetische Musik

In einer weiteren Szene wird die Bedeutung der Musik für die Charaktere auf der Ebene der diegetischen Musik offensichtlich: Kurz nach ihrer Hochzeit kommt Sibel nach Hause und tanzt zu dem Song „Temple Of Love“, wobei Cahit sich ihr anschließt. Der Song, ursprünglich von *The Sisters of Mercy*, repräsentiert die westliche Rocktradition der 1980er Jahre, wird im Film jedoch mit nahöstlichen Musikstilen gemischt, einschließlich der eindringlichen Stimme der israelischen Sängerin Ofra Haza.[17] In ihrem Tanz kombiniert Sibel das in Deutschland verbreitete Headbanging der 1980er Jahre mit türkischem Tanz. Am crescendierten Höhepunkt des Songs wird das Bild eingefroren, wobei Cahit in seiner wildesten Tanzbewegung erstarrt - ein Bild wie von einem Popstar. Beim Fortgang des Songs werden Sibel und Cahit nun plötzlich in einem Nachtclub gezeigt, wo sie immer noch zu demselben Song tanzen. In dem Moment, in dem Sibel einen Mann verführt, markiert Cahits Eifersucht den Beginn ihrer leidenschaftlichen und zugleich zerstörerischen Liebesbeziehung. Als Cahit sich später seiner Gefühle bewusst wird, sieht man ihn in einem anderen Club tanzen, die Arme blutüberströmt in die Luft gereckt.

Im Film zeigen sich diese extremen Emotionen im Alkohol- und Drogenkonsum, im Tanz und in selbst beigebrachten Wunden und werden stets von einem bestimmten Soundtrack begleitet. In einer späteren Szene wird dies deutlich, und zwar nachdem Cahit ungewollt Sibels ehemaligen Liebhaber während einer Schlägerei getötet hat. Als Sibel nach diesem Ereignis alleine nach Hause kommt, legt sie Musik auf, die ihrer Trauer und der unmöglichen Liebesbeziehung, die sie mit Cahit führt, entspricht: Das türkische Lied „Agla Sevdam“[18] verstärkt ihre Gefühle, und sie beginnt sich Schnitte beizubringen, um noch mehr

Schmerz fühlen zu können. Der Schmerz wird dadurch visualisiert, dass sie zusieht, wie ihr eigenes Blut sie überströmt, was durch die melodramatische Musik weiterhin verstärkt wird. Diese „empathische Musik“ deckt sich also mit der Stimmung der Handlung.[19] Sowohl Cahit als auch Sibel leben ein Leben ekstatischen Leidens, was auf Türkisch *kara sevda* genannt wird und Menschen beschreibt, die sich in Ekstase oder Agonie befinden und das Bedürfnis haben, zur Intensivierung ihrer Gefühle ihr eigenes Blut zu sehen und zu fühlen. Dieses spezielle Verhalten wurzelt in einer orientalischen Tradition des Leidens aus Liebe, wie Feridun Zaimoglu beobachtet hat.[20] Auf der Grundlage dieser Beispiele, die die Schlüsselrolle diegetischer Musik für die Verstärkung von Gefühlen aufgezeigt haben, wende ich mich im nächsten Abschnitt nun der diegetischen Musik als Mittel der akustischen Erinnerung zu.

Musikalische Codes / Akustisches Gedächtnis

Nach dem tödlichen Zwischenfall kommt Cahit ins Gefängnis, und Sibel flieht nach Istanbul. Dort sieht man sie beim Betreten eines Nachtclubs, in dem sie Drogen konsumiert (nun die „orientalische“ Droge Opium), tanzt und sich allein mit geschlossenen Augen um sich selbst dreht. Diese Szene scheint ihren Versuch zu zeigen, dem Raum des türkischen Nachtclubs zu entkommen, indem sie sich selbst durch exzessives Tanzen in einen virtuellen Raum versetzt, bis sie zusammenbricht und daraufhin brutal vergewaltigt wird. Hier wird das Lied „I Feel You“ von *Depeche Mode* diegetisch gespielt, dasselbe Lied, das als Soundtrack zu hören war, als Cahit gegen die Wand fuhr. Der Song verbindet zwei verschiedene Orte (Hamburg und Istanbul) sowie zwei Menschen (Cahit und Sibel), die beide extremen physischen wie auch emotionalen

Schmerz durchleben. Wie ein Feedback fungiert der Song hier als „Hinweis“ an das Publikum, anhand dessen es eine drohende Katastrophe vorhersehen kann. Hier nun kann das Publikum aufgrund des Soundtracks ahnen, was als nächstes passieren wird. Der Song verweist auf eine bestimmte Stimmung eines vorangegangenen Ereignisses sowie auf ein geteiltes akustisches Gedächtnis des Publikums.

Darüber hinaus verstärkt sich diese Erfahrung, wenn bekannte Lieder in bekannten Räumen – wie Nachtclubs oder Autos – gespielt werden. In einer solchen Situation befindet sich die Partizipation des Publikums auf ihrem Höhepunkt, denn in solchen bekannten Räumen, in denen jeder in der Vergangenheit bereits seine eigenen musikalisch untermalten Erfahrungen gemacht hat, ist das akustische Gedächtnis am intensivsten: Persönliche Erfahrungen in Kombination mit Szenen des Films lassen die Grenzen zwischen dem Tatsächlichen und dem Virtuellen, zwischen Fantasie und Realität verschwimmen. Ebenso wie der Konsum stimulierender und halluzinogener Drogen einen in einen Nicht-Raum, einen Raum außerhalb des Körpers, transferieren kann, so kann auch das Tanzen eine Delokalisierung des Körpers verursachen, die die normalen affektiven Beziehungen wie auch die Selbstwahrnehmung außer Kraft setzt.

In Verbindung mit der Erinnerung kann diese Klangerfahrung als das akustische Äquivalent zu einem Déjà-vu beschrieben werden. Steve Goodman hat den Begriff „déjà entendu“ geprägt, zur Beschreibung des akustischen Gedächtnisses als etwas, das bereits zuvor mit einem Teil des eigenen Körpers gemeinsam in Schwingungen geraten ist.[21] Er bezeichnet dies als „an unfolded acoustic memory, which is latent, virulent“, das förmlich darauf wartet, durch einen Auslöser aktiviert zu werden, der damit ein verleiblichtes Gedächtnis stimuliert. *Déjà*

entendu impliziert eine Anreicherung der chronologischen Zeit durch ein aktives Erinnern. Dies geht über die physische Erfahrung des Akustischen und des Visuellen hinaus, hin zu einer tieferen persönlichen Resonanz des Körpers. Goodman merkt hierzu an, dass sowohl die referenzielle als auch die erfahrbare Funktion von Musik berücksichtigt werden müsse.

Transkultureller Soundtrack

In Gegen die Wand spielt es keine Rolle, inwieweit man all die deutschen, türkischen oder englischen Lyrics versteht, da Beat, Rhythmus und Tonfall auch ungeachtet ihrer kulturellen Referenzpunkte einen Effekt haben. Dieser grenzüberschreitende Charakter der Musik wird auch von Simon Frith beschrieben: „sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races and nations.“[22] Der Musikwissenschaftler John Sloboda argumentiert zudem, dass Musik als emotionale Resonanz transkulturell sei.[23] Berücksichtigt man all jene Eigenschaften der Musik, die bislang erwähnt wurden, hilft Elsaessers Konzept der *double occupancy*, die Charaktere und den Regisseur zu verstehen sowie deren Affinität sowohl zu Popmusik als auch zu traditioneller Musik aus verschiedenen Kulturen.

Auch im Hinblick auf das Filmpublikum lässt sich von einer doppelten, wenn nicht gar einer multiplen Belegtheit sprechen, da dieses bestimmte musikalische Codes des Films teilt, da es selbst in, mit und durch ebenjene Codes lebt. Die Zuschauer können also spüren, was die Charaktere des Films berührt. Die Funktion der Musik liegt nun darin, das Publikum zu fesseln: Die Rhythmen wirken sich in Form von Schwingungen als körperliche Erfahrung auf das Publikum aus, was

zeigt, dass die Musik, verstärkt durch die Kameraführung, eine Erfahrung in einer Weise nachbilden und simulieren kann, die durch die schiere Bilderfolge nicht möglich wäre.

So fungiert die Musik als Brücke für den Zuschauer, dessen Erfahrungen mit Extremzuständen gewöhnlich weder aufgeschlitzte Handgelenke noch Suizidversuche oder Fluchten aus einem erdrückenden türkischen Familienleben beinhalten. Dennoch wird mittels der bekannten Räume (Nachtclubs, Autos etc.), die Vertrautes mit Extraterritorialität kombinieren, der Zugang des Zuschauers verstärkt, was die extremen emotionalen Zuständen angeht, in denen Ekstase und Agonie so eng miteinander verwoben sind. Diese extremen emotionalen Zustände weisen auf bestimmte Typen von Protagonisten hin, die in Gegen die Wand wie auch in anderen zeitgenössischen europäischen Filmen wie Trainspotting, Hass und Dans Paris zu finden sind. In all diesen Filmen entkommen die Protagonisten der binären Erzählung von Erfolg oder Scheitern. Sie sind weder Rebellen noch Konformisten; stattdessen können sie als Überlebende angesehen werden, die ein Leben mit riskanten Grenzerfahrungen wie extrem rasanten Autorennen, exzessivem Tanz oder Drogenkonsum leben. Auch Elsaesser beschreibt ähnliche zeitgenössische Protagonisten, die er (mit Bezug auf Julia Kristevas berühmten Begriff[24]) als „abject heroes“ einführt, wobei hier eine utopische Dimension von *double occupancy* geschildert wird, da uns diese *abject heroes* etwas erzählen über „the conditions of [the] possibility of a counter-image of what it means to be human.“[25] Im Falle von Gegen die Wand verweist Elsaesser auf eine besondere Art von *abject heroes*: die Post-mortem-Helden, „[who] cancelled all obligations even to the proposition of staying alive.“[26]

Mit anderen Worten werden die Charaktere hier durch ihre Extremzustände in ein Niemandsland versetzt, aus dem sie durch die unterschiedlichen affektiven, semantischen und historischen Referenzen, die sich in der Musik finden, wieder zurück ins Leben transportiert werden. Als am Ende des Films „Life's What You Make It" von *Talk Talk* [27] zu hören ist, fungiert dies als klassisches *déjà entendu*, da Cahit genau diese Melodie früher im Film auf dem Klavier gespielt hat. Hier ist offensichtlich, dass Lieder sogar als Lebensretter dienen können, da das Lied dem Protagonisten wie auch dem nach der Tour de Force des Soundtracks erholungsbedürftigen Publikum durch die Lyrics, den Rhythmus und den Tonfall einen Anflug von Hoffnung offeriert.

Diese Strategie der Berücksichtigung von Musik im Film zeigt, dass die Dichotomien der Dopplung, die in Gegen die Wand zu erkennen sind (deutsch vs. türkisch, Okzident vs. Orient, westliche Popmusik vs. „traditionelle" türkische Musik), unterminiert werden und somit ein post-nationales Europa präsentiert wird. In Verbindung damit stehen die auf vielfältige Art definierten Identitäten aller Europäer, deren Identitäten bereits voller Bindestriche sind, im Hinblick auf regionale, gesellschaftliche und Gender-Aspekte.

Allgemein gesprochen bieten die Filme des Neuen Europäischen Kinos dem Publikum neue Formen der Wahrnehmung, Subjektivitäten entlang einer spezifischen akustischen Art körperlichen Erinnerns. Das Konzept der *double occupancy* hilft bei der Entwicklung einer audiovisuellen Analyse, die die Kombination von Kino und populärer Musik aufgreift, die bislang entweder übersehen oder inadäquat klassifiziert wurde.

Obwohl die Filme in lokalen Kulturen, Subkulturen und Mustern der Identitätsbildung spielen und auf diese zurückgreifen, können diese nationalen oder regionalen Besonderheiten besser im Rahmen weiterer

„europäischer“ oder sogar globaler Muster der Identitätsbildung, des Zusammenlebens und der Konfliktlösung von Jugendlichen sowie ihrer Beziehung zur Popmusik verstanden werden.

(Senta Siewert)

Fußnoten

[1] „Aber wie im deutschen Punk oder Hip-Hop ist das, was wir hier machen, kein Kino der Imitation, sondern der Adaption. Wir übernehmen etwas, um es auf uns selbst zu übertragen – und dann etwas Eigenes daraus zu machen.“ Fatih Akin in einem Interview mit Michael Ranze über seinen Film Solino (2002): „Heimat ist ein mentaler Zustand“, *epd Film* 11 (2002). Der vorliegende Essay ist eine überarbeitete Fassung meines Artikels von 2008: Senta Siewert, „Soundtracks of Double Occupancy: Sampling Sounds and Cultures in: Fatih Akin's Head On“, in: Jaap Kooijman, Patricia Pisters and Wanda Strauven (Hg.) *Mind the Screen – Media Concepts According to Thomas Elsaesser* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2008, S. 198-208). Ich habe mich darüber hinaus auch mit dem Film in meiner Monographie auseinandergesetzt, welche deutsche, britische und französische Filme untersucht, die zwischen 1995 und 2006 entstanden sind und aufgrund ihrer besonderen Art des Einsatzes von präexistenter Musik bei einem internationalen Publikum für eine breite Aufmerksamkeit gesorgt haben: Senta Siewert, *Entgrenzungsfilme – Jugend, Musik, Affekt, Gedächtnis. Eine pragmatische Poetik zeitgenössischer europäischer Filme* (Marburg: Schüren 2013).

[2] „I don’t do migrant cinema. I don’t accept this categorization for my films. They don’t talk about migrancy, they talk about me and my life.” Fatih Akin im Interview mit Asu Aksoy, „Reality: Check”, *Vertigo* 2 (2005). Akin spricht später von einer „Identität in Bewegung“. Fatih Akin im Interview mit Andreas Kilb und Peter Körte, „Der Islamismus in der Türkei macht mir keine Angst“, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (3. Sept. 2007). In Deutschland war man stolz, dass zum ersten Mal nach 18 Jahren ein Deutscher den Goldenen Bären gewonnen hatte, während in der Türkei zugleich der erste Erfolg eines türkischen Filmemachers seit 40 Jahren gefeiert wurde. Andere Kritiker legten ihren Fokus bei der Rezension des Films sogar ausschließlich auf den pornographischen Hintergrund der weiblichen Hauptdarstellerin Sibel Kekilli.

[3] Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, S. 125).

[4] Für weitere Diskurse zum nationalen Kino, siehe Andrew Higson, „The Concept of National Cinema”, *Screen* 30.4 (1989); Sabine Hake, *German National Cinema* (London: Routledge 2002); und zu weiteren Konzepten wie

„migrantisches und diasporisches Kino“, „*cinéma de métissage*“, „akzentuiertes Kino“ oder „grenzüberschreitende Identitäten“, siehe Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press 2001).

[5] Elsaesser, *European Cinema* 27.

[6] Elsaesser, *European Cinema* 109.

[7] Er meint zudem, dass das Konzept der *double occupancy* das des *historical imaginary* allmählich ersetzen könne: „mirror-relations and forms of ‚othering' typical of a previous period may be in [the] process of being superseded, as identity politics through boundary-drawing gives way to [a] general recognition of co-habitation, mutual interference and mutual responsibility as necessary forms of a new solidarity and sense of co-existence.” Elsaesser, *European Cinema* 27.

[8] Einige Filmwissenschaftler ziehen Verbindungen zu verschiedenen filmischen Traditionen im Zusammenhang mit Gegen die Wand, wobei sie Ähnlichkeiten mit dem türkischen Kino oder aber auch dem Neuen deutschen Film finden. So vergleicht Asuman Suner Gegen die Wand mit den Filmen Rainer Werner Fassbinders. Asuman Suner, „Dark Passion“, *Sight and Sound* (März 2005). Diese Referenz auf Fassbinder ist äußerst offenkundig, leider wird aber nicht auf die Musik eingegangen, obwohl meines Erachtens Parallelen zum Einsatz der Musik in Martha (1974) und In einem Jahr mit 13 Monden (1978) zu finden sind, in denen Popmusik bereits neben klassischer Musik und klassischer Filmmusik in Erscheinung tritt. Siehe: Senta Siewert, „Ein krisenhaftes Bewusstsein“, in: Nicole Colin, Franziska Schößler, Nike Thurn (Hg.), *Prekäre Obsession. Minoritäten bei Rainer Werner Fassbinder* (Bielefeld: Transcript 2012); Senta Siewert, *Fassbinder und Deleuze - Körper, Leiden, Entgrenzung* (Marburg: Tectum 2009), Senta Siewert, *Entgrenzung im Film bei Rainer Werner Fassbinder*, unveröffentlichte Magisterarbeit (Freie Universität Berlin 1999). Eine weitere Verbindung von Fassbinder und Akin besteht in Akins Film Auf der anderen Seite (2007) indem eine der Hauptcharaktere von Hanna Schygulla, einer von Fassbinders meistbesetzten Lieblingsschauspielerinnen, gespielt wird.

[9] Der Soundtrack von Crossing the Bridge besteht aus türkischem Hip-Hop und türkischer Rockmusik, die sich auf westliche Traditionen beziehen, sowie arabischer und Musik von Sinti und Roma, welche mit der nahöstlichen Welt verbunden sind. Akins Filme beziehen sich nicht nur auf den Regisseur des Neuen Deutschen Films Fassbinder, es gibt darüber hinaus Verweise auf Wim Wenders: Crossing the Bridge erinnert darin an Buena Vista Social Club (1999), dass dessen Protagonist Ray Cooder ebenfalls ein Flaneur ist und dass auch darin Popsongs als Lebensretter dienen (wie bereits in Wenders' früheren Filmen der 1970er Jahre).

[10] Zu Beginn des Films werden Szenen der Gewalt aus tatsächlichem Fernsehbildmaterial über Jugendkrawalle gegen die französische Polizei gezeigt, nachdem diese einen 16-jährigen Jungen erschossen hatte. Diese Montage aus bereits vorhandenem Filmmaterial (found footage) ist mit Bob

Marleys „Burnin' and Lootin'" unterlegt, das die Bilder in einen weiteren Zusammenhang von postkolonialen Kämpfen gegen die Unterdrückung zu stellen scheint. Dieses Sampling von Bildern sorgt dafür, dass der tragische Schusswechsel Teil der fiktiven Geschichte wird. Zudem wird der Eindruck erweckt, als würden Vergangenheit und Gegenwart durch diesen Song gleichzeitig erlebt.

[11] Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (London: BFI 1987).

[12] Klaus Maeck ist Gründer des Musikverlags Freibank, Manager der Einstürzenden Neubauten, Music Supervisor von Gegen die Wand und Kebab Connection (Anno Saul, Drehbuch von Fatih Akin, 2005) und Produzent von Crossing the Bridge und Auf der anderen Seite.

[13] Diese hier wahrgenommene Spannung hat eine lange philosophische Tradition, wie sich in *Die Geburt der Tragödie* von Friedrich Nietzsche sehen lässt, der sich auf Apollos Sieg des Rationalen über den emotionalen Exzess Dionysos' bezieht. Von einem Körper außer Kontrolle wurde dementsprechend angenommen, dass er für sämtliche Arten gefährlicher Exzesse empfänglich war, weshalb er in Verbindung mit Rauschmitteln und dem Sublimen gebracht wurde. Vergleiche Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Berlin: Insel Verlag 2000).

[14] *Saniye'M* (Selim Sesler, Alexander Hacke), Selim Sesler und Orchester, Idel Üner. Siehe auch Fatih Akin, *Gegen die Wand: Das Buch zum Film* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004).

[15] „I Feel You" von Depeche Mode auf *Songs of Faith and Devotion* (Virgin / EMI 1993).

[16] „Lonely Planet" von The The auf *Dusk* (Sony Music 1993). In anderen Szenen wechselt Cahit sogar ins Englische, wenn er versucht, seinen Gefühlen durch die Nennung von Songtiteln Ausdruck zu verleihen.

[17] „Temple of Love" von den Sisters of Mercy, Neuaufnahme mit Ofra Haza. Das Original stammt von *Some Girls Wander By Mistake* (Wea) von 1983, die Remix-Version mit Ofra Haza von 1992.

[18] „Agla Sevdam" (Attila Özdemiroglu, Aysel Gürel), Agir Roman. Der Text handelt von einer unglücklichen Liebe.

[19] Michel Chion würde dies als eine Erfahrung von „empathetic sound, where the mood of the music matches the mood of the action" bezeichnen. Siehe Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press 1994).

[20] Siehe Feridun Zaimoglu, „Lebenswut, Herzhitze", *Tagesspiegel* (10. März 2004). In der Türkei bringen sich einige ekstatische Fans bei Popkonzerten auch heute noch selbst Schnitte bei, ähnlich wie Cahit es im Film tut. Dieses Gefühl ließe sich beschreiben als „an overwhelming condition experienced almost like an incurable illness, from which the ‚victim' can never recover."

Vergleiche Asuman Suner, „Sex, Suicide, Romantic Abandon and Hard Rock Collide in Head-On, Fatih Akin's Electrifying Exploration of the Changing Dynamics of German-Turkish Identity", *Sight and Sound* (März 2005).

[21] Steve Goodman, „Déjà Entendu: On the Virology of Acoustic Time Anomalies". In einer Präsentation zur Audiovirologie bei der Sonic Interventions Conference Amsterdam 2005.

[22] Siehe Simon Frith, *Music and Identity* (London: Sage 1996).

[23] Siehe John Sloboda und Patrick N. Juslin, Hg., *Music and Emotion: Theory and Research* (Oxford: Oxford University Press 2001).

[24] Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press 1982).

[25] Elsaesser, *European Cinema* 125: „Abject heroes or heroines in European cinema are not only symptomatic for what they tell us about a society and subjectivity that no longer has a social contract about what count as the minimum conditions of value and use, labor and affective work in a given society or community."

[26] Elsaesser, *European Cinema* 125. Siehe auch Thomas Elsaesser, „Was wäre, wenn du schon tot bist? Vom ‚postmodernen' zum ‚post-mortem'-Kino am Beispiel von Christopher Nolans *Memento*", *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*, Hg. Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid und Alfred Tews (Berlin: Bertz 2004).

[27] „Life Is What You Make It" von Talk Talk auf *It's My Life* (EMI UK 1984). Im Film wird der Song von Zinoba präsentiert.

Empfohlene Zitierweise:

Siewert, Senta: Musik in Fatih Akins Gegen die Wand – Sampling der Kulturen. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 24-42.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies".

Dont Look Back (UK/USA 1965/67)

R: D.A. Pennebaker
P: John Court, Albert Grossman
K: Howard Alk, Jones Alk, Ed Emshwiller, D.A. Pennebaker
D: Bob Dylan, Albert Grossman , Bob Neuwirth, Joan Baez, Alan Price, Tito Burns, Donovan, Derroll Adams, Allen Ginsberg, Marianne Faithfull
S: D.A. Pennebaker
M: Bob Dylan, Donovan, Alan Price, Joan Baez
MD: Robert Van Dyke
s/w, 96min.
V: Docurama; Pennebaker Films

Intro: „Keep A Good Head And Always Carry A Light Bulb“

Für Don Alan Pennebakers 1965 gedrehten und 1967 veröffentlichten Dokumentarfilm Dont Look Back sind im Bereich der Rockumentaries Einschätzungen der Superlative durchaus nicht ungewöhnlich. In Rankings von Kritikern wie von Zuschauern rangiert der Direct-Cinema-Tourneefilm zuverlässig in den Top 10[1] bzw. häufig gar an deren Spitze.[2] Sein Stellenwert für die Geschichte der Musikdokumentation kann kaum hoch genug eingeschätzt werden; dabei stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung „Rockumentary“ für den Film überhaupt zutreffend ist. Zwar sind Konzertausschnitte aus der Royal Albert Hall in London zu sehen, viele spätere Rockmusiker-Klischees werden im Laufe der Tour aufgerufen und vielleicht gar filmgeschichtlich etabliert, jedoch ist der Film mindestens im selben Maße Künstlerporträt, was an seinem komplizierten Sujet wie an seiner ehrgeizigen Machart liegen mag.

Pennebaker war Mitte der 1960er Jahre ein fest etabliertes Mitglied der amerikanischen *Cinema-Verité*-Bewegung, die sich je nach Proklamateur und Situation als *Direct Cinema*, *Living Cinema* (Richard Leacock, Robert Drew) oder *Uncontrolled Cinema* (Richard Leacock) bezeichnete. Der zuerst genannte Name mag sich heutzutage durchgesetzt haben, alle drei tragen jedoch einen Aspekt der zugehörigen Philosophie in sich: *Direct Cinema* soll ungefiltert (direkt) bzw. unbeeinflusst, lebendig (lebensnah) und unkontrolliert durch Vorgaben oder vorgefertigte dramaturgische Verläufe eine Situation und deren Entwicklung dokumentieren (vgl. hierzu Mamber 1974, Saunders 2007).

Dass dies mehr Politik als Realität ist, wird allein durch die Existenz von Filmschnitt, aufgrund des Persönlichkeitsrechts notwendige Absprachen zwischen Filmemacher und Gefilmten und die bloße Veränderung einer Situation durch die Präsenz einer Kamera (entgegen Leacocks berühmter „Fly-on-the-wall"-Utopie) deutlich: *Direct Cinema* ermöglicht immerhin die Inszenierung von Authentizität, nicht jedoch ihre Abbildung. Christine Noll Brinckmann sieht es gar als konzeptuellen Widerspruch, dass „Subjektivität und sogenannte Authentizität schwer miteinander zu verrechnen waren (und sind)" (2010, 200).

Seine ersten Erfahrungen mit dem *Direct Cinema* sammelte Pennebaker bei der Mitarbeit an Politdokumentationen wie Primary (USA 1960, Robert Drew), The Chair (USA 1963, Robert Drew) und Crisis: Behind A Presidential Commitment (USA 1963, Robert Drew). Er war zu Beginn der 1960er Jahre gemeinsam mit Richard Leacock ein Gründungsmitglied von Drew Associates und emanzipierte sich nach drei Jahren von den Anforderungen Robert Drews und seiner Auftraggeber, um eigene Erfahrungen als Filmemacher zu sammeln. Zu diesem Zweck gründete

er gemeinsam mit Richard Leacock die Produktionsfirma Leacock Pennebaker Incorporated (LPI), die später auch für Dont Look Back verantwortlich war (vgl. Finner 2010, 203).

Im März 1965 erschien Bob Dylans fünftes Studioalbum *Bringing It All Back Home*, das aufgrund seiner elektrisch verstärkten A-Seite[3] und der starken Anlehnung an die Rock'n'Roll-Tradition viele seiner Fans aus dem Folk-Lager verärgerte, insgesamt jedoch positiv aufgenommen wurde und zu seinem bis dahin erfolgreichsten Longplayer avancierte (Sounes 2001, 170).[4] *Bringing It All Back Home* war zudem der Beginn derjenigen Periode von 1965-66, die in der Regel als Dylans künstlerischer Zenit skizziert wird.[5]

Der Kontakt zwischen Pennebaker und Dylan wurde über die damalige Freundin und spätere Ehefrau des Sängers, Sara Lownds, hergestellt, die den Regisseur und Kameramann von *Time-Life* her kannte (Sounes 2001, 171). Dylans Manager Albert Grossman war bereits durch den Fragment gebliebenen LPI-Film Lambert, Hendricks & Co. (USA 1964, Richard Leacock, D.A. Pennebaker) auf Pennebaker aufmerksam geworden (Finner 2010, 204) und aus der Verbindung ergab sich ein Kontrakt über eine *Cinéma-Vérité*-artige Dokumentation der Großbritannien-Tournee.

Neben der auch 1965 noch unkonventionellen Methode, die Pennebaker über Kennerkreise hinaus bekannt machte und ihm zahlreiche weitere Aufträge für ähnliche Filme einbrachte (von David Bowie über Depeche Mode bis hin zu Marius Müller-Westernhagen), ist der hohe Bekanntheitsgrad und historische Status von Dont Look Back auf sein ideales Timing zurückzuführen. Ähnlich wie Dylans Newport-Konzert 1965, das durch seine Folkverweigerung mittlerweile Folklore gewordene Musikgeschichte ist, dokumentiert Pennebakers Film einen Wendepunkt in der Rockhistorie gerade in dem Moment, da er durch

den Künstler Bob Dylan personifiziert wird. Der Titel, dem Dylan-Song *She Belongs To Me* entnommen[6], charakterisiert zutreffend den Wandel vom Folksänger zum Rockstar, als dessen Schwelle das sowohl den Song beinhaltende als auch für den Film zentrale Album *Bringing It All Back Home* in aller Regel interpretiert wird. Die alternative Schreibweise („Dont“ ohne Apostroph), die in vielen Texten über den Film als vermeintlicher Fehler korrigiert wird, geht dabei auf D.A. Pennebaker zurück, der damit – vielleicht analog zu den Texttafeln am Beginn des Films (s.u.) – „die Sprache vereinfachen“ wollte (zit. nach Sounes 2001, 171; Übersetzung WS).

„Mixin' Up The Medicine“ – Der Subterranean Homesick Blues

Die Pre-Title-Sequence von Dont Look Back bildet ein Clip zu Dylans *Subterranean Homesick Blues*, der als eine Art autonomer Kurzfilm der Dokumentation vorangestellt ist. Der Clip wurde häufig als frühes (oder erstes) Musikvideo bzw. früher Musikpromotion-Clip gewertet; der *Rolling Stone* platzierte es gar – als vollkommen eigenständiges Video rezipiert – auf Rang 7 ihrer Liste „The Top 100 Music Videos“ von 1993. [7] Der Song selbst ist ebenfalls von Interesse: Er stellte die erste Single-Auskopplung von *Bringing It All Back Home* dar (in einigen Ländern hieß das Album gar *Subterranean Homesick Blues*) und war somit der erste Dylan-Song seit dem weitgehend unbekannten *Mixed-Up Confusion* von 1962, der mit elektrischen Instrumenten eingespielt wurde. Da er die aus dem Rock'n'Roll (man denke an Chuck Berrys *Too Much Monkey Business* von 1956) geläufige und für den Talking Blues konstitutive Technik des Sprechgesangs weiterentwickelte, wird nicht nur dem Video, sondern auch dem Song *Subterranean Homesick Blues*

großer Einfluss zugestanden. Der teils kryptische Text bildete zudem den Auftakt für eine neue, vom Symbolismus beeinflusste Phase von Dylans literarischem Schaffen. Darauf wird wiederum im Clip angespielt, da Dylan den Song nicht singt, sondern lustlos Schlüsselwörter aus dem Text auf selbstgemalten (und z. T. spielerisch falsch beschrifteten, Bsp. „suckcess“) Pappschildern in die Kamera hält und synchron zum Song fallen lässt. Die Verweigerung der Interpretation, die im Film eine zentrale Rolle spielen wird, wird noch zusätzlich betont, denn auf dem letzten der Zettel steht schlichtweg: „What??“

„I'll let you be in my dream if I can be in yours“ - Die Struktur des Films

Die wenigen Sekunden vor der Title Sequence verraten bereits viel über die räumliche Anlage und den bevorzugten Diskurs von Dont Look Back. Dylan ist zu sehen, eingefangen von einer unruhigen Handkamera, als er einen Song probeweise anstimmt und dann abbricht. Der Ton ist schlecht, die Dialoge kaum verständlich, es geht um Nebensächlichkeiten („Did you see my cane?“). Wir befinden uns *backstage*, das ist die visuelle, auditive und informative Botschaft dieses Quasi-*Establishing-Shots.* Titel und Regisseur werden eingeblendet, Dylan betritt offensichtlich die Bühne, das Publikum – nichts als ein schwarzer Fleck im Kader – jubelt, er beginnt einen bereits bekannten Song vom letzten Album *Another Side of Bob Dylan*: *All I Really Want To Do*. Die Kamera geht mit bis zum Bühnenrand, das Bild wird schwarz und die Titel sind zu sehen, während weiterhin der Live-Sound zu hören ist. Die Grenze ist konstituiert: Dieser Film ist

backstage, versteht sich als *backstage*, zieht die Grenze bei der Bühnenperson, da es einer *Direct-Cinema*-Dokumentation über eine Tournee vor allem um all das geht, was sie außerhalb der Bühnen beobachten kann. In der Szene vor den Credits wird somit bereits klar, welche beiden Themenkreise für die räumliche Struktur des Films eine Rolle spielen werden: die Inszenierung von Authentizität und Dylans Rollenspiel bzw. die Grenze zwischen der *Backstage*-Person und dem *Onstage*-Künstler.

Neben dem Prolog findet sich eine relativ klassische Exposition in Dont Look Back: Die Ankunft von Dylan und seiner Crew in England markiert den Beginn des Films nach dem Vorspann. Und auch wenn lange keine deutlichen Strukturen markiert sind, mündet der Film in ein eindeutiges Finale, das lange vorbereitet wird: Dont Look Back endet mit einem langen Konzertblock, der Aufnahmen aus der Royal Albert Hall zu einer Art Mini-Setlist-Sequenz verbindet, bevor ein kommentativer After-Show-Epilog den Abspann einleitet.

Die meiste Zeit über vermeidet Dont Look Back jedoch klassische Strukturen und wird mittels unkonventioneller Techniken zu einem Film-Text vernetzt. Dabei sind einige Techniken chronologisch-narrativ (Cue-Struktur / Cue-Montage), andere thematisch-narrativ (Motive, Running Gags, Themen und Diskurse) organisiert. Die Cue-Montage bewirkt oft die Verknüpfung von Vorbereitungsszenen mit zentralen Szenen – als Cue soll dabei das Bindeglied bezeichnet werden, das die Übergänge ermöglicht. Ein Beispiel: Als die westafrikanische Sektion der BBC Dylan um ein Interview bittet und im Zuge dessen nach seinen Anfängen fragt, wird als Antwort die einzige Analepse des Films montiert, die eine Performance von *Only A Pawn In Their Game* (ein prototypischer Protest-Song Dylans) in den USA beinhaltet und auf ein früheres künstlerisches und biographisches Stadium von Dylan

verweist. Damit wird nun wiederum eine zeitgenössische Performance von *The Times They Are A-Changing* (vom selben Album) verknüpft, ein Song ähnlicher Stoßrichtung, der jedoch nach wie vor ein Hit ist.

Ähnlich weiche Übergänge finden sich beim Besuch der Frau des High Sheriffs und im Vorfeld der Reise nach Manchester. Im ersten Beispiel wird Dylan der Besuch der „high sheriff's lady“ angekündigt, worauf alle Beteiligten belustigt und überrascht reagieren, da niemand weiß, wer die Dame ist. Es folgt die Zusammenkunft, die sowohl den Zuschauer als auch Dylan aufklärt. Die Ankündigung ist an sich überflüssig, da sich die Dame zu Beginn des Gesprächs vorstellt; für die Strukturierung und die Nachvollziehbarkeit der Natur des Treffens ist sie jedoch wichtig. Das zweite Beispiel beginnt mit einer Performance des Songs *Don't Think Twice, It's All Right*, der unter anderem davon handelt, dass das lyrische Ich die adressierte Person verlassen hat und sich auf Reisen befindet. Während der Song auf der Tonspur weiterläuft, sind Bilder der englischen Landschaft vom Zugfenster aus zu sehen, kurz darauf Dylan, wie er im Zug sitzt, zuletzt das Bahnhofsschild von Manchester. Auch dieser Übergang ist eindeutig konstruiert und bezieht sogar die Musik mit ein. Die Absenz einer Erzählung im herkömmlichen Sinne wird durch Strukturierungsmaßnahmen des Films relativiert.

Des weiteren sorgen Running-Gags und Motive für eine Stärkung des Zusammenhangs der gezeigten Ereignisse. Zu Beginn des Films entdeckt Dylan eine Zeitung (ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv) und fragt: „Who's this Donovan?“ Der britische Sänger wurde zu der Zeit als Pendant zu Dylan vermarktet und wird konsequenterweise als Running-Gag etabliert: Immer wieder ist die Rede von Donovan, meist wird er ironisch als Witzfigur missbraucht. Im letzten Drittel des Films (1:09:00) kommt es zur Begegnung und zum Sänger-Wettstreit, auf den

unten näher eingegangen wird. Während der finalen Royal-Albert-Hall-Performance schafft es der Running-Gag sogar auf die Bühne, als Dylan spontan den Text von *Talkin' World War III Blues* abändert und nunmehr singt: „I looked in the closet, there was Donovan."

Ein musikalisches Motiv stellt *The Times They Are A-Changing* dar, das nicht nur zum alten Repertoire Dylans gehört (s.o.), sondern ebenfalls den Opener der Konzerte darstellt. Zusätzlich wird der Song als Phrase eines Journalisten zitiert und in einer Diskussion mit weiblichen Fans thematisiert. Das Motiv wird mit der Persona „Dylan" verknüpft und repräsentiert seine Außenwahrnehmung durch Journalisten und Hörer – es steht jedoch für eine veraltete Figur „Dylan", deren Wandel von den meisten Rezipienten noch nicht wahrgenommen wurde und dessen radikalster Schritt zum Zeitpunkt der filmischen Diegese noch bevorsteht.

Die Elemente, aus denen Dont Look Back kompiliert ist, bilden relativ lückenlos verschiedene Aspekte des Tourlebens Mitte der 1960er Jahre ab: den Backstage-Bereich, Soundchecks, Zusammenkünfte mit anderen Prominenten oder mit Fans, Geschäftsgespräche (via Dylans Manager Albert Grossman), Musikergespräche (mit Joan Baez, Alan Price oder Donovan), Interviews, kurze und lange Reisewege (innerhalb des Gebäudes oder zwischen den Städten). Einigen Diskursen wird dabei besondere Bedeutung beigemessen, was sich durch eine Unterteilung in lange Szenen bzw. Sequenzen und kurze Überleitungen (kurz: die Verteilung der *screen time*) erfassen lässt. Die Konstruktion der Persona „Dylan" spielt dabei häufig eine Rolle, insbesondere im Kontakt mit der Presse und den Fans.

„Did you ask the Beatles that?“ - Identität und Persona

Zwei Begegnungen mit der Presse nehmen in Dont Look Back eine besondere Bedeutung ein: Die „Lightbulb“-Pressekonferenz zu Beginn des Films und das TIME-Magazine-Interview gegen Ende. Die Konferenz etabliert Dylans Antwortstrategien, da er sich (ähnlich wie in den Songs derselben Zeit) in kryptische Statements flüchtet, Fakten als solche in Frage stellt und Interpretationen verweigert. Eine ähnliche Strategie wendet er im Interview eines TIME-Magazine-Redakteurs an. Zunächst macht er die Zeitschrift lächerlich, um dann den Sinn des journalistischen Gewerbes generell anzuzweifeln.

Dylans Antworten sind hierbei sehr inkohärent, seine Argumentation lückenhaft. Er habe keine Botschaft und sei kein Folksänger, gleichzeitig fordert er aber vom Journalismus die Abbildung der Wahrheit. Wahrheit sei einfach ein Bild („a plain picture“) eines Obdachlosen, der sich in der Gosse übergibt, wenn daneben Rockefeller abgebildet ist, oder C.W. Jones (ein Durchschnittsmensch) auf dem Weg zur Arbeit. Gleichzeitig hält er dem Redakteur vor, er habe nur Fakten, jedoch keine Ideen. Als dieser ihn fragt, ob es ihm überhaupt etwas bedeute, worüber er singe, begegnet Dylan ihm mit Feindseligkeit: Ob er das die Beatles auch gefragt habe? Als der abstruse Vergleich mit Caruso aufkommt, flüchtet er sich in Ironie: Er sei ein besserer Sänger als Caruso.[8]

Im Film ist das Interview besonders auffällig, weil ihm sehr viel Zeit an einer sehr prominenten Position (mitten im Finalblock, vor Beginn des letzten Konzerts) eingeräumt wird. Auch wenn es größtenteils um leere Phrasen geht und das Gespräch keine Rückschlüsse zulässt, exemplifiziert es einmal mehr eines der zentralen Themen des Films:

den Widerspruch zwischen Interpretation und ihrer Verweigerung, die Entwicklung einer öffentlichen Persona „Dylan“, die von Presse und Fans rezipiert wird und die gegenläufige Inszenierung einer vollkommen anderen Persona, die Dylan zu etablieren versucht. Dabei handelt es sich jedoch – zumindest partiell – auch um die Entwicklung einer neuen Persona, die mit dem alten „Dylan“ kaum korrespondiert.

Auch in den Begegnungen mit den Fans geht es um Interpretationshoheit und Bekanntschaft. Während ein Wissenschaftsstudent („science student“) Dylan kennenlernen möchte, weil er ihn – aufgrund seiner Songs – für interessant hält, versucht dieser ihm klarzumachen, dass er ihn überhaupt nicht kenne und sie genauso gut Fremde sein könnten. Die Mitglieder einer Dylan-Coverband entschuldigen sich dafür, dass sie seine Songs im „big band sound“ spielen und bitten ihn um Rat, wie man die Texte mehr in den Vordergrund rücken könne. Schließlich verhandeln ein paar weibliche Fans explizit den „alten Dylan“ und den „neuen Dylan“, als sie *The Times They Are A-Changing* loben, aber gleichzeitig bekunden, *Subterranean Homesick Blues* gefalle ihnen nicht, es klinge gar nicht nach ihm.

Das Verwirrspiel um seine Person und seine öffentlichen Personae hat Dylan dabei nicht erst seit 1965 betrieben: Bereits in seinen ersten Radiointerviews versteckte er sich hinter falschen Biographien und passte seine öffentliche Person den Figuren in seinen Songs weitgehend an. Der unter anderem daraus resultierende Kurzschluss – das lyrische Ich entspricht Bob Dylan – ist in der Rezeption von Popmusik alles andere als ungewöhnlich. In Dont Look Back wird die Schraube jedoch noch weiter gedreht: Da ausgerechnet die pseudo-authentifikatorische *Direct-Cinema*-Ästhetik die Bilder bestimmt und überformt, wird eine Plethora an Dylan-Personae und Aspekten seines – wiederum

ökonomisch geerdeten – Namens sichtbar. Gerade der Versuch der objektiven, unkontrollierten Darstellung gerät mit den zahllosen Beanspruchungen der Chiffre „Dylan“ in einen unlösbaren Konflikt.

„A Singer Such As I“ – Musik- und Musikerdiskurse

Auch die Musik wird der zu Beginn des Films etablierten Dichotomie von *stage persona* und *backstage persona* untergeordnet, indem im Film zwei Diskurse – *backstage music* und *onstage music* – aufgemacht werden.[9] Die Musiker-Begegnungen finden dabei *backstage* statt.[10] Während Joan Baez, die mit Dylans älteren Songs untrennbar assoziiert ist, nicht mehr mit ihm *onstage* performieren darf, musiziert sie *backstage* umso mehr.[11] Eine lange Szene widmet sich ihr, wie sie verschiedene (ältere) Dylan-Songs singt, *Percy's Song* und *Love Is Just A Four-Letter Word*. Sie wird dabei in einer ähnlichen nahen Einstellung gezeigt wie kurz zuvor Dylan bei seiner Onstage-Performance von *The Lonesome Death of Hattie Carroll*. Reaction Shots von Albert Grossman sind zu sehen, während Dylan an einer Schreibmaschine sitzt und tippt. Sein Schaffensprozess wird mit ihr implizit in Verbindung gebracht: Er schreibt, während sie singt, was er bereits geschrieben hat. Später wird es gar explizit, als sie ihn bittet, den Song für sie zu beenden; dann würde sie ihn auch aufnehmen.[12] Dylan übernimmt schließlich und singt unter anderem den Hank-Williams-Song *Lost Highway*. Für das Privatkonzert werden Songs aus der Tradition gewählt; es wird angedeutet, dass der Widerspruch zwischen dem Alten und dem Neuen ebenfalls ein öffentlicher Diskurs *über* Dylan ist und nicht von ihm begonnen wurde. Ähnlich wie Baez wird auch Donovan in der berühmten „Sänger-Wettstreit“-Szene (1:09:00) als Vertreter einer

Songwriting-Schule skizziert, die Dylan zwar in Ehren hält, aber für den Moment hinter sich gelassen hat. Donovan performiert seinen Song *To Sing For You,* der in seiner Naivität und Simplizität an sehr frühe Dylan-Songs erinnert. Dylan antwortet mit seinem Song *It's All Over Now, Baby Blue*, der weder musikalisch noch textlich an die Folk-Tradition erinnert und sogar potenziell mit ihr abrechnet.[13]

Die Veränderung im musikalischen und literarischen Bereich bewirkt also die Perzeption eines Widerspruchs zwischen dem „alten Dylan“ und dem „neuen Dylan“, ein Widerspruch, der im Zuge der Großbritannien-Tournee von 1966 zu Eskalationen geführt hat (vgl. Strank 2012). Die Diskussion, wer wen bzw. was als „Dylan“ rezipiert und interpretiert, führt gepaart mit der *Direct-Cinema*-Prämisse, die ja unweigerlich immer einen gewissen *Behind-the-Scenes*-Charakter voraussetzt, zu einer interessanten Fragestellung, die Authentifizierungsstrategien letztlich ob der Vielfalt der Zugänge außer Kraft setzt. Die dokumentarische These von Dont Look Back ist von Vornherein auf einer Meta-Ebene zum Film angelegt: Vordergründig bilden die Ereignisse auf der Tournee das Material, tatsächlich geht es aber um Fragen der Interpretation, der Sinnstiftung, der Diskursivierung von Wissen und der Beschaffenheit von *Images*.

Coda: „Give The Anarchist A Cigarette!“

Die Pluralität der Images und Zurschaustellung falscher Annahmen in Dont Look Back legen nahe, dass einer der wesentlichen Diskurse des Films sich auf Nachrichtenpolitik bezieht. Jeanne Hall (2002) argumentiert im Wesentlichen ähnlich und beschreibt vier

Inszenierungsstrategien Pennebakers zur Entkräftung medialer Aussagen: die Abbildung von Dylans direkter bzw. indirekter Kritik an der Presse, die kontrastive Montage von Presseaussagen und Dylans Handlungen sowie die Auslassung potenziell produktiver Interviews (Hall 2002, 229-235). Der Epilog bringe die Lesart auf den Punkt, da Dylan sich explizit zu Presselabels äußert: Er sei als Anarchist bezeichnet worden, da „Kommunist“ in Großbritannien zu der Zeit verhältnismäßig positiv besetzt gewesen sei. Tatsächlich gibt es einige Hinweise darauf, dass Pennebakers Montage die Oppositionen zwischen Dylan und der Presse über Gebühr verdeutlicht. Die in *Direct-Cinema*-Filmen programmatisch geforderte Krise des positiv besetzten Hauptcharakters mag hier folglich durch die Falschbehauptungen der Presse über Dylan hervorgerufen werden. Konflikte zwischen Inszenierungsmodi sind in der Popmusik-Branche relativ alltäglich und kaum ein Künstler wurde in jeder seiner Äußerungen derart überinterpretiert wie Bob Dylan. In Dont Look Back entladen sich diese Konflikte jedoch auf spielerische Art: Es geht nicht um die Richtigstellung, wer der „reale Dylan“ ist oder wie er zu verstehen sein soll. Der Film ist weder apologetisch noch bezieht er eine klare Gegenposition, vielmehr weist er auf ein Problem hin. Dylans Selbstinszenierung wird als Abwehrhaltung gegen unauthorisierte Fremdinszenierungen gewertet; jede neue Dylan-Persona, die durch Fans oder Presse etabliert wird, provoziert eine Reaktion. Pennebakers Film dokumentiert nicht Bob Dylan, sondern arbeitet exemplarisch anhand seiner Rezeptionsgeschichte das Problem von Inszenierung *per se* auf. Dass der Film durch seine selbst untergrabene Authentizitäts-prämisse dabei wiederum ein weiteres Rezeptionszeugnis darstellt, führt dazu, dass das Problem verallgemeinerbar wird. Die Versuchsanordnung ist Objektivierbarkeit des Materials durch Verzicht auf Manipulation. Jede Sichtung des Films impliziert jedoch eine

subjektive Wahrnehmung des Betrachters. Dies führt zum Ergebnis, dass Wahrnehmung Objektivität ontologisch ausschließt. Der Film ermöglicht weitere (subjektive) Lesarten von Dylan und seinen Songs, die ihrerseits wiederum in den Persönlichkeitsdiskurs Eingang finden. Die Musik fungiert dabei auf erster Ebene als Diskursmaterial, da sie die Ursprungsmotivation für die Inszenierung darstellt. Auf zweiter Ebene wird sie bereits irrelevant, da ihre Bedeutungspotenziale keine vermittelnde Position zwischen den Lesarten ermöglichen.

Im Umkehrschluss weist jedoch gerade der Epilog auf das Kernproblem der *Direct-Cinema*-Prämisse hin: Jede Reduktion – sei es auf ein Label oder nur auf eine geringere Menge Material als vorhanden – verfälscht die Rezeption; gleichzeitig ist sie notwendig, da ohne Selektion kein viables Material erstellbar ist. Dylan lenkt in Dont Look Back jedes verbindliche Gespräch, jede Äußerung, die ihn oder sein Image festlegt, in eine andere Richtung: Er verneint sie ohne Erläuterung, zieht sie mittels Ironie ins Lächerliche oder hinterfragt sie *als solche* und eröffnet damit eine Meta-Ebene, auf der das Problem nicht mehr lösbar ist. Sein Versuch, sich der Festlegung durch diese Strategien zu entziehen, korrespondiert mit den Idealen des *Direct Cinema* durchaus. Womöglich verdankt Dont Look Back seine Mischung aus Homogenität und vermeintlich zufälliger Montage gerade dieser Mise-en-Abyme-Struktur, durch welche das filmische Prinzip Pennebakers auf der Handlungsebene durch die Figur Dylan gedoppelt wird.

(Willem Strank)

Fußnoten

[1] Moviemaker: The 10 Greatest Rockumentaries, URL: http://www.moviemaker.com/distribution/article/10_greatest_rockumentaries_shine_a_light_20080410/ (Stand: 15.8.2013).

[2] Doc Soup: The 10 Greatest Rockumentaries of All Time , URL: http://www.pbs.org/pov/blog/docsoup/2011/05/doc_soup_top_10_rockumentaries/12/#top (Stand: 15.8.2013). Screenjunkies : The 18 Best Rockumentaries of All Time, URL: http://www.screenjunkies.com/general/the-18-best-rockumentaries-of-all-time/ (Stand: 15.8.2013).

[3] Es handelte sich um die ersten Dylan-Aufnahmen mit elektrischen Instrumenten seit seiner ersten Single *Mixed-Up Confusion* von 1962.

[4] *Bringing It All Back Home* belegte im Zuge eines Popularitätsschubes durch seine Großbritannien-Tournee im April gar Platz 1 der britischen Charts (ebd.).

[5] Eine kurze und akkurate Zusammenfassung findet sich in Scott Engels Rezension von Dont Look Back für den All Movie Guide: „[...] 1965-1966 was his most prolific period. Within this short time he wrote, recorded, and released three masterpieces (*Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited*, and *Blonde on Blonde*), plugged in and got booed at the Newport Folk Festival, toured Europe twice, and changed the face of rock & roll.“ URL: http://www.allmovie.com/movie/dont-look-back-v14328/review (Stand: 15.8.2013).

[6] „She's got everything she needs / She's an artist, she don't look back“ (*She Belongs To Me*, Bob Dylan, *Bringing It All Back Home*, Columbia 1965). Der Song kommt im Film nicht vor.

[7] Online-Nachweis unter: http://www.rockonthenet.com/archive/1993/rsvideo.htm (Stand: 15.8.2013).

[8] Für eine journalismusanalytische Analyse des Interviews vgl. Hall 2002, 231f.

[9] Eine interessante Grenzüberschreitung findet sich, als *backstage* festgestellt wird, dass Dylans Mikrofon viel zu leise ist. Als es angeschaltet wird, erklingt seine Stimme schlagartig viel lauter, was wiederum das Publikum mit Applaus quittiert.

[10] Nicht mehr als eine Fußnote sind hierbei kurze Piano-Improvisationen Dylans, deren Beginn verblüffenderweise dem Beginn von *Like A Rolling Stone* sehr ähnlich ist.

[11] Ihr mangelnder Bezug zu den aktuellen Songs zeigt sich vielleicht auch in ihrer Verballhornung von *It's All Over Now, Baby Blue*: „Kind of a banana in the sun“.

[12] Tatsächlich hat Joan Baez *Love Is Just A Four-Letter Word* 1968 für ihr Dylan-Cover-Album *Any Day Now* aufgenommen.

[13] Der Wettstreit wird jedoch auch mit Differenzen zwischen Großbritannien und den USA aufgeladen: Im Vorfeld fragt Dylan, ob es einen Dichter wie Ginsberg gebe, den er sehen könne. Ihm wird Dominic Behan (ein folkloristisch geprägter Schriftsteller und Songwriter) vorgeschlagen, dessen Melodie zu *The Patriot Game* Dylan für sein eigenes *With God On Our Side* verwendet hatte. Dylan lehnt ab, vermutlich, da Behan sehr viel traditioneller ist als z.B. Ginsberg.

Literatur

Beattie, Keith (2011) *D.A. Pennebaker*. Urbana u.a.: U.o. Illinois.

Beyerle, Monika / Noll Brinckmann, Christine (Hrsg.) (1991) *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt/New York: Campus.

Beyerle, Monika (1997) *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: WVT.

Finner, Kevin (2010) Don Alan Pennebaker. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2, S .203-213.

Hall, Jeannie (2002) „Don't You Ever Just Watch?“ American *Cinema Verité* and *Don't Look Back*. In: Grant, Barry Keith und Slonowski, Jeannette (Ed.) *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit: Wayne State, S. 223-237.

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (E)motion Pictures: Zwischen Authentizität und Künstlichkeit: Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender, S. 50-65. Außerdem In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1, 2010, S. 10-24.

Noll Brinckmann, Christine (2010) Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2, S. 198-202.

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

Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Sounes, Howard (2001) *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York: Grove.

Strank, Willem (2012) Eat The Document. In: *Rock and Pop in the Movies* 2, S. 93-98.

Empfohlene Zitierweise:

Strank, Willem: Dont Look Back. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 43-59.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.

Heartworn Highways (USA 1976)

R/B/K: James Szalapski

P: Graham Leader

S: Phillip Schopper

D: Guy Clark, Townes Van Zandt, David Allan Coe, Larry Jon Wilson, Rodney Crowell, Steve Earle, Steve Young, Gamble Rogers, Charlie Daniels, Big Mack McGowan, Glenn Stagner, Seymour Washington [...]

DVD: Catfish Entertainment, 2003.

92 min; Farbe; 1,78:1.

And that old time feelin' rocks and spits and cries,
Like an old lover rememberin' the girl with the clear blue eyes.

Guy Clark - *That Old Time Feeling*

Freeways und dirt roads: Aufbrüche ins Ursprünglichere

Es ist programmatisch, wenn am Anfang von James Szalapskis Dokumentarfilm Heartworn Highways ein Aufbruch steht, wenn auch nur in Form eines Songtextes. Guy Clarks *L.A. Freeway* beschreibt den Wunsch, das einengende Leben in der Stadt hinter sich zu lassen zusammen mit allen Verpflichtungen und hinauszuziehen zu den *dirt roads*, ein Text, der sich sehnt nach einer Form der Freiheit, die in der Stadt unmöglich scheint. Highways, Freeways, dirt roads durchziehen die Songs, die Szalapski für seinen Film als Soundtrack auswählte, wie ein dichtes metaphorisches Netz. Durchgangsorte zu Orten der Sehnsucht. *L.A. Freeway*, führt Szalapski in einem Interview aus, das im

Booklet der DVD abgedruckt ist, konnte verstanden werden als eine Art Hymne der jungen Country-Songwritergeneration, die sich in den Städten nicht heimisch fühlten und die es in den Süden der USA zog, die sich um Nashville und vor allem dem von einer lebendigen Live-Clubszene geprägten Austin herum ansiedelten auf Farmen, in Landhäusern und Trailern.

Doch auch vom stark formelhaft gewordenen, sehr eng definierten Nashville-Sound, der der Country-Musik ein Streichergewand verpasst und den Klang und die Thematiken der Stücke von Ecken und Kanten befreit hatte, wollte man sich abgrenzen. Outlaw-Country oder Country Music's New Wave wurde die neue Bewegung genannt, die ihre Einflüsse sowohl bei Hank Williams als auch bei Lightnin' Hopkins fand, also an Motive und Songformen der musikalischen Großväter anknüpfte, sie zugleich aber verband mit den Einflüssen der Gegenwart, die Gitarren elektrifizierte und den Sound auch in Richtung Rock öffnete. Merle Haggard, Kris Kristofferson und Willie Nelson waren die vielleicht populärsten Vertreter, doch keiner von ihnen ist in Heartworn Highways zugegen. Szalapski drehte seinen Film zwischen Weihnachten '75 und Neujahr '76, zumeist mit Handkamera, und konzentrierte sein Interesse auf Musiker, die noch nicht den großen Durchbruch geschafft hatten. Er verzichtete bewusst darauf ein mögliches Interview mit Willie Nelson zu führen, um nicht die anderen Personen wie Nebendarsteller wirken zu lassen. Der Bassist Skinny Dennis wirkte als ein Türenöffner, über ihn lernte Szalapski Guy Clark kennen, dessen Haus in Nashville eine offene Begegnungsstätte für aufstrebende junge Musiker der Szene war. Für Steve Earle, John Hiatt, Steve Young und Rodney Crowell war er in der Zeit eine Art Mentor, alle größtenteils noch ohne Plattenverträge, aber teilweise zugegen auf Clarks erstem 1975 erschienen Album *Old No. 1.* Clark war zuvor eher als Livemusiker und vor allem als Songwriter für andere in Erscheinung

getreten, Jerry Jeff Walker und David Allan Coe hatten Songs von ihm bekannt gemacht.

Heartworn Highways lebt von der Nähe, die Szalapski zu den Musikern einnehmen konnte. Er zog ein bei Guy Clark, begleitete David Allan Coe im Truck zu einem Auftritt, besuchte Townes Van Zandt auf seiner Farm und brachte alle dazu live vor der Kamera Songs zu performen. Larry Jon Wilson überredete er nach einer durchzechten Nacht dazu, trotz des Katers im Studio einen Song für ihn einzuspielen. Es waren die Auftritte – in vielen Fällen die ersten Filmdokumente der Musiker überhaupt – die dem Film später seinen Legendenstatus verleihen sollten. Zunächst jedoch wurde er nicht veröffentlicht, da sich aufgrund des Insiderstatus der meisten Musiker kein Verleih für den Film interessierte. Erst ein paar Jahre später gelang es, den Film in einzelnen Arthouse-Kinos im Rahmen des Independent Feature Projects unterzubringen und einzelne Screenings in Europa zu bekommen.

In Rezensionen wird häufig auf das scheinbar Unverbundene und Episodenhafte der einzelnen Szenen hingewiesen, ein Eindruck der auch durch das Fehlen eines Kommentars entstehen kann, sowie dadurch, dass Szalapski über weite Strecken dem *fly on the wall*-Konzept zu folgen scheint. Im Zentrum des Films stehen die Performances, stehen die Songs. Aber achtet man auf die Songtexte, kann man sehr wohl erkennen, dass Szalapski die Abfolge der Stücke so montiert, dass sie einander zu kommentieren scheinen und so eine locker gefügte narrative Ebene entsteht. Guy Clark eröffnet den Film, nur zu seiner Gitarre *L.A. Freeway* singend, mit dem fluchtartigen Aufbruch aus der einengend gewordenen Stadtexistenz in eine idealisierte *dirt road*-Freiheit, die aber ohne konkrete Füllung bleibt. Im Zentrum steht die Sehnsucht nach einem Neuanfang, nach einer geerdeteren Existenz, die ganz in den eigenen Händen liegt [1]. Die

Unsicherheit, dass diese Sehnsucht erfüllt wird, reflektiert der Text in der letzten Strophe: *Oh Susanna, don't you cry babe*, tröstet er seine Frau, *love's a gift that's surely handmade / We've got something to believe in*. Aber abgesehen von dem Glauben bleibt die Unsicherheit. Die Landschaft der *dirt roads* ist ein noch zu füllender, noch zu gestaltender Raum – die leere Leinwand, auf die der Aussteiger seine Träume projiziert. Der Freeway ist dabei ein bedrohlicher Ort und der Ausbruch wirkt wie der Akt eines Outlaws auf der Flucht: *If I just can get off of this L.A. Freeway / Without getting killed or caught / I'd be down in that road in a cloud of smoke / For some land that I ain't bought.* Clark greift hier offensichtlich auf einen alten amerikanischen Topos zurück, besetzt ihn aber neu und zeitgemäß, indem er ihn auf die Stadtflucht und damit auf das Unbehagen am modernen urbanen Leben ummünzt.

On the road auf Durchreise: Storytelling und Einfühlung

Die zweite Szene knüpft dort an, kontrastiert aber auch zugleich. Larry Jon Wilsons Song *Ohoopee River Bottomland* erzählt die Geschichte eines Fernfahrers, der auf der Heimfahrt ist. Die großen Städte erscheinen ihm kalt und lieblos und er sehnt sich nach dem kleinen Umgrenzten der Heimat. Der Song beschreibt die Gedanken des Mannes, fühlt sich ein. Äußerlich markiert die Szene einen Kontrast, indem sie der einfachen Performance Clarks nur mit Gitarre auf einem Stuhl sitzend die Studioumgebung entgegensetzt. Die Szene eröffnet im abgedunkelten Kontrollraum, in dem nur ein blauer Screen flackert. Man hört Murmeln. Der Tontechniker betritt den Raum, schaltet das Licht an. Wie vor einer Theaterbühne schaut man auf einen Vorhang,

der das Fenster zum Aufnahmeraum verdeckt und als er zur Seite gezogen wird, sieht man dahinter Larry Jon Wilson mit einer Band. Das Einspielen eines Songs in einem Studio ist wie das Aufführen eines Theaterstücks oder das Drehen eines Films, bedeutet die Szene. Wilson instruiert die einzelnen Musiker, weist sie in ihre Rollen ein. Dem Mundharmonikaspieler erklärt er das Setting der Geschichte und den inneren Zustand des Protagonisten, er soll sich einfühlen und den „lonesomest sound“ hinbekommen, der ihm möglich ist. Die Ausgestaltung überlässt er ihm, das Spiel bleibt improvisiert. Musikalisches Method Acting.

Storytelling, so kann man daraus lernen, mag von einer persönlichen Erfahrung ausgehen – Wilsons Tourleben entfernt von Familie und Heim –, es universalisiert dann aber den Gegenstand. Gerade im Zusammenspiel mit anderen Musikern ist es ein Gemeinschaftsprodukt, in das sich jeder einbringt. Wilson ist der Drehbuchautor und der Regisseur, der den einzelnen Musikern den Rahmen gibt für ihr Agieren. Ausgestalten kann es dann jeder selbst.

Übertragen kann man dies auf die Bildhaftigkeiten. Wilsons Text arbeitet mit ähnlichen Grundelementen wie Clarks, besetzt sie aber unterschiedlich. Der Highway ist hier ein Ort, der Sehnsucht auslöst, weil er sowohl von dem geliebten Ort trennt als auch zu ihm hinführt. Das Ziel der Reise ist nicht definiert durch Unbestimmtheit und Unsicherheit, sondern genau im Gegenteil durch das klar Umgrenzte, das Vertraute, in das der Protagonist des Stückes zurückkehren will. Homecoming. Der Highway, der Freeway, die Dust Roads, das sind Metaphern für innere Zustände, für den Lebensweg, der zu den Orten der Sehnsucht und damit zum Eigenen, zum Selbst führt. Es ist ein narratives Spiel mit vorgeprägten Topoi, die individuell neu uminterpretiert werden.

Szalapski führt nun einen den Film wie ein roter Faden durchziehenden Handlungsstrang ein. Die nächste Szene zeigt das Innere der Truckkabine David Allan Coes, er selbst sitzt am Steuer, kommuniziert über Funk mit anderen Fernfahrern, nennt sich *Rhinestone Cowboy*. Aus den Konversationen über Funk erfährt der Zuschauer, dass er sich auf dem Weg zum Tennessee State Prison befindet, um dort ein Konzert zu spielen und erst später im Film wird verständlich werden, dass auch das eine Art von Homecoming ist, die ihn dort erwartet am Ende der Fahrt, die den ganzen Film leitmotivisch durchzieht und die Struktur der Songauswahl unterstreicht. Später wird Szalapski das Cockpit des Trucks mit der Kamera genauer filmen und auf einem Häftlingsfoto Coes hängen bleiben. Die Verbindung zum Song von Wilson ist eine assoziative, die zunächst lediglich über das gemeinsame Merkmal des Unterwegsseins geknüpft wird und deren tiefere Bedeutung erst später bewusst gemacht wird. Homecoming als eine Rückkehr an einen prägenden, auch möglicherweise traumatischen Ort.

Coe erscheint in dem Film als eine hoch widersprüchliche Figur. Nicht umsonst wird sein Stück *I still sing the old songs* unmittelbar nach Townes Van Zandts illusionslos düsterem Song *Waitin' around to die* angefügt. Bei Townes ist die *dirt road* eine *downward spiral*. Wie ein direktes Negativ zu Guy Clarks *L.A. Freeway* ist sie nicht Ort der Sehnsucht, sondern der Chancenlosigkeit und falschen Freundschaften. Der eine Moment des vermeintlichen materiellen Glücks nach dem Überfall auf einen Mann führt direkt ins Gefängnis und hinaus nur noch in die Arme der Betäubung des Lebensschmerzes. *Now I'm out of prison, I got me a friend at last / He don't steal or cheat or drink or lie / His name's codeine, he's the nicest thing I've seen / Together we're*

gonna wait around and die. Aber durch die Stellung, die der Song im Film hat, bekommt er einen neuen Subtext. Betäubungsmittel kann auch das Festhalten an der Vergangenheit sein. Bei Guy Clark ist das *Old Time Feeling* fast eine Heimsuchung, wie ein Geist, der nicht zu befrieden ist. Seine Texte sind bevölkert von Figuren, die psychisch an vergangenen Zeiten und Erlebnissen festgekettet sind und ihre Erinnerungen umkreisen wie alte Gespenster. Coe wirkt fast wie eine dieser Figuren, wenn er in Songform mit seinem verstorbenen Großvater ein Zwiegespräch führt. *Grandpa, I've been thinking about you lately / wondering if you'd found peace of mind / I guess you'd be proud to know your grandson's / Never crossed that Mason-Dixon-Line.* Die Figur des Textes sehnt sich nach der Freiheit, die nur in alten Songs zu finden zu sein scheint. Und nach dem Moment, an dem *the south will rise again*. Am Ende des Songs sieht man Coes Cowboystiefel und den im Holster sitzenden Colt in Großaufnahme. *Like a desperado waiting for a train*. [2]

Fast wie ein Gegenmittel wirkt das sich anschließende Instrumental *Two Mile Pike*, in dem Vergangenes und Gegenwärtiges zusammengeführt werden zu einem Studiojam. Ein Hendrix-beeinflusstes Bluesrocksolo steht neben einem Ragtime-Piano und einem Banjo, alles findet zusammen zu einem vielfältig beeinflussten Patchwork, das definitiv die Mason-Dixon-Linie hinter sich gelassen hat. Szalapski nutzt die Montage um Subtexte zu erzeugen, die Songtexte untereinander in Beziehung zu setzen, Assoziationen im Zuschauer auszulösen und überlässt es ihm, diesem Faden zu folgen. Montage ist hier auch Kommentar und bewusstes Mittel zur Erzeugung von erzählerischen Spannungen und Beziehungen. Die scheinbar unverbunden nebeneinander stehenden Szenen wirken bei genauerer Betrachtung genau aufeinander abgestimmt.

Nahezu am Ende des Films wird Coe im Tennessee State Prison auf der Bühne stehen, in einer Mischung aus Nudie Suit und Glam Rock Outfit, die ziemlich genau die Einflüsse der Musik wiedergibt, die er dort spielt, Country mit Fuzz-Gitarren. Er erzählt den Häftlingen die Geschichte, wie er als achtzehnjähriger zierlicher Junge unter all die harten Kerle gekommen sei und betrachtet wurde, als wäre er Marilyn Monroe. Die sexuelle Konnotation, die von Anfang an die Geschichte durchzieht, wird konkret in der Schilderung eines Ereignisses in der Dusche, in der ein Häftling ihn sexuell bedrängt habe. Selbstreflexiv wirkt die Szene, steht er doch nun wieder vor den Häftlingen in glitzernden Stiefeln und mit schweren Ohrringen. Unter dem Cowboyhut lugen die blonden Locken hervor. Erneut steht er dort als Objekt der Begierde, der ehemalige Häftling, der nun ein erfolgreicher Musiker geworden ist. Ins Gefängnis ist er von den Häftlingen eingeladen worden, nachdem er abgelehnt hatte, ihm zugesandte Songs aufzunehmen. Vergangenheit und Gegenwart scheinen sich zu überblenden, aber dennoch ist die Situation eine andere. Diesmal hat das Objekt der Begierde die überlegene Position, ist unantastbar, entrückt. Als Coe den Song *River* anstimmt, fährt die Kamera über die Gesichter der Häftlinge, die mit versonnenem Blick zur Bühne schauen.

Wie die Blicke aufnehmend fragmentiert die Kamera in der Folgeeinstellung Coe, zeigt seine glitzernden Stiefel und den fast feminin wirkenden Kopf in Großeinstellungen. Der Song beschreibt die Gedanken eines Häftlings in der Zelle, der sich nach dem Fluss seiner Jugend sehnt. Auch wenn Coe versucht sich durch die auf der Bühne erzählten Witze und Geschichten anzunähern, wenn er von den Lehren berichtet, die er aus seinem Gefängnisaufenthalt gezogen habe, etwa sich auf seine zwei starken Arme zu verlassen um sich durchzusetzen, für die Häftlinge bleibt er doch so entrückt wie der besungene Fluss. Am Ende der Reise wird er selbst zum unnahbaren Objekt der

Sehnsüchte und darin besteht seine Stärke – darüber lässt die Inszenierung Szalapskis keinen Zweifel – nicht in den vermeintlichen Lehren aus dem Gefängnisleben. Es ist seine Stärke die Sehnsüchte anderer in den Songs beschreiben zu können, ihnen Ausdruck zu verleihen.

The kids are coming home: Tradition, Old Time Feeling und Modernisierung

Kommentare zur gegenwärtigen Lage der Country-Musik zu geben, überlässt Szalapski den *old folks*. Big Mack McGowan ist Inhaber eines kleinen Live-Clubs in Nashville, in dem er nach wie vor traditionelle Country-Musik spielen lässt von nichtprofessionellen Musikern. Den traditionellen Country-Radiosender Grand Ole Opry empfindet er als versnobt, seitdem das Sendegebäude in eine große Villa in der Stadt gezogen ist, Johnny Cash hat für ihn längst sein Pulver verschossen. Mit ihm im Club sitzt Glenn Stagner, der noch in Pullman-Zügen zusammen mit Old Uncle Dave Macon durch die Lande gezogen und aufgetreten ist. Zusammen spielen die beiden einen Ragtime-Blues, bei dem Big Mack den Rhythmus auf seiner Trommel schwer verfehlt, aber es ist klar, dass es darauf nicht ankommt.

Später wird man Zeuge eines Abends in seinem Club und auch hier ist es keine Musik, die auf Perfektion abzielt. Der Song, den die in die Jahre gekommene Sängerin Peggy Brooks zum besten gibt, ist schlicht wie herzzerreißend, eine einfache Ballade über die Schmerzen unerwiderter Liebe.

Sehr deutlich setzt Szalapski den Kontrast mit einem Auftritt der Charlie Daniels Band mit technisch virtuosen Fiddle-Jams und gewaltigen Verstärkertürmen. Und auch Townes Van Zandt wirkt wenig wie ein *home folk kind of guy*, wenn er auf seiner verwilderten Farm eine ironisch-witzige Führung veranstaltet. [3] Dennoch gibt es zwischen ihm und dem 79-jährigen *walking blacksmith* Seymour Washington die vielleicht zärtlichste Szene des Films. [4] Nachdem Townes 'Uncle' Seymour interviewt hat, freundlich frotzelnd über dessen Lebensrat zu bewusstem, aber gemäßigtem Whiskey-Konsum, sieht man den alten Mann zu Tränen gerührt werden bei dem Vortrag von *Waitin' around to die.* Freilich geht es bei den Kontrastierungen mit Big Macks *Wigwam Tavern* darum zu zeigen, dass sowohl bei der Musik der *Charlie Daniels Band* als auch bei Townes Van Zandts Songs Authentizität vorhanden ist, indem die Musik den eigenen Standpunkt in der Gegenwart miteinbezieht und ein Gefühl oder einen Zustand exakt zu formulieren versteht. Es sind zeitgemäße Aktualisierungen.

Am Ende des Films gibt es folgerichtig so etwas wie eine Homecoming-Szene im übertragen musikalischen Sinne. Es ist die Session bei Guy Clark zum Weihnachtsabend, an dem die gesamte Singersongwriter-Gemeinschaft die Whiskey-Flasche kreisen lässt und gemeinsam musiziert. Steve Earle singt mit *Elijah's Church* ein Lied vom verlorenen Sohn, der zurückgekehrt ist, der aber nicht mehr das Land der Hoffnung und der Sehnsüchte vorfindet. *This East Texas red dirt / Won't grow much of nothin' they say / 'cept tomatoes and peaches / They mostly drill for oil nowadays / And a hired hand named Regan / First made me understand / And he told me the red was the blood of my kin in the land.* Der thematische Songkreis hat sich geschlossen, der Sohn steht auf dem Boden der Väter und portraitiert ein verändertes Land. Dass am Ende bei steigendem Alkoholpegel *Silent Night* angestimmt wird, lässt den Film symbolisch ausklingen, der Moment an

dem die Feier des vergangenen Ereignisses dieses in der Gegenwart aktualisiert, immer gleich und immer anders, und wenn zugleich ganz ohne künstlerische Distanz und mythologische Überhöhung gemeinschaftlich gesungen wird, fühlt man sich erinnert an das in Big Macks Club fühlbare *Old Time Feeling*. Und es bleibt einem selbst überlassen, ob man sich davon heimgesucht fühlt.

Heartworn Highways ist kein Film, der auf Distanz geht und auch wenn er ohne direkten Kommentar des Regisseurs daherkommt, ist doch eine Positionierung herauslesbar. Es ist die Art, wie die Szenen angeordnet werden, es ist die Auswahl des Materials, wodurch die Bedeutung geschaffen und unterschwellig ein Mythos angelegt wird. Die DVD enthält 60 Minuten an Outtakes, unter anderem die gesamte whiskeytrunkene Weihnachtssession bei Guy Clark, aber auch eine den Blick auf David Allan Coe erweiternde Performance eines Gospels zusammen mit drei schwarzen Insassen des Tennessee State Prison.

(Thorsten Ragotzky)

Fußnoten

[1] Guy Clark wird darüber später charakterisiert werden, indem der Film ihn in seiner Werkstatt beim Reparieren einer Gitarre zeigt.

[2] Es ist nahezu unmöglich hier die Grenzen zwischen Persona und Person bei David Allan Coe zu ziehen und es scheint ein Konzept zu sein, widersprüchliche Signale zu senden. Gegenwärtig tritt er gern mit einer Gitarre mit Südstaatenflagge auf und trägt dazu Rastazöpfe und der „Longhaired Redneck“ scheint an die Stelle des „Rhinestone Cowboys“ getreten zu sein, ähnlich ambivalent aber wie sein Outfit im Tennessee State Prison. Insofern dürfte es auch schwer sein, hier wirklich eine eindeutige politische Stellungnahme aus dem Text herauszulesen. Dennoch benutzt Szalapski den Text des Songs, um ihn mit *Old Time Feeling* und *Waitin' around to die* in Resonanz zu bringen.

[3] Das auf der Farm gefilmte Footage wurde später auch für den Dokumentarfilm Townes Van Zandt: Be Here To Love Me (Margaret Brown, 2004) verwendet.

[4] Robert Earl Hardys Buch *A Deeper Blue: The Life and Music of Townes Van Zandt* beschreibt das Verhältnis von dem schwarzen Schmied 'Uncle' Seymour zu den jungen Weißen, die vermehrt in die Nachbarschaft gezogen waren und auf Farmen und in Trailern wohnten, als sehr freundschaftlich. Er sei deshalb allerdings von den anderen älteren Schwarzen misstrauisch beäugt worden. Insofern mag die Szene zwar wie ein harmonisches Miteinander der Generationen unbeachtet des Alters oder der Hautfarbe wirken und sie ist von Szalapski sicher als prototypischer Generationendialog intendiert, doch war 'Uncle' Seymour gerade was das anbelangte scheinbar ein Außenseiter und Ausnahmefall.

Tracklist:

Guy Clark: L.A. Freeway
Larry Jon Wilson: Ohoopee River Bottomland
Big Mack McGowan & Glenn Stagner: The Doctor's Blues
Guy Clark: That Old Time Feeling
Townes Van Zandt: Waitin' Around to Die
David Allan Coe: I Still Sing the Old Songs
Barefoot Jerry: Two Mile Pike
Rodney Crowell: Bluebird Wine
Steve Young: Alabama Highway
Guy Clark: Texas Cookin'
Gamble Rogers: Black Label Blues
Peggy Brooks: Lets Go All the Way
Charlie Daniels Band: Texas
David Allan Coe: Penitentiary Blues
David Allan Coe: River
Steve Earle: Elijah's Church
Rodney Crowell/Guy Clark/Steve Young/Steve Earle/Richard Dobson et al.: Silent Night

Tracklist DVD-Extras (ca. 60 Min.):

Guy Clark: Desperados Waiting for a Train
Townes Van Zandt: Pancho & Lefty
Richard Dobson: Hard by the Highway
The Charlie Daniels Band: Long Haired Country Boy
Guy Clark & Rodney Crowell: Ballad of Laverne and Captain Flint
John Hiatt: One for the One for Me
Steve Earle: Darlin' Commit Me
David Allan Coe: Thank You Jesus
Steve Earle: Mercenary Song
Rodney Crowell: Young Girls Hungry Smile
Richard Dobson: Forever, For Always, For Certain
Billy Callery: Question
Steve Young: I'm So Lonesome I Could Cry
Steve Earle & Rodney Crowell: Stay a Little Longer

Guy Clark : Country Morning Music

Literatur:

Clark, Rick: Heartworn Highways. In: mixonline.com, 1. Dezember 2003. URL: http://mixonline.com/sound4picture/film_tv/audio_heartworn_highways/

Coleman, Kathy: Heartworn Highways – A Documentary. In: URL: http://countrymusic.about.com/library/blheartwornhighwaysdvdrev.htm

Hernandez, Raoul: Heartworn Highways. In: www.austinchronicle.com , 29. August 2003. URL: http://www.austinchronicle.com/music/2003-08-29/175332/

Hardy, Robert Earl: A Deeper Blue – The Life and Music of Townes Van Zandt. University of North Texas Press, Denton, 2008.
Wall, Jeff: Heartworn Highways. In: www.pastemagazine.com , 30. Oktober 2003. URL: http://www.pastemagazine.com/articles/2003/10/heartworn-highways.html

Empfohlene Zitierweise:

Ragotzky, Thorsten: Heartworn Highways. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 60-72.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.

Breaking Glass (UK 1980)

R: Brian Gibson
P: Davina Belling, Clive Parsons (Allied Stars Ltd.)
S: Michael Bradsell
D: Hazell O'Connor, Phil Daniels, Jon Finch, Jonathan Pryce, Peter-Hugo Daly, Mark Wingett, Gary Tibbs, u. a.
Verleih: Paramount, Release Date: September 1980
104 Minuten, Farbe, Dolby, Englisch

„The shape of things to come“: Kate, der Punk und die Musikindustrie in Brian Gibsons Breaking Glass

Man schreibt die Thatcher-Ära, die frühen 1980er Jahre: Die Musikindustrie hat sich den Punk einverleibt, die Punkmusik erweitert ihr musikalisches Repertoire um den Synthesizer und nähert sich als New Wave dem Pop an, die Punk-Bewegung selbst scheint erstarrt, hat schon lange zu sterben begonnen. Die anfänglich wilde, ungezügelte Energie ist verpufft. Es ist das England der Arbeitslosigkeit, der sozialen Kälte, des zynischen Kapitalismus, des Rassismus, der Hoffnungslosigkeit (Vgl. Hinz 2009). Aus der Vogelperspektive auf das nächtliche London führt uns die Kamera unvermittelt in eine U-Bahn. Das Intro zu dem Song *Writing on the Wall* beginnt und weckt leise Assoziationen zu David Bowies *Station to Station*. Die Kamera nähert sich Kate, die von der irischen Schauspielerin Hazel O'Connor dargestellt wird. Mit 16 verließ sie ihr Elternhaus in Coventry, zog nach Amsterdam und verkaufte dort selbst gemachte Kleidung, pflückte Trauben in Frankreich, schloss sich einer Tanztruppe an und ging mit dieser zuerst nach Tokyo und bekam, zurück in London, 1980 die Hauptrolle in Gibsons Film. Für O'Connor, die bereits 1975 in dem Spielfilm Girls Come First (Regie: Joseph McGrath, England 1975) eine Rolle übernahm, bedeutete Gibsons Film der Durchbruch: Nicht allein der Film selbst wurde europaweit sehr erfolgreich, auch der Soundtrack gelangte in diesem Zuge an die Spitze der Albumcharts. Hazel O'Connor lebt heute in Irland und ist weiterhin als Sängerin und Songschreiberin tätig. Brian Gibson, der in Reading, Berkinshire geboren wurde und seine Karriere beim BBC als Assistent von Rene Cutforth und dessen Sendung Europa begann, verfilmte in den frühen 1980er Jahren das Sequel zu Poltergeist und später für den Sender HBO zahlreiche Biografien, darunter Portraits von Simon Wiesenthal und

Josephine Baker. An Spielfilmen folgten außerdem noch das Tina-Turner-Biopic What's Love Got To Do With It (Tina: What's Love Got To Do With It; Touchstone Pictures USA 1993) und The Juror (Nicht schuldig; Columbia Pictures, USA 1996). Gibson führte 1998 zum letzten Mal Regie in dem Film Still Crazy (Columbia Pictures; England 1998). Er verstarb 2004 in London an einem Ewing-Sarkom.

Brian Gibson verzichtet in Breaking Glass zugunsten einer klaren, für den Zuschauer in ihrer Unvermitteltheit leicht erfahrbaren Geschichte auf filigrane, experimentelle Kunstgriffe: Das Ziel des Films scheint es zu sein, ein möglichst breites Publikum anzusprechen – ohne dabei im Widerspruch zu der erzählten Geschichte zu stehen. So ist Breaking Glass filmhistorisch näher an The Rose (Regie: Mark Rydell; Twentieth Century Fox Film Corporation, USA 1979) mit Bette Midler aus dem Jahr 1980, welche an das Leben und den Tod der Rock-Sängerin Janis Joplin angelehnt ist, anzusiedeln als beispielsweise an Alan Parkers Verfilmung des Albums The Wall (Regie: Alan Parker; Metro-Goldwyn-Mayer, England 1982) von Pink Floyd aus dem Jahr 1983, der sich in seiner Verbindung aus Realfilm- und Trickfilmsequenzen, in welche eine düstere Utopie verwoben ist, mit seinen Brüchen innerhalb der Erzählstruktur einer unmittelbaren Eingängigkeit verweigert, sich dennoch kommerziell als äußerst einträglich erwies.

Am Anfang war der Punk…

Kate beklebt die U-Bahn-Fenster mit pinkfarbenen Aufklebern, auf welchen, so lässt sich vermuten, das Logo ihrer derzeitigen Band abgebildet ist – und sie beginnt ihren Song *Writing on the wall* zu intonieren: Mit starrem, provokantem Blick in die Kamera, gnadenlos auf uns gerichtet. Sie sieht uns herausfordernd an, ihr Blick ist wütend,

fast verächtlich. Schließlich geht Kate den Gang entlang und betritt einen abgedunkelten Wagon, in welchem lediglich eine vage leuchtende Registrierkasse die einzige Lichtquelle darstellt. Kate verharrt an der Tür, die Kamera bewegt sich von ihr fort, wir verlieren sie im Dunkel. Fast nimmt die Eingangssequenz den Verlauf des Films vorweg: Denn wir, als auch ihre Band und der Manager Danny, werden sie im Verlauf ihres Aufstiegs verlieren, uns von ihr entfremden – und ihr wieder in die U-Bahn folgen.

Breaking Glass erzählt die Geschichte der Punksängerin Kate, die auf den bisher erfolglosen Manager Danny trifft, der ihr Potential erkennt und sie davon zu überzeugen versucht, dass ihre Zukunft nicht in Auftritten in heruntergekommenen Punk-Clubs liegt. Kate verweigert sich zunächst einem von Danny in Aussicht gestellten Erfolgskonzept, welches in letzter Instanz den Aufstieg in der Musikindustrie vorsieht. Sie begreift die Musik, und insbesondere den Punk, als eine Bewegung, die von Inhalten geleitet wird und es sich zur Aufgabe machen sollte soziale Missstände anzuklagen. Danny gelingt es dennoch sie zu überzeugen, bessere Musiker zu engagieren und, was die Vermittlung von Auftritten angeht, sich in die Hände einer professionellen Agentur zu begeben. Kate verweigert sich, beginnt jedoch Kompromisse zu machen und sieht ihre Aufgabe nun darin, innerhalb dieses kommerziellen, professionellen Rahmens weiterhin aufrichtige und kritische Songs zu schreiben.

Dennoch werden Kates Intentionen und Selbstbehauptungen gegenüber den Vermarktungsstrategien der Musikindustrie systematisch unterwandert und letztendlich aufgebrochen: Kate wird betört, sie wird verführt, ihren ersten Nervenzusammenbruch macht sich geschickt die lebende Produzentenlegende John Wood zunutze. Woods Manipulationen sind subtil und äußerst erfolgreich, gelingt es ihm nicht

allein einen Keil zwischen Kate und Danny zu treiben, sondern auch in seiner Rolle als liebender Beschützer Kates psychische Krise zu instrumentalisieren und sie in ihrer geschwächten Position gefügig zu machen. Die restlichen Bandmitglieder von „Kate and The Breaking Glass“ haben sich schon längst verabschiedet, so wird sie nun von austauschbaren Musikern begleitet. Ist sie einerseits eine charismatische, einzigartige Figur innerhalb des Punk, so prädestiniert sie das andererseits als Projektionsfläche für eine Generation von Heranwachsenden, die vor einem sozialen Scherbenhaufen steht und in ihrer Orientierungslosigkeit als auch verzweifelten Suche nach Antworten eine ideale, leicht kalkulierbare Zielgruppe für die Musikindustrie darstellt. (Vgl. Reddington 2007)

Wenngleich Gibson die Figur der Kate inmitten den Nachwehen des Punk positioniert und als eine Frau portraitiert, für welche Geschlecht, Punk und Musik problemlos vereinbar ist, so wirkt sie dennoch merkwürdig ambivalent: Sie scheint zunächst der Prototyp einer jungen, selbstbestimmten Frau innerhalb des Punk zu sein, welche sich einerseits von dessen Erbe zu befreien versucht und den Punkrock mit Inhalten zu füllen wünscht, der andererseits aber auch bewusst zu sein scheint, dass der Punk nicht das (vermeintliche) Versprechen der Befreiung einzulösen vermag. (Vgl. Leblanc 1999)

Der Punk, die Verzweiflung und der Faschismus

Martin Büsser attestiert der Attitüde des Punk ein „Aufbegehren und ironische(r) Distanz, zwischen Gesellschaftskritik und bis ins Zynische gesteigerte Affirmation“ (Büsser 2004), was die Bewegung in letzter Konsequenz in ihrer Ambivalenz und als ideologischer Schwellenraum zu einem ertragreichen Produkt der Musikindustrie werden ließ. Es

lässt sich kaum ausmachen, ob Punk sich mit all seinen zahlreichen Strömungen und seiner vagen Definition, welche zumeist auf den lakonischen Slogan „No Future“ reduziert wurde, mit seinem Angriff auf das etablierte Ästhetikverständnis als Gegenbewegung verstand oder als eine Möglichkeit die Industrie zu unterwandern und selbstgewählte Inhalte zu eigenen Bedingungen zu transportieren. Im Breaking Glass wird der Punk zumeist als ein ideologiefreier bzw. als ideologieoffener Raum dargestellt, der Platz für Kates Systemkritik bietet als auch diversen faschistischen Ideologien eine Fläche bietet. Auch hier bleibt der Punk, trotz entschiedener Posen, vage: Wenngleich wild und ungezügelt, bezieht er jedoch keine präzise Stellung, ist paradoxerweise in seiner diffusen unpolitischen Haltung wiederum hochpolitisch. So war es im Punk durchaus üblich Hakenkreuz-Armbinden zu tragen, ohne einer nationalsozialistischen Gesinnung zugehörig zu sein und das Symbol des Dritten Reiches zum Mode-Accessoire zu reduzieren.

Eine Thematik, die bereits Marcus Stiglegger in *Nazi Chic und Nazi Trash* aufgriff:

> Nazi-Symbole als modische Elemente tauchten erstmals in der Nachkriegszeit in Nordamerika auf, als sich sozial entwurzelte Veteranen zu anarchischen Motorradbanden zusammenschlossen und ihre Kriegssouvenirs in die Ikonografie des Motorradkultes integrierten: Helme, Orden, Koppelschlösser, Dolche und Abzeichen. Von den Bikern übernahmen die kalifornischen Surfer diese Ikonografie als Distinktionsmerkmal. Auch in Hippie-Kreisen tauchten deutsche Uniformteile immer wieder auf bis, bis sie vor allem in der britischen Punkkultur der 1970er Jahre von der Presse bemerkt und diskutiert wurden. Wieder wurden Nazi-Paraphernalia genutzt, um sich von der etablierten Gesellschaftsschicht abzusetzen und

> diese zu provozieren. Sid Vicious, Bassist der Punkband Sex Pistols, trug ein T-Shirt mit Hakenkreuzmotiv, Siouxsie Sioux von Siouxsie and the Banshees eine Hakenkreuzarmbinde (bevor sie sich später für den Davidsstern als Symbol entschied. Glamrocker David Bowie oder die Stooges um Iggy Pop arbeiteten in dieser Zeit mit Nazi-Ikonografie ebenso wie die britische Band Joy Division (deren Name sich von den Konzentrationslager-Bordellen herleitet), die für ihre betont korrekte Kleidung und Seitenscheitel in Zusammenhang mit Liedtexten wie *Leaders of Men* oder *Walked in Line* und Hitlerjungen auf dem Cover ihrer Debüt-EP den Vorwurf des Nazi-Chic einheimsten.

Es war somit im Kontext des Punk als legitim erachtet, ein Symbol seiner Bedeutung zu entheben bzw. ideologisch zu entleeren. Dass im Zuge einer ideologischen Entleerung dennoch eine, ob nun bewusste oder unbewusste, Negierung der Verbrechen des dritten Reiches einhergeht, steht für Greil Marcus außer Frage:

> The punk swastika was a convoluted symbol: a nascent sub-cultural celebration of the purest racism; a demand fort the replacement of business as usual with excitement. […] It meant, history books to the contrary, that fascism had won the Second World War: that contemporary Britain was a welfare state parody of fascism, where people had no freedom to make their own lives – where, worse, no one had the desire. And it meant that negotiation is the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems – but only when the act is so implicitly complete it leaves open the possibility that the world may be nothing, that nihilism as well as creation may occupy the suddenly cleared ground. Nazi crime was a final crime, a buried wish made flesh and turned into smoke, the most complete wish ever given voice – a voice that in 1978, the year the Sex Pistols played their final concert, Guy Deborad traced back to the twelfth

> century, to 'the secret Old Man of the Mountain' – Rashid al-Din Sinan, leader of the Assassins, millenarian terrorists of the Levant – surrendered, it is said, only in his last hour, and the only to the most faithful of his fanatic disciples: 'Nothing is true. Everything is permitted.' […] 'We don't mind!' Johnny Rotten screamed in 'Belsen was a Gas'. 'Kill someone, be someone! Be a man, kill yourself! Please someone! We don't mind!' He seemed near to coming lose from his own skin. As in other moments on the same stage on the same night, as in so many moments on the singles the Sex Pistols put out over the previous year, he seemed not to know what he was saying. He seemed not to be himself, whoever that was; once more he was less singing a song than being sung by it. Nothing existed but an objective, historical iconography, the common coin of any crowd called together anywhere in the West, where Nazi iconography the spectacle of the Nazi fact, still served to diminish the exterminations of the present and to shroud the exterminations of the past, where Nazi iconography functioned not as history but as its most grandiose anomaly, the exception that proved the rule that all was for the best in this best of all possible worlds (it was hard to think, with the song pounding on your head, and impossible not to) – nothing existed but that, that and objection of this treasured iconography by a disembodied but still subjective voice, which dissolved iconography as surely as Alben Barkley's face.

Auch Büsser, der sich mit der Wirkung des Punk auf den Film beschäftigte, findet keine präzise Antwort, ob Punk bloß die rauschhafte Hingabe an den Moment [war], ein hedonistischer Abgesang auf die von den vorherigen Generationen geprägten Werte wie Solidarität und soziales Engagement, oder war Punk nicht vielmehr der Versuch, diese Werte noch einmal einzuklagen, indem hier alle Frustration nach außen gekehrt und auf die Spitze getrieben wurde?" (Büsser 2004).

Zumindest bot der Punk den Heranwachsenden die Möglichkeit eigene Wege zu beschreiten, eigenes auszuprobieren und das sein zu können, was man eben sein wollte – was womöglich eine seiner herausragenden Leistungen darstellt. (Vgl. Sabin 1999) Man kann die Bewegung möglicherweise skizzenhaft als eine aggressive Form der Selbsterforschung und Selbsterprobung bezeichnen, eine laute, vehemente Suche nach dem Selbst, die keine Gefangenen nimmt – oder auch: Die Suche nach einem gegen Hoffnungslosigkeit aufbegehrenden Selbst. Es stand jedem Mitstreiter des Punks frei, die eigene Haltung zu präsentieren und mittels Kleidung zu untermauern. Doch auch hier, bei dem Begriff der Haltung, treffen wir erneut auf das Dilemma des vage Definierten: Einerseits fulminiert die Attitüde, die Haltung doch nur in einer leeren, sich abnutzenden Pose, andere definieren eben diese Pose als eine Form der Weltanschauung, ein persönliches Erleben und autonome Selbstdefinition (Hannon 2010).

New Wave und die Erlösung des Punk

Auch verändert sich die Musik von Kate und den Breaking Glass zunehmend: Was zunächst noch melodischer wenngleich ungeschliffener Punk war, das wandelte sich stetig, auch bedingt durch den Zugriff des Produzenten Holmes, zu synthetischem New Wave. Die New-Wave-Musik, welche ihre Wurzeln im Punk hat, und zu Anfang in der Begrifflichkeit synonym mit Punk Rock verwendet wurde, entwickelte sich zu einer Form von Musik, welche einerseits durchaus experimentelle und spielerische Aspekte zuließ, andererseits jedoch als konsensorientiert, sprich: kommerziell, betrachtet werden kann und den in seiner vorhersehbaren Formelhaftigkeit erstarrten Punk ablöste, wenngleich sich in der Musik des New Wave immer noch viel des Punk-

Ethos wiederfand. New Wave Musik setze sich bereits durch ihre Eigenschaft ein breiteres Klangspektrum anzubieten vom bisherigen Punk Rock ab. So wurden zur Erweiterung der Klangbildes Synthesizer als auch diverse Gegenstände, mit denen sich die gewünschten Klänge erschaffen ließen, eingesetzt. Mit dieser Distanzierung von der konventionellen Punkmusik ging schließlich auch eine Umdeutung in der Terminologie einher – was die Musik als auch die gesamte Bewegung betraf: So wurde New Wave schließlich nicht mehr als Synonym für (den späten) Punk verwendet, sondern umfasste die Begrifflichkeit nun die Post-Punk-Bewegung und die Nähe zum Pop (Reynolds 2006).

Kates letzter Auftritt, den sie nur noch unter Zugabe von Psychopharmaka bewältigen kann, steht, was die Musik anbelangt, im Sinne des New Wave, so ist das Soundspektrum um den gezielten Einsatz von Synthesizern erweitert worden, die Show selbst allerdings noch völlig in der Tradition des Punk: Der Einsatz von Licht, Laser und sonstigen Effekten macht die Musik für das Publikum auch optisch

unmittelbar erlebbar – in einer Bandbreite von der Intensitätssteigerung bis zur überbordenden Reizüberflutung. War es jedoch beim Punk „das Unscharfe, das Ungenaue“ (Büsser 2004), was bei Punkkonzerten eben diese Wirkung des übermäßigen sinnlichen Erlebens herbeiführen sollte, so ist Kates Performance des Titels *Eighth Day* reine Präzisionsarbeit, nichts daran ist puristisch, nichts dem Zufall überlassen. Waren die Konzerte der Punkbands und ihren teils dilettantischen musikalischen Fähigkeiten auf ein intensives, raues und gemeinsames Empfinden ausgerichtet, so verweigert sich Kates letzter Auftritt der Erschaffung eines gemeinschaftlichen Empfindens, sondern versucht jeden Zuschauer isoliert, für sich selbst zu erreichen und trotz des verhältnismäßig düsteren, anklagenden Textes keinen Konsens mehr herzustellen. Kates „Ego-Trip“, wie Danny Kates gegenwärtigen Status quo kurz vor dem Bruch mit ihr bezeichnet, erweitert sich zum Ego-Trip des Zuschauers: Jeder ist allein in seinem eigenen Kopf.

Kate hält schließlich dem Druck nicht mehr stand, verfällt in Wahnvorstellungen, sieht sich von ihren Fan-Doppelgängerinnen verfolgt und flüchtet sich in eine U-Bahn. Dort, wo der Film begann, wo Kate am Ende der Eingangssequenz im Dunkel verschwindet, dort ereilt sie ihr zweiter und (vorerst) finaler Nervenzusammenbruch: In ihrer Fantasie wird sie von einem blutenden und verzweifelt schreienden, jungen Mann verfolgt, der zuvor bei einem Rockkonzert, auf welchem es zu einem gewalttätigen Zusammenstoß mit jugendlichen Faschisten kam, getötet wurde. Wie zuvor auf dem Konzert, so versucht er sich auch in Kates albtraumhafter Vision an ihr festzuhalten. In der Schlusssequenz sehen wir Danny, wie er Kate, die nicht mehr in der Lage ist verbal zu kommunizieren und sich nur über wenige Laute und Gesten mitteilen kann, in einer Nervenklinik besucht. Er bringt ihr einen Synthesizer mit, den er ihr in den Schoß stellt, bevor er von der Schwester freundlich darauf hingewiesen wird, dass die Besuchszeit

nun um sei. In der Hoffnung, dass die Musik die Heilung von Kates geschundener Psyche beschleunigen wird, verlässt er die Klinik. Der Abspann beginnt, die ersten Akkorde des bitteren, zutiefst melancholischen *If Only* erklingen. An dieser Stelle endet Kates Geschichte, welche sich wiederum als eine Metapher auf das Dilemma des Punks lesen lässt: In seiner ambivalenten, vagen Mischung aus Hinterfragung und Kritik gesellschaftlicher Zustände und gleichermaßen dem lustvollen Erliegen der reizvollen Oberfläche scheint die Musik die Schnittmenge auszumachen. Sie erscheint als das Wahrhaftige – oder sie vermag uns auch nur zu täuschen und uns in ihrem wilden Aufbegehren doch nur eine vermeintliche Freiheit in Aussicht zu stellen, welche sich niemals erfüllt hat, niemals erfüllen wird und kann.

(Christian Stumberg)

Songliste

1. Writing On The Wall 2. Give Me An Inch 3. Blackman 4. Monsters In Disguise 5. Who Needs It 6. Will You 7. Come Into The Air 8. Top Of The Wheel 9. Big Brother 10. Calls The Tune 11. Eighth Day 12. If Only
(Alle Songs wurden von Hazel O'Connor geschrieben und von Tony Visconti produziert)

Literatur

Büsser, Martin (2004) Punk und seine Wirkung auf den Film. In: Bernd Kiefer / Marcus Stiglegger (Hg.): *Pop & Kino*. Mainz: Bender Verlag, S. 134f.

Hannon, Shannon M. (2010) *Punks: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara, CA: ABC CLIO, S. 5ff.

Hinz, Ralf (2009) *Pop-Diskurse: Zum Stellenwert von Cultural Studies, Pop-Theorie und Jugendforschung*. Bochum: Post Verlag, S. 17

Leblanc, Loraine (1999) P*retty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture.* Rutgers University Press, S. 154

Marcus, Greil (2001) *Lipstick Traces – A Secret History of the Twentieth Century.* London: Faber and Faber, S. 110ff.

Reddington, Helen (2007) *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era.* Farnham, Surrey, S. 123.

Reynolds, Simon (2005) *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984.* London: Penguin Books, S. 158ff.

Sabin, Roger (1999) *Punk Rock: So What? : The Cultural Legacy of Punk.* London: Routledge, S. 17ff.

Stiglegger, Marcus (2011) *Nazi Chic und Nazi-Trash – Faschistische Ästhetik in der populären Kultur.* Berlin: Bertz + Fischer Verlag, S. 49 ff.

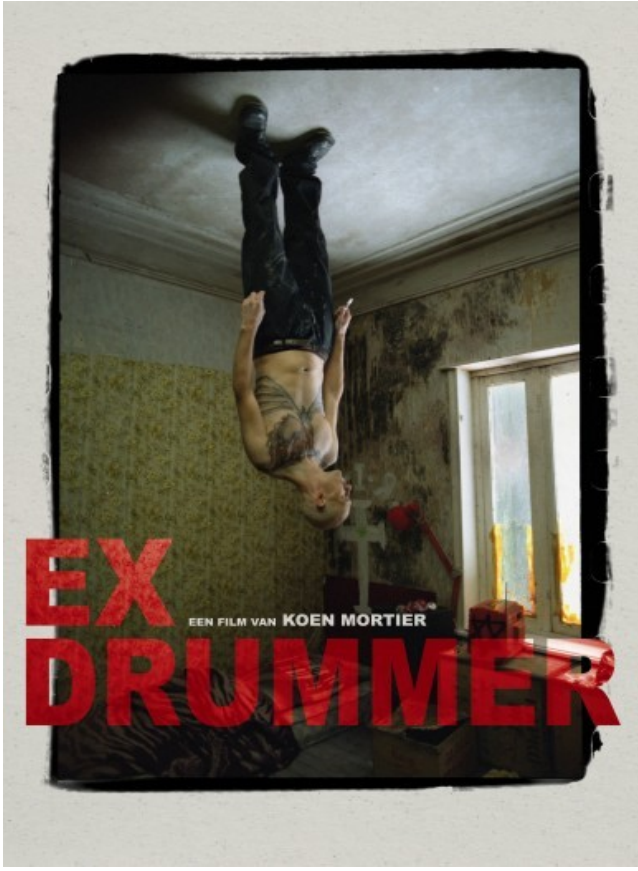
Empfohlene Zitierweise:

Stumberg, Christian: Breaking Glass. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 73-85.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.

Ex Drummer (Ex Drummer) (Belgien 2007)

R: Koen Mortier
B: Koen Mortier, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Herman Brusselmans
K: Glynn Speeckaert
S: Manu Van Hove
M: Senjan Jansen
P: Eurydice Gysel, Koen Mortier, Ruben Goots
D: Dries Vanhegen, Norman Baert, Gunter Lamoot, Sam Louwyck, François Beukelaers, Bernadette Damman, Dolores Bouckaert, Wim Willaert, Barbara Callewaert, Jan Hammeneker [...]
Musik im Film: Millionaire, Flip Kowlier, Arno, Guy Van Nueten, Mogwai, Isis, Ghinzu, Madensuyu, Blutch, Funeral Dress [...]
A CCCP Production, in association with Czar Group, Quad Prods., Mercurio Cinematografica
(International Sales: Wide Management Paris)
UA: 31.01.2007 (Belgien)/ Deutschland 10.02.2007
101 Minuten. Farbe 1,78:1. DD 5.1, DTS 5.1.



1. Backstage

Ex Drummer ist der verstörende Debutfilm des belgischen Regisseurs Koen Mortier, eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Herman Brusselmans. Mehrere Regisseure zuvor wollten sich an dem Stoff versuchen, scheiterten jedoch allesamt an der belgischen Filmkommission, die sich weigerte, einen Film, der auf einem Buch Brusselmans basiert, zu finanzieren. Brusselsmans ist in Belgien eine höchst umstrittene Figur, dennoch oder gerade deshalb einer der meistverkauften Autoren des Landes. Das Werk Brusselmans trägt nach

Aussagen des Autors stark autobiographische Züge und wurde heftig kritisiert für die Verherrlichung von Gewalt und Drogenkonsum sowie die explizite Darstellung von Sex, jedoch auch wegen des provozierenden Bildes, das Brusselmans in seinen Romanen von der belgischen Gesellschaft entwirft. Die Verfilmung steht ihrer Vorlage diesbezüglich in nichts nach und lässt kaum ein Extrem aus. Ex Drummer fächert in schonungslosen Bildern ein breites Spektrum an Sex and Violence auf – Vergewaltigungen werden in verschiedenen Szenarien durchgespielt, soziale Verelendung und Kindstod durch Drogen, und sogar inzestuöse Pädophilie wird zur sehnsuchtsvollen Kindheitserinnerung pervertiert.

Mortier begann seine Laufbahn nach dem Film-Studium zunächst als Regisseur von Kurzfilmen: Ana Temnei erschien 1995, gefolgt von A Hard Day's Work 1997, beide wurden auf europäischen wie internationalen Filmfestivals ausgezeichnet. Daraufhin etablierte er sich als Werbefilmer und auch hier gewann er zusammen mit Joe Vanhoutteghem unter dem Pseudonym Lionel Goldstein Preise (z.B. gewann das Team mehrfach den Goldenen Löwen des Cannes Advertising Festival).[1] Bis heute ist er neben seinen Spielfilmen weiterhin unter seinem eigenen Namen als auch seinem Pseudonym in der Werbung tätig und dreht mittlerweile auch Musikvideos (z.B. *Arno* – Black Dog Day).[2]

Mortiers Werbefilmschaffen sieht man Ex Drummer deutlich an, verlässt er sich doch in der audiovisuellen Inszenierung ganz auf die suggestive Schlagkraft der Kombination von Bild und Musik. Mortiers Debut hat eine ausgeprägte eigene Bildsprache und hebt sich aufgrund seines visuellen Einfallsreichtums hervor.

2. Line up

Es beginnt alles mit einer Garagenband – drei Punkmusiker wollen den prominenten Schriftsteller Dries (Dries Vanhegen) als Schlagzeuger anheuern, einzig um ihnen bei einem Bandwettbewerb durch seine Bekanntheit zum Sieg zu verhelfen. Als gemeinsames Merkmal haben alle Bandmitglieder ein Handikap – Sänger und Gitarrist Koen De Geyter (Norman Baert) leidet unter einem Sprachfehler, Bassist Jan Verbeek (Gunter Lamoot) hat nach einem traumatischen Masturbationserlebnis einen steifen Arm und Gitarrist Ivan Van Dorpe (Sam Louywen) ist so gut wie taub. Die wirklich auffälligen Störungen der drei Musiker sind jedoch mentaler und sozialer Natur: Koen ist ein misogyner Skinhead und leicht reizbarer Schläger, dessen einziges

nicht von blutiger Gewalt geprägtes, sexuelles Verhältnis zur fetten glatzköpfigen (auch dies ein Überbleibsel von Jans traumatischer Masturbation) Mutter seines Bandkollegen Jan besteht und der sich als Sinnbild für seine verdrehte Psyche in seiner Wohnung mit umgekehrter Schwerkraft nur an der Decke bewegt.

Die Verbeeks sind auch nicht gerade das, was man sich unter heiler Familie vorstellt: Der schwule Jan hat eine pathologische Beziehung zu seiner Mutter, die Kommunikation besteht aus Vulgaritäten und wüsten Beschimpfungen und gemeinsam halten sie Vater Verbeek in einer Zwangsjacke ruhig gestellt ans Bett gefesselt. Der cholerische Junkie Ivan lebt mit Frau und Tochter in Dreck und völliger Verwahrlosung, die das Kind schließlich das Leben kostet. Doch nicht nur die drei Freaks, auch das restliche Volk in Ex Drummer scheint einem Kuriositäten-Kabinett entsprungen zu sein, wie der Sänger der fiktiven Band *Harry Mulisch*, der von allen nur Großer Schwanz genannt wird. Dass dies nicht metaphorisch gemeint ist, ist im Film ausgiebig zu bewundern, ebenso wie das dazugehörige Pendant, die begehbare Vagina der Ehefrau.

Zunächst ist Dries angeekelt von den drei Versagern, die plötzlich auf seiner Türschwelle stehen, doch schon bald übt deren Elend einen unwiderstehlichen Reiz auf den arroganten Schönling aus und er gefällt sich zusehends in der Rolle des intellektuell und moralisch Überlegenen. Denn nicht nur versuchen die Freaks von Dries' Prominenz zu profitieren, umgekehrt sagt der Schriftsteller nur zu, weil er einen guten Stoff für sein nächstes Buch wittert. So nutzt Dries das Angebot der Band um als Elendstourist Urlaub von der Übersättigung seiner bourgeoisen Existenz mit ehelich sanktioniertem Gruppensex im sterilen Luxusapartment zu nehmen und sich gottgleich herabsteigend unter den Pöbel zu mischen, ohne sich davon berühren zu lassen.

Kurzerhand tauft er die Band zynisch auf den Namen *The Feminists* – weil „vier behinderte Kerle mindestens genauso viel wert sind, wie ein paar feministische Schlampen“. Für Dries ist alles nur ein Spiel, und er genießt es sichtlich mitzuspielen und gleichzeitig dessen Zeremonienmeister zu sein.

Zu Dries’ eigener Überraschung sind die drei Weirdos jedoch exzellente Musiker. Nachdem sie als Versager in allen Lebensbereichen vorgestellt wurden, scheint zum ersten Mal eine außergewöhnliche Begabung auf, als Jan Dries den Proberaum zeigt und beiläufig, aber eindrucksvoll das schnelle und druckvolle Gitarrenriff von „Deep Fish“ anspielt. Die drei Loser wirken nur dann nicht fehl am Platz, wenn sie an ihren Instrumenten stehen, denn diese beherrschen sie ausgezeichnet. Eines scheinen sie dem gebildeten Schriftsteller voraus zu haben – Authentizität. Denn Dries ist ein Fake, der in seiner Selbstinszenierung aufgeht, sich aber auch darin verliert, in den Posen, der Coolness, der verliebt ist in seine eigene Intelligenz und ohne Unterbrechung zu dozieren scheint. Er muss sogar vortäuschen, er könne gar nicht Schlagzeug spielen, obwohl das Gegenteil zutrifft. Jede Handlung, jeder Satz, den Dries sagt, ist reine Performance, ein leeres Zeichen um seiner selbst Willen, eine selbstreferentielle Geste in Endlosschlaufe, masturbatorische Text- und Diskursproduktion. So zieht sich das Motiv dysfunktionaler Kommunikation durch den gesamten Film, während Dries’ Monologe ins Leere laufen, bestehen die Gespräche der anderen in wechselseitigen Beleidigungen und permanentem Geschreie, aberwitzig auf die Spitze getrieben in der Person Ivans, der sich ob seiner Taubheit überhaupt nur schreiend artikuliert. Diese Unfähigkeit zur Kommunikation ist einzig im Prozess des Musizierens aufgehoben, denn auch wenn sie kaum eine Probe spielen können ohne sich ständig zu prügeln, scheinen sie beim Musikmachen als soziales Konstrukt zu funktionieren, können sie erst durch ihre Instrumente, im Akt des

Musizierens kommunizieren. Der erste Song, den die Band einstudiert, ist ein Cover des *Devo*-Songs „Mongoloid“ - als Schlachtruf, als ihre ganz persönliche Hymne: *„Mongoloid, he was a mongoloid/ happier than you and me/ Mongoloid, he was a mongoloid/ and it determined what he could see/ Mongoloid, he was a mongoloid/ one chromosome too many*”.

Hinter der Musik der fiktiven Band *The Feminists* verbirgt sich die belgische Band *Millionaire* um Tim Vanhamel. Mit Tim Vanhamel leiht eine illustre Gestalt der belgischen Musikszene Koen De Geyter seine Stimme – Vanhamel gründete seine erste Band mit 13 Jahren, mit zarten 15 wurde er schon Gitarrist bei *The Evil Superstars* um Mauro Pawlowski, die neben *dEUS* zu den bekanntesten Indie-Bands aus Belgien zählen. Nach Auflösung der *Evil Superstars* unterstützte Vanhamel *dEUS* auf deren Tour zum Album „Ideal Crash“ live an der Gitarre. Mit Anfang 20 hatte er also bereits bei zwei der legendärsten Bands seines Heimatlandes gespielt und gründete nun mit Dave Schroyen, Weggefährte an den Drums bei den *Evil Superstars*, seine eigene Band *Millionaire*.

Vanhamels exzentrischer Gesang brachte seiner Band dann unter anderem den Zuschlag, die Band in Mortiers Film zu akustisch verkörpern, wie der Regisseur im Interview mit dem Punk- und Hardcore-Magazin Ox erzählt: „*Millionaire* ist eine großartige Band, die auf manchen Gigs sehr psychopathisch klingt und deshalb gut zu den *Feminists* passt. Der Sänger Tim Vanhamel kann sehr gut seltsame Charaktere interpretieren und das brauchte ich, um die Stimme von Koen De Geyter, dem Sänger der Band im Film, zu kreieren.“[3] Auch die konkurrierende Band im Film, *Harry Mulisch,* setzt sich zum Teil aus *Millionaire* zusammen, am Mikro ist hier jedoch statt Vanhamel der Singer-Songwriter Flip Kowlier. *Millionaire* und Flip Kowlier spielten in

dieser Besetzung nach der Veröffentlichung des Films 2007 sogar einige Auftritte auf belgischen Festivals, wie dem De Nachten in Antwerpen oder dem Marktrock in Leuven, unter dem Namen *Ex Drummer Band*.

3. Soundcheck

Nach Dries' Anfangsmonolog, bei dem er die Kamera direkt adressiert wie einen Interviewpartner, setzen peitschend Bass und Drums des Songs „2 Morro Morro Land" vom Avantgarde-Noise-Duo *Lightning Bolt* ein und die Bilder laufen rückwärts, während die Opening Credits auf Straßen- und Klingelschildern, Häuserwänden und sogar den Köpfen der Darsteller eingestreut werden. Damit werden schon in den ersten Minuten zwei der akustischen Hauptelemente des Films, neben innerdiegetischem Dialog, definiert: Dries' Voice-over-Narration und Rocksongs. Dries ist gleichzeitig extra-diegetischer Erzähler und produziert als Schriftsteller innerdiegetisch Text für sein neues Buch. Als Instanz der Textproduktion bildet er den Gegenpol zur Musik des Films, ist jedoch auch deren Steuerungsorgan, wenn das Wort dem Ton Einhalt gebietet, ihm Raum gibt oder diesen wieder entzieht, oft reguliert die Voice-over-Erzählung das Fade in and out der Musik.

Zwar suggeriert das Milieu, in dem Ex Drummer spielt, eine Ausrichtung auf Punk bzw. die Punkszene, die extra-diegetische Musik entstammt allerdings großteils den Genres Indie und Post-Rock bzw. –Metal sowie dessen vielfältigen Subgenres wie beispielsweise Sludge- oder Doom-Metal. Außer den von Guy Van Nueten komponierten Instrumentalstücken mit Klavier und Streicherensemble gibt es in Ex Drummer keine Score Music, diese Funktion übernehmen konsequent Songs. Die in Post-Rock- und –Metal-Songs oft enthaltenen Instrumentalpassagen von epischer Länge werden hier als

Hintergrundmusik zur atmosphärischen wie emotionalen Verstärkung der Handlung eingesetzt.

In der Musikauswahl scheinen sich deutlich persönliche Vorlieben des Regisseurs abzuzeichnen, wie Mortier auch in einem Interview zugibt: „Vor allem wollte ich unbedingt Stücke von *Mogwai* im Film haben. Ich bin ein riesiger Fan von ihnen und finde, dass es momentan keine tollere und emotionalere Musik gibt als ihre.“[4] Entsprechend sind von der schottischen genre-definierenden Post-Rock-Band gleich zwei Songs im Film zu hören, „Hunted by a Freak“ und „Killing all the Flies“, beide vom 2003 erschienenen Album „Happy Songs for Happy People“. Auch zur Bostoner Sludge-Formation *Isis* scheint es eine gewisse Affinität des Regisseurs zu geben, von ihrem Foucault-inspirierten Konzept-Album „Panopticon“ sind lange Instrumentals aus „In Fiction“ und „Grinning Mouths“ im Film untergebracht. Für Mortiers zweiten Film 22ND OF MAY (22 MEI, Belgien 2010) komponierte sogar *Isis*-Gitarrist Mike Gallagher a.k.a. *MGR* den gesamten Score (erschienen bei Conspiracy Records), der sich durch den für *Isis* typischen von filigranen Gitarren durchsetzten brachialen Wall of Sound auszeichnet [5].

Post-Rock und -Metal stehen dabei mit ihrer langsamen und oft schleppenden Rhythmik, den dichten und wuchtigen Gitarrenflächen sowie dem eher melancholischen oder düsteren Klangbild in Kontrast zu den vergleichsweise leichten und Gesangszentrierten Indie-Stücken. Die unbeschwerte Melodik der Indie-Musik wird wiederum meist kontrapunktisch zur Handlung platziert, häufig um beispielsweise unvermittelte Gewaltausbrüche zu untermalen und zudem auch auf der Ebene der Lyrics zu ironisieren – so in einer Szene im Proberaum, in der Dries plötzlich ohne Vorwarnung Jimmy (Wim Willaert) brutal angreift und hinauswirft, erklingt von *An Pierlé & White Velvet* „I need you now“ mit dem Text *„I need you now/ I love you for your*

tenderness“.

Mortier bedient sich, wie schon bei der Auswahl der Musiker für seine fiktiven Bands, für die extra-diegetische Musik ebenfalls wieder aus der lebendigen landeseigenen Indie-Szene und deren musikalischen Ausläufern. Vertreten sind zum Beispiel neben den bereits erwähnten *An Pierlé & White Velvet* außerdem *Mel Dune*, *Madensuyu* und *Augusta National Golfclub* aus Genf, sowie *Ghinzu* aus Brüssel, die in Belgien allesamt bekannte Größen sind.

Neben der Funktion, Score Music zu ersetzen, also aus dem Hintergrund heraus zu wirken, haben außerdem viele Songs im Film einen dominanteren Charakter, sie funktionieren fast wie kurze eigenständige in die Narration eingeschobene Musikvideos. Dies dürfte dem Einfluss von Mortiers langjähriger Betätigung in der Werbung geschuldet sein, es lassen sich deutliche Parallelen zur Audiovisualität von Mortiers Reklameclips herstellen, wie die auffällig häufige Verwendung von Zeitlupen-Effekten oder die Rhythmisierung der Schnittfrequenz zur Musik. Auf diese Art entstehen in der Erzählung musikalische Tableaus. Strukturell erinnert dieses Verfahren an jene „Nummerndramaturgie“, die Linda Williams gleichsam dem Musical wie auch dem pornografischen Film attestiert (sowie in Ableitung davon ebenfalls dem Horrorfilm) [6]. Dies grenzt auch an Konzepte des filmischen Exzesses, sofern die Musik-Einschübe nicht funktional in die Narration eingebunden sind. [7]. Neben einer Unterbrechung, Verzögerung oder Irritation der Narration, können die clipartigen Einlagen jedoch auch zugunsten der Narration wirken, wenn ein Song dazu dient, verschiedene Szenen synoptisch zu verbinden, Musikstücke können so als narrative Verknüpfung räumlich und zeitlich disparater Szenen fungieren. Zudem bieten die Songs die Möglichkeit, um eher surreale oder traumartige Szenen in der Narration zu verorten.

4. On Stage

Neben diesen mittels extra-diegetischer Musik erzeugten musikalischen Tableaus, gibt es in Ex Drummer natürlich auch Source-Music bei den Proben und Live-Auftritten von *The Feminists* und anderen Bands. Dort wo reale und fiktive Musiker zu einem verschmelzen, entwickelt Ex Drummer seinen wahren Reiz und *Millionaire* zeigen sich als eine ausgesprochen gute Wahl. Den alles entscheidenden Bandwettbewerb in Leffinge inszeniert Mortier ganz im Stil eines klassischen Performance-Shots. Diese Form der Band-Präsentation ist in Musikvideos weit verbreitet, man sieht die Band auf der Bühne unter Fokussierung auf den Frontmann, meist im Schuss-Gegenschuss mit einem frenetisch jubelnden und tanzenden Publikum.

Das Besondere an den Auftritten ist eine Vermischung von realen und fiktiven Musikern. Mortier hat einige heimische Bands aufgefahren, die sich auf der Bühne seines Films die Ehre geben: Aus der flämischen Punkszene sind *Funeral Dress* vertreten, zudem aus dem Genre Post-Metal die Band *Blutch* und unter dem Namen *Aldo* tritt der „belgische Tom Waits“ Arno Hintjes mit seiner Begleitband auf. Außerdem sind die Original-Musiker hinter den fiktiven Bands hier in die Diegese integriert. Tim Vanhamel tritt mit *Harry Mulisch* auf, während Flip Kowlier, der für deren Sänger als Stimme fungiert, jenes Jury-Mitglied des Rock-Contests spielt, das sich für *The Feminists* als Gewinner einsetzt. Bei den *Overdo Hykers*, die ursprünglich ebenfalls in der Auswahl für *The Feminists* waren, versteckt sich während des Konzerts hinterm Schlagzeug Dave Schroyen von *Millionaire.*

Mortier baut zwischen die Performances immer wieder Verfremdungs- und Irritationsmomente ein, indem er die Auftritte ungenannt bleibender Bands, die als Füllmaterial dienen, mit Klaviermusik von Guy Van Nueten überlagert. Zu den hektischen und unruhigen Bewegungsimpulsen, die vom Bild ausgehen, wird auf der Tonebene eine dazu gegenläufige Ruhe und Langsamkeit etabliert und auch eine Verlangsamung des Bildes durch Zeitlupen-Effekte initiiert. Eine ähnliche Gegenläufigkeit wird auch durch das geschickte Ineinandermontieren von Bands unterschiedlicher Musikstile erreicht, z. B. hört man den schnellen und recht schlichten Punksong „Hello from the Underground“ zur Bühnen-Performance von *Funeral Dress*, doch plötzlich wird es fast still, man sieht Dries durch die Menge schreiten und hört nur noch vereinzelt und leise Djinn Alaimos tiefe, dunkel grollende Vocals beim Song „Slaughterhouse“, bis sich dieser unvermittelt in Geschrei entlädt, zu dem die Menschenmenge um Dries wie hypnotisiert zu Boden sinkt. Erst jetzt wird der Blick auf die Bühne, die Quelle der Musik, die belgischen Doom-Metaller *Blutch*

freigegeben. Durch den abrupten Wechsel in der Tonalität und Geschwindigkeit wie auch das Bild der niedersinkenden Menschenmenge, hat diese Szene einen fast surrealen Charakter.

Der Höhepunkt ist ganz klar der Gig von *The Feminists.* Wieder ist es das einprägsame Riff von „Deep Fish“, das in den Bann zieht und nun mit voller Instrumentierung noch mehr Druck entwickelt. Ein wahres Inferno bricht auf der Bühne los – Tim Vanhamels verzerrtes und übersteuertes Geschrei und Norman Baerts Darstellung des Soziopathen Koen greifen perfekt ineinander und erzeugen genau jene psychotisch-intensive Wirkung, die Mortier im Sinne hatte. Die Schnittfrequenz ist der Musik angepasst und an manchen Stellen fast schon stroboskopisch, die Kamerapositionen wechseln dabei von seitlich und frontal zur Bühne, teils ist die Kamera ganz hinten im Raum aufgestellt und filmt aus leichter Untersicht über die Köpfe des Publikums hinweg. Soweit wäre dies ein nicht unüblicher Performance-Shot, würde Mortier nicht eine weitere Erzählebene in das Geschehen einmontieren und die Performance so erneut verfremden: auf einer zeitlich vorgeordneten Metaebene durchschreiten Dries und seine Frau Lio als Beobachter die verschiedenen Stationen des menschlichen Elends noch einmal: Koen an der Decke seiner Wohnung, die glatzköpfige Mutter und der ans Bett fixierte Vater Verbeek, Ivans vermülltes Heim mit Frau und noch lebendem Kind, alle friedlich und unschuldig schlafend. Hier findet eine Verschränkung von Leben und Bühne statt, die auf deren Unvereinbarkeit verweist.

5. After the Show

Hardcore will never die, but you will (Mogwai)

Der Bandwettbewerb endet in einer Massenprügelei, die wieder kontrastierend mit ruhiger Musik unterlegt wird - *Mogwais* „Killing all the Flies“ leitet über in Dries’ letzten Monolog, der von seinem Rauswurf aus der Band nach dem Auftritt erzählt, und flammt wieder dominant auf, als Dries zum Abschied von der Band sein Schlagzeug zerschlägt, auch dies ein Anzitieren einer der klassischen Posen des Rock. „Killing all the Flies“ weist textuell vor auf das finale Blutbad, mit dessen Initiation Dries seine soziale Versuchsanordnung kollabieren lässt und dem ein Großteil der Figuren zum Opfer fällt. Letztlich kann auch Marionettenspieler Dries nicht widerstehen, sich selbst die Hände schmutzig zu machen, durch den Mord an Koen lässt er die leeren Posen hinter sich und wird echt, wohlwissend, dass niemand ihn strafen wird. Dries geht aus den Erlebnissen weder beschädigt noch geläutert hervor - Die Katharsis bleibt am Ende von Ex Drummer aus.

Ex Drummer ist weit entfernt von der Verklärung oder gar Glorifizierung des Sex, Drugs and Rock’n’Roll-Lebensstils, schonungslos und dreckig bewegt er sich zwischen brutalem Sozialrealismus, Pornografie, Musikperformance und Surrealismus. Aus diesem Spannungsfeld heraus modelliert sich eine Fiktion des Authentischen. Ex Drummer ist weniger ein Punkfilm was seine Musikauswahl oder seine musikalischen Bezüge angeht, vielmehr ist es die Attitüde, die ihn zu einem Punkfilm macht. Unter seiner rauen, rotzigen Punkoberfläche ist Ex Drummer jedoch außerdem eine sehr liebevolle Hommage an die belgische Musikszene.

(Christiane Mathes)

Fußnoten

[1] http://www.stink.tv/director/koen-mortier/bio/?cat=live-action (abgerufen am 29.06.2012); die DVD-Ausgabe von Ex-Drummer der Kino Kontrovers-Reihe fährt außerdem noch mehr musikalisches Material als Zugabe auf – wie so oft üblich findet sich hier unter dem Titel „Ex Director“ ein Making of, doch ist hier zusätzlich Musik untergebracht, die im Film nicht oder zumindest nicht in epischer Breite berücksichtigt werden konnte. Das Musikvideo „De Grotste Lul Van't Stad“ greift die Performance der fiktiven Band *Harry Mulisch* im Film wieder auf und gibt ihr mehr Raum. Auch der Band *Overdo Hykers*, die in der Vorauswahl für *The Feminists* ausschied, ist ein ganzer Videoclip gewidmet. Die zentrale Band des Films *The Feminists* a.k.a. *Millionaire* ist mit einem weiteren Song „Oh Brother“, der im Film keinen Platz fand, noch einmal performend zu sehen. Koen Mortiers Kurzfilme A Hard Day's Work und Ana Temnei sowie der Original-Kinotrailer runden den visuellen Teil dieser durchweg gelungenen DVD-Veröffentlichung ab. Im Booklet sind zudem Texte der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger und Ivo Ritzer enthalten. Im Essay werden Hintergrundinformationen zu Regisseur Koen Mortier, Autor Herman Brusselmans sowie eine Einordnung von Ex Drummer in Kontexte des Punkfilms und zur Rezeption geliefert. Ein Interview mit Regisseur Koen Mortier, geführt von Patrick Heidmann, bildet den Abschluss.

[2] Eine große Auswahl der Werbe- und Musikclips von Koen Mortier und „Lionel Goldstein“ findet sich bei seiner Produktionsfirma Czar, die auch Ex-Drummer koproduzierte: http://www.czar.be/ (abgerufen am 29.06.2012)

[3] Koen Mortier im Interview mit Gary Flannel, Ox-Fanzine Ausgabe #82 (Februar/März 2009) http://www.ox-fanzine.de/web/itv/3352/interviews.212.html (abgerufen am 29.06.2012)

[4] „Das Zelluloid nicht wert“ Koen Mortier im Interview mit Patrick Heidmann http://www.motor.de/motormeinung/motor.de/das_zelluloid_nicht_wert_koen_mortier_ueber_seinen_film_ex_drummer.html (abgerufen am 29.06.2012)

[5] http://www.thepostrock.de/tag/koen-mortier/ (abgerufen am 29.06.2012)

[6] Linda Williams: Hard Core. Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“. Berkeley und Los Angeles 1999. Vgl. hierzu das Kapitel “Number and Narrative”, S. 120-152

[7] Vgl. zum Konzept des filmischen Exzess Kristin Thompson: The Concept of Cinematic Excess. In: Philip Rosen (Hrsg.): Narrative, Apperatus, Ideology. New York 1986. S. 130-142

Empfohlene Zitierweise:

Mathes, Christiane: Ex Drummer. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 86-101.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.

Amazing Journey. The Story of the Who (UK/USA 2007)

P: Nigel Sinclair, Robert Rosenberg und Murray Lerner
R: Paul Crowder und Murray Lerner
D: John Entwistle, Roger Daltrey, Keith Moon, Pete Townshend
DVD: Universal, 2007. 118 min; Farbe 1:1,85.

1996 stellten *The Who* ihr Opus magnum, die Rock-Oper *Quadrophenia* (bereits 1973 erschienen), im Rahmen der The-Prince's-Trust-Wohltätigkeitskonzerte im Londoner Hyde Park zum ersten Mal live und in voller Länge vor. Somit leiteten die übrig gebliebenen Bandmitglieder, der Sänger Roger Daltrey, der Bassist John Entwistle sowie Gitarrist und Hauptkomponist Peter Townshend (Schlagzeuger Keith Moon war bereits 1978 seinen Alkohol- und Drogenexzessen erlegen), nach einer mehr oder weniger konsequent durchgeführten Pause von fast fünfzehn Jahren seit Anfang der 1980er die zweite große Phase der Bandgeschichte ein. Diesem ersten Konzert schloss sich nicht nur eine Folge von Tourneen und die Aufnahme neuer Kompositionen an (2004 kamen die zwei neuen Lieder *Real Good Looking Boy* und *Old Red Wine* als Teil der Kompilation *Then and Now* auf den Markt; 2006, ziemlich unerwartet, das Album mit neuer Musik *Endless Wire*), sondern auch eine neue, aktive und sehr intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Bandvergangenheit inklusive ihrer kommerziellen Verwertung: Neue Kompilationen, ein *BBC-Sessions*-Album mit Aufnahmen aus den 1960er und 1970er Jahren sowie Deluxe- oder Gold-Editionen fast aller Alben der Band wurden dem neugierigen und nostalgischen Publikum zugänglich gemacht. Diese Wiederentdeckung wurde auch filmisch umgesetzt: Zahlreiche Live-DVDs dokumentierten die neuen Konzerte, während die Band Aufnahmen einiger ihrer älteren

Live-Auftritte herausbrachte, wie u. a. die Kompilation 30 Years of Maximum R & B Live, 2001 als DVD erschienen, oder ihr Konzert auf dem Isle of Wight Festival 1970.[1] Dieser aktive Umgang mit der eigenen Vergangenheit ist nicht überraschend für eine Band, die bereits während ihrer erfolgreichsten Jahre rastlos an der Gestaltung ihrer eigenen Geschichte bzw. Legende arbeitete – vgl. in diesem Zusammenhang Jeff Steins Dokumentarfilm The Kids are Alright[2] sowie die fiktionalisierte Darstellung der Mod-Subkultur der 1960er Jahre im Quadrophenia-Film von Frank Roddan, beide 1979 erschienen.

Amazing Journey. The Story of the Who, unter Regie von Paul Crowder und Murray Lerner (ein langjähriger Dokumentarist der Bandgeschichte, der bereits ihre Konzerte in den 1960er und 1970er Jahren aufzeichnete), knüpft 2007 einerseits an Steins Dokumentation an und versteht sich andererseits als Kulmination dieser zweiten Phase der Bandgeschichte. Die Unterschiede zu The Kids are Alright sind in dieser Hinsicht auffallend und einleuchtend: Dem 1979 veröffentlichen Film, der ein anarchistisches Gefühl ausstrahlt, fehlt eine Stimme, welche die unterschiedlichen Materialien strukturiert und einordnet, womit er schnell zu einem „Zusammenschnitt aus Film- und Videomaterial von Liveauftritten, Werbefilmen und Interviews aus der Zeit von 1964 bis 1978“[3] verkommt. Dagegen bleibt Amazing Journey formal im Rahmen eines Fernseh-Spezials wie z.B. zuletzt David Bowie and The Story of Ziggy Stardust (James Hale für die BBC Four, 2012) und folgt somit dem Weg, der von The Beatles Anthology (Bob Smeaton und Geoff Wonfor, 1995) seit Mitte der 1990er Jahren bereits eingeschlagen wurde und immer noch als stilistischer Mainstream in Rockband-Dokumentationen gilt. Diese Ähnlichkeit zur Fernseh-Ästhetik ist allerdings nicht zufällig: Der Co-Regisseur neben Lerner, Paul Crowder, auch für den Schnitt und Narration zuständig, kann eine lange Karriere als Cutter von mehr als 50 Folgen von der VH1-Sendung „Behind the Scenes“[4] vorweisen.

Dies spiegelt sich in der Dokumentation deutlich wider; die Struktur des Films sowie die Besprechung der wichtigsten Episoden der Band durch eine Reihe berühmter *Talking Heads* (die Mitglieder der Band und ihre Entourage, aber auch Musikkollegen wie The Edge, Noel Gallagher oder Eddie Vedder), welche von ihren persönlichen Beziehungen zu *The Who* berichten, erinnern in ihrer überschaubaren Präsentation und ihrer teilweise variationslosen Gestaltung an solche Fernsehdokumentationen. Dies sei allerdings nicht nur als Kritik gegen die Ästhetik der hier besprochenen (Kino-)Filme zu verstehen, es spricht auch für eine allgemeine Qualitätssteigerung von kompetenten, wenn auch ästhetisch risikoscheuen Fernseh-Rockumentaries in den letzten Jahren (BBC fungiert in diesem Zusammenhang immer noch als Anführer).

Das Material, das den Filmemachern zur Verfügung stand, ist unterschiedlichster Herkunft. Zum einen sind zahlreiche Aufnahmen zu sehen, die bereits in Jeff Steins Dokumentation zu finden waren, hauptsächlich alte Fernsehsendungen und Clips. Dazu kommen Bilder, welche die Bandgeschichte ab 1978 dokumentieren (wenn diese mehr als dreißig Jahre allerdings nur die letzten fünfundzwanzig Minuten des Gesamtfilms ausmachen), aber auch neuentdeckte Archivmaterialien, die für viele *The-Who*-Fans ein große Bedeutung haben mögen – in dieser Hinsicht seien zum Beispiel die kurzen 16mm-Aufnahmen aus dem Konzert an der Leeds University vom 14. Februar 1970 zu erwähnen, dessen Audiomitschnitt als LP unter dem Titel *Live at Leeds* (1970) veröffentlicht wurde und zu den besten Alben der Band seit Jahrzehnten gehört. Die Videoaufnahmen waren lange Zeit unbekannt und wurden erst 2005 während der Produktion dieses Filmes von einem Team um Murray Lerner entdeckt. Der qualitative Unterschied, welcher allerdings das filmische Endprodukt von anderen Banddokumentationen abhebt, ist die aktive Zusammenarbeit der Bandmitglieder und der

Entourage an der Produktion: Sie setzen die Materialien, die schon oft in zahlreichen Veröffentlichungen Verwendung fanden, in einen neuen Zusammenhang und liefern somit neben einer Off-Stimme des Co-Regisseurs Paul Crowder nicht nur einen roten Faden für den Film, sondern auch einen neuen Interpretationsrahmen, der sich aktiv um die Generierung einer „offiziellen“ Bandgeschichte bemüht. Der Vergleich zu The Kids are Alright ist in diesem Zusammenhang wieder angebracht: das schiere Spektakel, den der erste Film bot, sowie die Lebendigkeit und Dynamik der Bandshows sind in diesem Film auch an einigen Stellen vorhanden; dieser geht allerdings darüber hinaus und bietet ebenfalls Momente der Ruhe, welche tiefergehende Reflektionen erlauben und vor allem die Persönlichkeiten aller Bandmitglieder in einem neuen Licht erscheinen lassen.

Die Rockumentary ist chronologisch in 26 Kapiteln aufgeteilt, die sich, benannt nach *The-Who*-Liedertiteln und Lyrics, auf 4 LP-Seiten unterteilen: Die erste beschäftigt sich in 42 Minuten mit der Zeit von den Anfängen der Band bis zur Aufnahme ihrer ersten LP *My Generation* im Jahr 1965 und beleuchtet aus unterschiedlichen Perspektiven die Atmosphäre, in der die Rockgruppe entstand: Neben einer kurzen kulturgeschichtlichen Einordnung wird der soziale Hintergrund erklärt, in dem die Mitglieder aufwuchsen, ihre Persönlichkeiten kurz entworfen, die Entdeckung des Blues und des Rock-and-Rolls als Damaskuserlebnis beschrieben sowie die Bedeutung jugendlicher Subkulturen in den ersten Jahren der Band hervorgehoben. Der zweite Teil konzentriert sich auf den Aufstieg der Rockgruppe in den späten 1960er Jahren, der 1969 mit der Veröffentlichung der Rock-Oper *Tommy* kulminierte. *The Who* genoss ab diesem Zeitpunkt und während der 1970er Jahre einen Star-Status, der sie auf dieselbe Ebene mit den *Rolling Stones* oder *Led Zeppelin* stellte. Diese Periode, im dritten Teil der Dokumentation behandelt, gilt, mit

der Aufnahme von Alben wie *Who's next* (1971) oder *Quadrophenia* (1973) sowie der Verfilmung von *Tommy* durch Ken Russell, als die kreativste in der Bandgeschichte. Der neue Status wird von einem Wechsel des Managements begleitet, aber auch von Spannungen mit einem immer unberechenbareren Keith Moon und schließlich seinem Tod. Die lange Zeitspanne von 24 Jahren seit der ersten Auflösung der Band 1983 bis in die Gegenwart wird im letzten Teil der Dokumentation behandelt: Hier verzichtet der Film zwar auf eine konsequente und detaillierte Nachbildung dieser Phase und konzentriert sich stattdessen auf konkrete Episoden, welche diese Periode zweifelsohne entscheidend bestimmten, auch wenn ihnen oft der musikalische Bezug fehlte: John Entwistles finanzielle Probleme als wirklicher Katalysator der Rückkehr der Band 1996, der Auftritt auf dem *Concert for New York* 2001, Entwistles Tod 2002 oder die Anschuldigungen gegen Townshend wegen Kinderpornographie. Es ist vor allem in der Darstellung dieser letzten Episode der Bandgeschichte, in der die Dokumentation stellenweise den traditionellen und oft tradierten Weg verlässt und dabei aufhört, eine Bühne für ihre Selbstinszenierung und -vermarktung zu sein. Vielmehr bietet sie dem Zuschauer Einblicke hinter die bereits aus anderen Quellen bekannte Geschichte. Allerdings wird in keinem Moment, der Versuch gemacht, den *The-Who*-Mythos zu dekonstruieren. Der Film macht an jeder Stelle deutlich: hier wird nicht ein Blick von außen gezeigt, es ist eher die Band, die sich zur Schau stellt und ihr Erscheinen kontrolliert.

In diesem Zusammenhang ragt die Figur Townshends besonders heraus. Es geht hier allerdings nicht um sein Gewicht innerhalb der Band als Komponist und Gitarrist, sondern um die von ihm gespielte Rolle als öffentliche Stimme von *The Who* sowie als Hauptkonstrukteur der „biographischen Legende“ der Band. Das ist an sich nichts Neues: bereits in den ersten, aktiveren, zwei Dekaden der Bandgeschichte

hatte er eine Rolle zwischen Musiker, Manager und Biograph gespielt und gilt seit Jahren als Vergangenheitsverwalter der Gruppe. Seit der Wiedergeburt von *The Who* ab 1996 nimmt er diese Rolle noch ernster: Er betreute die Neuauflegung und das Mastering des alten Materials (vgl. z. B. die pompöse Ausgrabung und Zurschaustellung von Songs aus *Quadrophenias* Aufnahmeprozess und die Neuveröffentlichung des Albums 2011 mit u. a. Super-Deluxe-Edition-Box-Set, Deluxe-Edition und auf Vinyl) und landete im Herbst 2012 mit der Band-Autobiographie *Who I am* den letzten Coup. Im hier besprochenen Film setzt er diese Rolle fort und liefert Einblicke in musikalische Aspekte, die sonst kaum verhandelt werden, die besten Anekdoten aus dem Tour-Leben oder Studio (vgl. Min. 90), aber auch schonungslose Beschreibungen der Probleme und persönlichen Schwächen aller Bandmitglieder. Er nimmt somit auch an bestimmten Stellen die Position eines Sprechers ein, dessen künstlerisches und kulturelles Legitimierungsstreben oft als nachträgliche Verklärung erscheint. So beschreibt er beispielsweise die Zerstörungswut der frühen *The-Who*-Shows als Konsequenz der Verinnerlichung der Lehren des Künstlers Gustav Metzgers und seiner *Auto Creative Art* und *Auto Destructive Art,* die Idee hinter *Tommy* (die Geschichte eines tauben, stummen und blinden Kindes) bezeichnet er als Verbildlichung der Verdrängungszwänge, welche das soziale Leben in Großbritannien in der Nachkriegszeit bestimmten.

Die 129-minütige Dokumentation wurde auf DVD mit sechs weiteren Kurzfilmen vermarktet („Six Quick Ones“, die insgesamt um 90 Min. laufen), welche unterschiedliche Aspekte der Band im Detail behandeln: Während Who Art You? (unter der Regie von Parris Patton, 9 Minuten) sich auf die Pop-Art-Anfänge der Band bezieht (z. B. die Beziehungen zu Art-Schools oder zur Werbung, die am deutlichsten in ihrem 1967 Album *The Who Sell Out* zu sehen sind), dokumentiert Who's back? die

Aufnahme-Sessions 2004 für den Song *Real Good Looking Boy*, ihr erstes Stück neuer Musik seit 20 Jahren. Der interessanteste Beitrag zu den Six Quick Ones stellen allerdings die kurzen, etwa zehn Minuten langen Dokumentationen, welche vor allem den musikalischen Fähigkeiten der einzelnen Mitglieder der Band gewidmet sind: Roger, John, Pete und Keith (die Analyse vom Moons Schlagzeugstil in diesem letzten Film ist besonders hervorzuheben). Auf dieser zweiten DVD werden auch 21 Minuten Outtakes sowie kürzere Anekdoten unter dem Namen The Scrapbook präsentiert, ebenso The High Numbers at the Railway Hotel, eine 7-minütige Aufnahme eines Konzerts von 1964 der Band *The High Numbers*, wie *The Who* vor ihrer letzten Namensänderung hießen. Eine 3-DVD-Exclusive-Edition-Version wurde ebenfalls veröffentlicht; sie enthält die Aufzeichnung eines Konzerts in Chicago aus dem Jahre 1979 (90 Minuten).

Amazing Journey bietet den bis jetzt kompetentesten und facettenreichsten Blick in die Geschichte von *The Who* und gilt somit als die definitive audiovisuelle Chronik der Band. Der Film ordnet sich in jene Kategorie „ultimativer Dokumentationen“ der großen Rock-Bands aus der goldenen Ära der 1960er und 1970er Jahre ein – im Herbst soll *Crossfire Hurricane* über die *Rolling Stones* im amerikanischen HBO folgen – und trägt somit zu ihrer zeitlosen Allgegenwärtigkeit bei. Die Zeit dieser Pioniergeneration ist vorbei; ihre Erinnerung dagegen präsenter denn je.

(Fernando Ramos Arenas)

Homepage des Films:
http://thewho.com/amazing-journey/

Rezensionen und Interviews :
http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.1-WhoWight.pdf
http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.1-TheKidsAreAlright.pdf
http://www.variety.com/review/VE1117934718?refcatid=31
http://www.filmthreat.com/reviews/10475/

Empfohlene Zitierweise:

Ramos Arenas, Fernando: Amazing Journey. The Story of The Who. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 102-109.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.

Last Days Here (USA 2011)

R: Don Argott, Demian Fenton
P: Sheena M. Joyce
Executive Producer: Demian Fenton
K: Don Argott, Demian Fenton
S: 9.14 Pictures
Mit: Bobby Liebling, Sean "Pellet" Pelletier u.v.a
UA: 14.03.2011 (USA). 92min (Bonusmaterial auf der DVD-Edition). 1,78:1 (16:9), Farbe; Dolby-Digital 2.0, Language: English

„Well these are gonna be/ My last days here/ I'm wastin' away at times too dear/ Somebody hold me/ I'm afraid/ Buy me a ticket for a/ place to be saved." (Pentagram: Last Days Here)

„And now I don' t know how but it happen to me/ Got the love from above/ It's happen to me/...It's the sign of the wolf." (Pentagram: Sign of the Wolf).

Aus dem porträtierten Rock'n'Roll-Körper Bobby Lieblings, dem unsteten Kopf und Sänger der legendären Underground-Doom-Metal-Band *Pentagram*, lässt sich viel herauslesen: Mehr als 40 Jahre Sex & Drugs & Rock'n'Roll, mehr als 40 Jahre kreative Genialität und Wahnsinn im halbbewussten dionysischen Rauschen einer todbringenden Mixtur aus Crack und Heroin, mehr als 40 Jahre Leben im *Sub-Basement* seines Elternhauses haben tiefe Spuren in seiner Physiognomie hinterlassen. Am Ende des Films Last Days Here liegt Liebling nach einem gelungenen Konzert-Comeback 2008 erschöpft auf einem Backstage-Sofa, ein ausgelaugter, aber glücklicher Harlekin mit schminkverschmierten und zerfurchten Gesichtszügen in einer lang gezogenen Großaufnahme, dem zumindest zeitweilig gelungen ist, was

bis dahin kaum einer aus seinem engsten Vertrauten-Kreis für möglich gehalten hat: Zuverlässig, toxisch clean und ohne größere Eskapaden einen *Pentagram*-Revival-Abend hinzulegen, dem eine ausgiebige Europa-Tournee sowie eine neue Platte (*Last Rites*, 2011) mit teilweise neuem, teilweise altem Archivmaterial vergangener Tage folgte. Der Film dokumentiert, wie es dazu kam. Selbstbewusst, und wie um sich selbst zu bestätigen, wiederholt er in dieser Szene immer wieder: „I'm alive". Ich gebe zu, dass auch ich mich vor einigen Jahren in den Bann dieser Band habe schlagen lassen, ähnlich wie zu Beginn des Films Last Days Here der Freund und Manager Bobby Lieblings, Sean „Pellet" Pelletier, seine Entdeckung der Band *Pentagram* als eine Art säkularisierter Epiphanie schildert. Auch wenn das Revival aller *Pentagram*-Mitglieder, wie der Verlauf des Films zeigt, während der Aufnahmen misslang, konnte für dieses Projekt zumindest der frühere Gitarrist Victor Griffin gewonnen werden. Joe Hasselvander und Geoff O'Keeve dagegen, ebenfalls Mitstreiter der ersten Stunde, bleiben bloße Interviewpartner in Last Days Here. [1]

Pentagram gehört zweifellos zu den wichtigsten, und doch bis heute weitgehend verkanntesten und wenig wahrgenommenen Hardrock-, Metal- bzw. Doom-Metal-Bands. Dies ist weniger auf ihr musikalisches Können und ihre spielerische Bandbreite, als vielmehr auf die Wechselhaftigkeit des schwer drogenabhängigen Bobby Liebling und die dauernden Umbesetzungen in der Bandformation zurückzuführen, was zwischenzeitlich zu weiteren Namensgebungen in *High Voltage* oder *Wicked Lady* führte. [2] Die Brüche der Band resultierten vor allem aus der chaotischen Lebensführung ihres bizarren Sängers Bobby Liebling, der aufgrund seiner jahrzehntelangen Drogensucht durch alle Höhen und Tiefen des Musikbusiness gehen musste, was sich in einigen Teilen auch im Film widerspiegelt: *Last Days Here*, ein früher Titel *Pentagrams* über die Einsamkeit und den Tod, wird so zur realen

Metapher. Der musikalische Einfluss, der von dieser Band auch heute noch ausgeht, ist gemessen an ihrem tatsächlichen Bekanntheitsgrad hoch. *Pentagram* ist in vielerlei Hinsicht ein beachtenswertes Underground-Phänomen, das sämtliche zeitgenössische Bands aus diesem Bereich erst ermöglichte und noch heute in den Schatten stellt.

Die Band durchlief in ihrer Geschichte verschiedene Entwicklungsphasen und spielte immer wieder in wechselnden Besetzungen. Das einzige dauerhafte Mitglied ist der 59-jährige Bobby Liebling. Als musikalisches Pendant zu den englischen *Black Sabbath*, gründeten sich *Pentagram* 1971 in Arlington, Virginia (USA), nachdem Liebling bereits zuvor mit der Gruppe *Stone Bunny* (*Space Meat*), einem Vorläufer *Pentagrams*, erste Spuren im Bereich des bluesgeschwängerten Hardrock hinterlassen konnte. Weitere musikalische Vorbilder in den Anfängen der Band waren *Uriah Heep*, *Blue Cheer*, *UFO* und *Sir Lord Baltimore*. Die Namenswahl *Pentagram* sollte die düstere Grundstimmung der Band auf den Punkt bringen, womit sie sich von anderen damaligen Mitstreitern im Hardrock-Geschäft abgrenzten. Diese Grundstimmung äußerte sich auch in der frühen Verwendung satanischer Zeichen und Symbole. Zu den tragischen, jedoch durch Liebling selbstverschuldeten Aspekten der Bandgeschichte gehört es, dass erst 1985 ein erstes offizielles Studioalbum erscheinen konnte (*Relentless*), auf das bis heute acht weitere folgten. Auf allen Alben finden sich sowohl neue Songs wie auch Veröffentlichungen alter Demosongs aus den 1970er Jahren. Liebling nennt diese Veröffentlichungspraxis in einem Interview „sixty-forty split“: 60% alte Nummern werden begleitet von 40% neuen. [3] Das Repertoire noch unveröffentlichter Aufnahmen ist groß.

Die 1970er Jahre zeichneten sich für *Pentagram* durch verschiedene Probe- und Demoaufnahmen sowie einige Singles auf kleinen Labels

aus, anvisierte LP-Veröffentlichungen scheiterten jedoch am exzessiven Drogenkonsum und einem Gefängnisaufenthalt Bobby Lieblings im Jahr 1975. Der Film zeigt in kurzen Archiv-Ausschnitten die Intensität derartiger Proberaumsessions. Mit Bobbys unstetem Lebenswandel zusammen hingen auch die zeitweiligen Bandauflösungen und Neugründungen sowie das genervte Aufgeben sämtlicher Bandmitglieder.

Der Film Last Days Here behandelt diese Phase nur recht oberflächlich und bietet daher keine primäre bandgeschichtliche Aufarbeitung, auch wenn diese immer wieder aufgegriffen wird. Eine wichtige Zäsur in der Bandgeschichte, die durch ein kaum erkennbares Re-Enactment im Film nachgestellt wird, stellte das Interesse von Paul Stanley und Gene Simmons von *KISS* an der Musik *Pentagrams* dar, als diese in den Proberaum der Band kamen mit der Absicht, sie zu produzieren. Als sie aber feststellen mussten, dass es sich bei *Pentagram* um einen zugedröhnten und stinkigen Haufen von Chaoten handelte, ließen sie schnell von ihrem Vorhaben ab. Ebenso platzte ein beinahe zustande gekommener Deal mit dem Major-Label Columbia aufgrund eines cholerischen Anfalls Bobby Lieblings im Proberaum, wie Geoff O'Keeve berichtet. Erst spät wurden dann die frühen Demo-Tapes (*First Daze Here – The Vintage Collection*, 2001*; First Daze Here Too*, 2006) offiziell veröffentlicht, welche das ganze musikalische Spektrum dieser Ausnahme-Underground-Band zeigen. Seit 2009 ist *Pentagram* mit kurzen Unterbrechungen wieder ausgiebig auf Tourneen in den USA und Europa und spielte 2011 auf dem legendären Roadburn Festival in den Niederlanden. Seit ein paar Jahren lebt Bobby Liebling nach eigenen Aussagen drogenfrei, ist verheiratet und jüngst das erste Mal Vater mit seiner 25-jährigen Ehefrau Hal(lie) geworden. [4] Im Film wird vor allem im zweiten Teil dieser privaten Lebensphase große Aufmerksamkeit geschenkt.

Der ingeniös-diabolische Bobby Liebling, eine Mischung aus Catweazle und Marty Feldman, ist einer der faszinierendsten Zeremonienmeister des Doom Metal. Von sich selbst behauptet er: „I'm one of the original dinosaurs that made it through the ice age." [5] Er bezeichnet sich darüber hinaus als „consummate professional entertainer." [6] Bis vor wenigen Jahren gehörte Bobby Liebling zu einem der härtesten Junkies des amerikanischen Musikbusiness („posterboy for narcotic abuse"), wie der Film auf eindrückliche Weise einfängt. Sein Leben ist der Legende nach bereits seit seinem siebten Lebensjahr von Drogen, insbesondere LSD, Heroin, Crack und Kokain geprägt, wie er selber behauptet – das Überleben bis heute ein medizinisches Wunder. Liebling war aber nicht nur Konsument harter Drogen, sondern finanzierte offenbar seine Sucht auch mit Kurierflügen für das kolumbianische Escobar-Kartell. Nur wenige Musiker schafften es, derart zählebig unter diesen schwierigen Vorzeichen durchzukommen. „Death. Death" – diesem war Liebling oftmals näher als dem Leben. [7] Ungewöhnlich für Junkies, so Liebling, dann auch sein Entzug: „down from 100 milligrams a day to nothing." [8]

Dieser Kontext spielt in Last Days Here eine nebensächliche Rolle und spiegelt sich nur in den Interviews an einigen Stellen wider. Obwohl Archivaufnahmen und –filme verwendet werden, steht im Mittelpunkt des Films die gegenwärtige Beobachtung Bobby Lieblings im Kampf gegen seine Dämonen, Drogensucht und Tod, und seine daraus resultierenden privaten Schwierigkeiten und Neuanfänge, sein musikalisches Comeback sowie die beinahe symbolisch zu nennende persönliche Reinkarnation in der Geburt seines Sohnes am Schluss des Films. Damit verbinden sich als erzählstrukturelle Elemente Todesnähe, Wiedergeburt und neues Leben. Das Kernthema, Lieblings traumwandlerischer Weg zwischen Diesseits und Jenseits, hinein und wieder hinaus, versinnbildlicht sich bereits im außergewöhnlichen

Prolog: Darin zeigt er in der ersten Szene seine schillernde und glamouröse Bühnenkleidung, die er für den Fall des großen Durchbruchs aufbewahrt hat: „I was saving them for when I got big. And that never happened, so I saved ‘em forever“. Vollgepumpt, die Arme bis zu den Schultern bandagiert, mehr tot als lebendig, kristallisiert sich das Lebensdrama Lieblings in dieser Anfangsszene; seine Lebensdramatik wird in der anschließenden Interviewszene mit seinen Eltern bestätigt, aber auch auf eigentümliche Art domestiziert und entmythologisiert: Die Mutter spricht während des Kochens in der Küche über die Hoffnungen und Sehnsüchte ihres Sohnes, eines Tages in die „Rock’n’Roll Hall of Fame“ aufgenommen zu werden. Dieser Traum hält ihn bis heute am Leben und verhinderte offenbar in der Vergangenheit seinen Selbstmord. Die 3. Szene blendet erneut Liebling zwischen seiner Bühnenkleidung ein, auf dem Sofa sitzend fragt er die Filmemacher: „this is documentary?“, woraufhin diese ihre Sorge über den körperlichen Zustand Lieblings ansprechen. Liebling verspricht, am Leben zu bleiben, „for guys like you“. Dieser eindrückliche Prolog verdeutlicht das, was Fans so gerne als „authentisch“ umschreiben: Die epische Dramatik der Musik, die gerade im Doom Metal eine besondere Rolle spielt, verkörpert sich auf tragische Weise in der Person des Performers selbst und findet Eingang in seine Texte. Auf der anderen Seite verdeutlicht diese Szene aber auch eine Grundstruktur des Filmes: die Entzauberung des Rock’n’Roll-Mythos als heroische Künstlerfigur.

Im Mittelpunkt des Films steht ein faustischer Pakt im umgekehrten Sinn: Liebling verspricht per Vertrag – juristisch würde man sagen: in einem geistig nicht zurechnungsfähigen Zustand – seine gesamte LP-Sammlung seinem Freund und Manager „Pellet“ zu vermachen, sofern er nicht innerhalb der nächsten Monate den Drogen entsage. „Pellet“ dagegen stelle für ihn – im Fall des erfolgreichen Entzugs – einen neuen

Plattenvertrag sowie ein Comeback-Konzert in Aussicht. Der Pakt wird mit der Unterschrift Lieblings vor der Kamera besiegelt – und am Ende des Films erfolgreich von Bobby Liebling eingelöst.

Der Film entstand über einen Zeitraum von drei Jahren und ist als „feature doc“ angelegt. Man spricht bei dieser Art von Porträtfilmen auch vom Videotagebuch. Last Days Here wurde bislang auf zahlreichen Festivals gezeigt und gewann u. a. den Preis des besten Musikdokumentarfilms beim *International Documentary Film Festival*. Die New York Times widmete der Premiere einen längeren Artikel. [9] Der Film begleitet Bobby Liebling auf seinem Weg aus dem Elternhaus in eine neue Unabhängigkeit und seinem Kampf gegen die Drogensucht. Das „glückliche“ Ende des Films, das zu Beginn der Dreharbeiten kaum abzusehen war, stellte die Filmemacher vor eine Reihe von Problemen, die einen Erfolg im Sinne einer kohärenten Darstellung zweifelhaft erscheinen ließen. [10] Dazu zählten u. a. die Finanzierung des Films wie auch die Frage der Montage in der Postproduktion. Während der Filmaufnahmen hatten Fenton und Argott mit der Unstetigkeit und Sprunghaftigkeit Lieblings und der Nicht-Vorhersehbarkeit seiner Entscheidungen zu tun; dazu Fenton: „Many times we had to finesse the rapid shifts in Bobby’s life so the viewer wouldn’t be left confused. Over the three years we were shooting, we saw the many different faces of Bobby Liebling. The delusional crack-smoking hustler, the arrogant ’70s rock star, and the really cool loveable uncle. When boiling the footage down to 90 minutes, we really wanted to exemplify a balance of those personalities. That balance is sometimes tough to maintain.“ [11]

Die Eindringlichkeit des Films ergibt sich weniger aus der filmästhetischen und visuell dezenten Umsetzung des Themas (vergleichsweise wenig Archivmaterial, wenig Musik, wenig

Mystifizierung Lieblings), die im selbstreflexiven Stil des Cinéma Vérité dicht an die Persönlichkeit Lieblings herankommt, gleichzeitig aber die Unwägbarkeiten des Unternehmens aufgrund seines unsteten Lebenswandels einfängt. Es wird ein Porträt gezeichnet, das sich nicht der Verklärung eines Rock'n'Roll Genies verschreibt, sondern durch die Darstellung seiner menschlichen Schwächen beinahe ein mitleiderregendes Porträt zeichnet. Mit dem Mythos des harten Rockstars kaum vereinbar, ist Lieblings ständiges Buhlen um die Gunst seiner weitaus jüngeren Freundin Hallie beinahe bis zur Selbstaufgabe – allerdings zeigt es uns auch das humane Gesicht einer tragischen Figur des Musikbusiness. Auch die Eltern Bobbys kommen ausführlich zu Wort und sind, ungewöhnlich genug, zentraler Bestandteil des Films.
Last Days Here ist filmästhetisch überwiegend im konventionellen Interview- und Beobachtungsformat hergestellt, bezieht seine Spannung aber aus der nicht vorhersehbaren Entwicklung seines Hauptprotagonisten Liebling. Er unterscheidet sich von vielen anderen Metal-Filmen durch die Privatisierung und Nähe zu seiner vom Scheitern bedrohten Figur. Der Film bietet filmästhetisch wenig Überraschendes, lebt aber vom zu ahnenden, jedoch kaum vorhersehbaren Ausgang des Films. Durch die Porträtierung einer lebensentscheidenden Phase Bobby Lieblings wird dieser Film – unabhängig von seinen kaum vorhersehbaren zukünftigen Aktivitäten nach Filmende – zu einem wichtigen musikhistorischen Dokument.

(Christian Heinze)

Fußnoten:

[1] Im Bonusmaterial der DVD wird ein Treffen Lieblings mit O'Keeves vor einem Auftritt *Pentagrams* gezeigt, in dem sich beide über vergangene Tage austauschen. Sie hatten sich seit vielen Jahren nicht gesehen.

[2] Ein Internet-Händler in den USA vertreibt sämtliche, auch unveröffentlichte Demo- und Archivaufnahmen rund um *Pentagram* und den weiteren Bandprojekten (siehe: www.hnhrockvillemusic.com). (Stand: September 2012).

[3] http://www.metalsucks.net/2010/11/17/pentagrams-bobby-liebling-the-metalsucks-interview/. (Stand: September 2012).

[4] http://hal-coholic.blogspot.com/. (Stand: September 2012).

[5] http://theobelisk.net/obelisk/2010/03/15/bobbylieblingspoketome/ (Stand September 2012).

[6] ebd.

[7] ebd.

[8] ebd.

[9] http://www.nytimes.com/2012/02/26/movies/last-days-here-examines-bobby-liebling-and-pentagram.html?_r=0. (Stand: September 2012).

[10] http://www.filmmakermagazine.com/news/2011/03/don-argott-and-demian-fentons-last-days-here/. (Stand September 2012).

[11] ebd.

Empfohlene Zitierweise:

Heinze, Christian: Last Days Here. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 110-118.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies".

Bird (Bird) (USA 1988)

R: Clint Eastwood
B: Joel Oliansky
K: Jack N. Green
S: Joel Cox
P: Clint Eastwood
D: Forest Whitaker, Diane Venora, Michael Zelniker, Samuel E. Wright, Keith David, Michael McGuire, James Handy, Damon Whitaker, Morgan Nagler […].
Musik (im Film): „Maryland, My Maryland“ (Lennie Niehaus), „Lester Leaps In“ (Charlie Parker), „Reno Jam Session“ (Charlie Parker), „Young Bird“ (James Rivers), „I Can’t Believe That You’re In Love With Me“ (Charlie Parker), „Why Do I Love You“ (James Rivers), „Moonlight Becomes You“ (Ronny Lang), „Moose the Mooche“ (Charles McPherson), „Ornithology“ (Charlie Parker), „Firebird Suite“ (Wiener Symphoniker), „Lover Man“ (Charlie Parker), „April in Paris“ (Charlie Parker), „All of Me“ (Charlie Parker), „Jewish Wedding“ (Charles McPherson), „One For Red“ (Red Rodney), „Now’s The Time“ (Charlie Parker), „Albino Red Blues“ (Red Rodney), „Cool Blues“ (Charlie Parker), „Laura“ (Charlie Parker), „Be My Love“ (Mario Lanza), „Parker’s Mood“ (King Pleasure), „This Time The Dream’s On Me“ (Charlie Parker), „Ko Ko“ (Charlie Parker), „Buster’s Last Stand“ (Ronny Lang), „Parker’s Mood“ (Charlie Parker)
UA: 01.06.1988 (Filmfestival Cannes) / 13.10.1988 (Bundesrepublik Deutschland)
V: Warner Bros. DVD: Warner Home Video
161 Min. Technicolor. 1,85:1. Dolby

Wie erinnern?

„When you hear music, after it's over, it's gone in the air. You can never capture it again." (Eric Dolphy, 1964)

In einer nächtlichen Szene am Strand, abseits einer Party, fragt ein schon sichtlich von Alkohol- und Heroinabhängigkeit gezeichneter Charlie Parker (Forest Whitaker) seinen Musikerkollegen Dizzy Gillespie (Samuel E. Wright) nach dessen Geheimnis. Gillespie ist Parkers Gegenpart, den Parker bewundert: Gillespie ist ein *leader*, er hat die Dinge – nicht nur die Musik, sondern auch sein Privatleben – unter Kontrolle, er ist eine der Figuren, die die damalige Revolution des Jazz, den Bebop, entscheidend prägen. Auf der Bühne ist er eine Lichtgestalt wie auch Charlie Parker oder Miles Davis, ohne aber abseits des Rampenlichts mit diversen Abhängigkeiten und privaten Problemen zu kämpfen zu haben. Den alltäglichen Rassismen des Musikgeschäfts entzieht er sich insofern, als er für die weißen Konzertveranstalter und Studiobosse eben nicht das erwartete Klischee des unzuverlässigen ‚*nigger*' erfüllt, sondern, wenn er einen Gig um halb zehn abends spielen soll, auch um halb zehn abends erscheint, und Kollegen, die dies nicht tun, oder zu *stoned* zum Spielen sind, aus der Band wirft. Gillespie bringt den Unterschied zu Parker schließlich auf den Punkt: „I'm a reformer, you're trying to be a martyr. They always remember the martyrs longer. They gonna talk about you when you're dead, Bird. More than they do now." (Bird 1988)

Clint Eastwoods filmische Annäherung an das Leben Charlie Parkers befasst sich mit eben diesem Thema, nämlich wie wer erinnert wird, und bricht dabei mit den gängigen Erzählkonventionen. Im Film unterscheidet die Figur des Dizzy Gillespie zwischen der Erinnerung an Reformer/-innen und der an Märtyrer/-innen. Während unklar bleibt, ob

es Unterschiede gibt in dem, was Reformer/-innen und Märtyrer/-innen für die jeweilige Sache leisten, differenziert Gillespie genau zwischen der Art und Weise, *wie* beide erinnert werden: Die Märtyrer/-innen werden länger erinnert als die Reformer/-innen und über jene wird noch mehr geredet, wenn sie erst einmal tot sind. Dabei ist zu ergänzen, dass die Erinnerung von Märtyrern und Märtyrerinnen häufig auch eine verkürzte ist, die der ganzen Person nicht gerecht wird, sondern diese auf wenige, hauptsächlich spektakuläre Facetten reduziert. Dabei stehen meist deren schillernde Taten im Vordergrund der erinnernden Erzählung – im Falle Parkers dessen kaum zu überschätzender Einfluss auf die Entwicklung des modernen Jazz.[1]

Denn Parker erweiterte die bis dato geläufigen Parameter des Jazz betreffend Rhythmus, Melodie und Harmonik auf innovative Weise, wobei er aber die beiden Leitprinzipien des Jazz nicht vergaß: Die Wurzel ist der Blues, das Wesentliche der Swing. Dies alles ist sicherlich ein zentraler Aspekt in Eastwoods Film. Dennoch geht Eastwood mit Bird über das hinaus, was Biographien und Biopics hinsichtlich einer differenzierten Darstellung ihrer Heldin oder ihres Helden gemeinhin leisten, indem er Parker nicht nur als revolutionären Musiker und Junkie – soweit die geläufigen Aspekte –, sondern auch als Ehemann und Familienvater zeigt und versucht, die komplexen und widersprüchlichen Verhältnisse dieser Subjektpositionen zueinander differenziert zu beleuchten.

Möchten wir die Art und Weise der Erinnerung an Märtyrer/-innen in diesem Kontext begrifflich näher fassen, so liegt es nahe, weil es in Biographien bzw. Biopics immer auch wesentlich um die dramaturgisch ansprechende *Inszenierung* der portraitierten Persönlichkeit geht, sich von der durch Erving Goffman (1983) geprägten Bühnenmetapher inspirieren zu lassen, die die Bühne als ‚Region' einer Darstellung in

Vorder- und Hinterbühne teilt. In diesem Kontext spielt sich die spektakuläre Erinnerung an Märtyrer/-innen hauptsächlich auf der Vorderbühne ab, der Bühne, die unter der ständigen Kontrolle des Publikums steht. Diese ständige Kontrolle führt dazu, dass auf der Vorderbühne bestimmte Aspekte einer Person betont werden, um einen vorteilhaften Eindruck zu wahren, während andere Aspekte, die den hervorgerufenen Eindruck beschädigen könnten, unterdrückt werden. Eine geläufige Art und Weise der Erinnerung an Märtyrer/-innen besteht ergo darin, vor allem diejenigen Aspekte in den Mittelpunkt der Erzählung zu rücken, die von den Taten berichten, die den Märtyrer/die Märtyrerin einzigartig erscheinen lassen, während andere Aspekte – wenn überhaupt – nur eine marginale Rolle in der Erinnerung spielen. Diese Form der Erinnerung fokussiert die Vorderbühne, da auf der Hinterbühne die Dinge geschehen, die den auf der Vorderbühne vor dem Publikum hervorgerufenen Eindruck widerlegen und womöglich nachhaltig beschädigen könnten. Denn „die entscheidenden Geheimnisse des Schauspiels [werden] hinter der Bühne sichtbar“, und so muss sichergestellt sein, dass „der Zugang von der Vorderbühne zur Hinterbühne dem Publikum verschlossen ist.“ (Ebd.: 105) Die unterschiedlichen Repräsentationsstrategien biographischer Erinnerungen erfüllen hierbei je nachdem die Funktion eines Türschlosses oder eines Türöffners. Eine Funktion, der umso mehr Bedeutung zukommt, je prominenter jemand ist: „Je höher man also auf der Statuspyramide steht, desto geringer wird die Zahl der Personen, vor denen man sich familiär geben kann […].“ (Ebd.: 122) Bird jedoch erzählt anders.

Yardbird Suite

Aufblende auf einen sandig-erdigen Weg, der geradewegs auf ein windschiefes Holzhaus zuläuft, vor dem die Hühner scharren.[2] Jemand führt ein Pferd, auf dem ein vielleicht um die zehn Jahre alter Charlie Parker sitzt, der eine einfache Melodie auf der Blockflöte bläst und während des Schlusstons eine Hand dirigierend in die Luft hält, so als würde er, wie es unter Jazzern üblich ist, das Ende seines Chorus signalisieren um an den nächsten Solisten oder auch die nächste Solistin zu übergeben. Einen Schnitt später steht ein mittlerweile jugendlicher Charlie Parker auf derselben Veranda und improvisiert auf einem Altsaxofon mit dem Thema von „Maryland, My Maryland", bis uns ein weiterer Schnitt in einen Jazzkeller mitnimmt, auf dessen Bühne ein Charlie Parker, so wie er bis heute im Gedächtnis geblieben ist, nämlich als Jazzsaxofonist, der eine neue Ära im Jazz eingeläutet hat, einen Uptempo-Chorus nach dem anderen ohne große Mühe spielt und das Publikum tobt – bis ein aus dem Nichts kommendes Schlagzeugbecken in Zeitlupe durch die Luft segelt und mit einem lauten Scheppern dieser Szene ein jähes Ende bereitet.

Wäre Bird nach diesen ersten vier Minuten zu Ende, man würde nicht allzu viel vermissen. Denn hier wird im Zeitraffer das gezeigt, worauf sich das landläufige Wissen über Charlie ‚Bird' Parkers Leben beläuft: Der in Kansas City, Kansas geborene und in Kansas City, Missouri aufgewachsene Parker beginnt im Alter von elf Jahren mit dem Saxofonspiel, übt im späten Teenageralter 11–15 Stunden am Tag, spielt zunächst in lokalen Bands, bevor er 1939 nach New York City geht, um dort an der Seite von Dizzy Gillespie, Thelonious Monk und anderen Größen mit dem Bebop die gesamte Jazzszene für die nächsten zehn Jahre elementar zu verändern (vgl. Desmond 1954). Was hier zwar nicht gezeigt wird, aber zum Allgemeinwissen über Parker gehört, ist seine

Heroinsucht, die wie die Musik ein ebenso zentraler Bestandteil seines Lebens war. So zentral, dass Parkers dritte Ehefrau Doris einmal die Hoffnung äußerte, er möge nicht nur als der berühmteste Junkie seiner Zeit in Erinnerung bleiben (The New York Times 2000).

Doch Regisseur Clint Eastwood geht mit seinem Film einen anderen Weg. Nach diesem Auftakt nimmt er uns mit von der Vorder- auf die Hinterbühne. Bird kommt von einem Konzert nach Hause, wo seine Frau Chan [3] auf ihn wartet. Schnell wird klar, dass ihre Partnerschaft, zumindest im Moment, nicht die glücklichste ist. Chan zeigt wenig Interesse an dem, was Charlie ihr über den Abend, der wie so oft von Heroin und verpassten Einsätzen geprägt war, erzählt. So wie die Eingangsepisode von dem Scheppern des Beckens beendet wird, wird diese Episode durch das Splittern von Glas abrupt abgebrochen – Charlie hat versucht, sich im Badezimmer durch das Trinken von Jodtinktur das Leben, an dem er zunehmend verzweifelt, zu nehmen. Ein nächster Schnitt nimmt uns mit auf eine weitere Hinterbühne: Die geschlossene psychiatrische Abteilung, wo Parker nicht Bird ist, sondern Fall Nummer 1540, und alles andere als ein gefeierter Star.

Zeigt Bird bis hierhin die verschiedenen Arten von Bühnen in Charlie Parkers Leben durch die Schnitte als voneinander getrennte Episoden, überlagern und vermischen sich nun auf der Hinterbühne der Psychiatrie Parkers verschiedene und gegensätzliche Lebenswelten. Hier deutet sich bereits an, dass die Person Charlie Parkers weitaus komplexer ist, als sie auf der Bühne der Jazzclubs scheint, was Chan Parker in einer Schlüsselszene auf den Punkt bringt: Von dem Leiter der Psychiatrie gefragt, ob sie einen Ehemann oder Musiker möchte, antwortet sie, dass beide nicht voneinander zu trennen seien – und so entscheidet sie sich gegen ein Verbleiben ihres Mannes in der Psychiatrie und holt ihn zurück auf die Vorderbühnen der Clubs,

wissend, dass dies weder für sie noch für Charlie einfach werden wird. Denn nun sind auch Charlies psychische Probleme ein Teil der Vorderbühne, hat er es doch mit seinem Selbstmordversuch auf die Titelseite der *Daily News* ‚geschafft'.

Durch weitere Rückblenden beginnt Bird nun eine – in einem gewissen Sinne dialektische – Annäherung an die vielen Facetten der Person Charlie Parkers. Dadurch, dass der Film die vielen Ambivalenzen und Widersprüche im Leben Charlie Parkers ins Zentrum seiner Erzählung rückt, werden sie weniger ambivalent und widersprüchlich, wodurch die Gesamtheit der Person Parkers verständlicher wird. So sehen wir Parker nicht nur als musikalisches Genie, das den Preis für seine Genialität mit Beziehungsunfähigkeit und Drogensucht bezahlt – soweit das Klischee –, sondern als jemanden, der durchaus in der Lage ist, neben sich selbst auch andere Personen wahrzunehmen und für sie zu sorgen, auch wenn dies immer wieder mit seiner Heroinsucht kollidiert. Charlie weiß beispielsweise um den Wert, den Chan für ihn hat. Er wird ihr noch häufig sagen, dass sie sein Ruhepol sei, weil sie ihm aus seinen Krisen, dem Stress, den Nervenzusammenbrüchen – wenn auch nur für den Moment – heraushilft. Hierfür jedoch akzeptiert sie von Charlie, den sie am liebsten als Star auf der (Vorder-)Bühne sieht, keinen Dank. Zu danken ist für sie ein bescheidenes Verhalten, das nicht zu dem Charlie Parker passt, der den Jazz neu erfunden hat.[4] Wenn schon nicht mit Worten, so bedankt sich Charlie für das, was er von Chan bekommt, damit, dass er, so gut, wie es ihm gerade möglich ist, ein fürsorgender Familienvater ist. Er akzeptiert beispielsweise Chans Tochter, deren Vater unbekannt ist, als die seine und versucht, seine Familie so weit wie möglich von den negativen Seiten seiner Vorderbühnenexistenz abzuschirmen, da er nicht möchte, dass diese ‚schmutzigen' Sachen sein Familienidyll trüben.

Nur selten, so zeigt es Bird, harmonieren Vorder- und Hinterbühne in Charlie Parkers Leben. Eine besondere Episode ist die Zeit, in der er, anstatt mit seinem Quintett, mit einem Streichorchester zusammenarbeitet. Hier gelingt es ihm, den Anforderungen an seine Rollen als Musiker und Familienvater gerecht zu werden. Denn mit dieser Produktion verlässt Parker die reine Bebopszene und gewinnt neue Fans. Die Platte *Parker with Strings* wird ein kommerzieller Erfolg, der ihm und seiner Familie eine relativ sorgenfreie Zeit bringt: In einer Parallelmontage sehen wir Parker mit dem Orchester auf der Bühne der Carnegie Hall vor großem Publikum, während in seiner Wohnung ein neuer Teppich verlegt und ein Klavier aufgestellt wird. Er spielt mit seinen Kindern und macht ihnen Geschenke, die Kamera streift ein im bürgerlich eingerichteten Wohnzimmer hängendes Plakat „Midnight Jazz at Carnegie Hall presents: Charlie Parker with Strings“. Mit Blick auf die Ideale des Bebop zahlt Parker für diese Harmonie allerdings einen hohen Preis: War der Bebop mit seiner Parole „We wanted a music that they couldn’t play“ in seiner Entstehung eine Reaktion gegen die ‚weiße‘ Vereinnahmung des ursprünglich ‚schwarzen‘ Swings, so ist *Parker with Strings* in diesem Sinne kein Bebop mehr. Nicht nur, dass Parkers Improvisationen auf diesen Aufnahmen weitaus weniger aufsehenerregend, sondern eher Verzierungen der Themen sind: nun spielt er eine Musik, die *sie* auch spielen können – das Streichorchester ist ‚weiß‘. Mit Blick auf diesen Konflikt wird deutlich, wie sehr Bird in seiner Darstellung die Perspektive Charlie Parkers privilegiert, der begeistert von dieser Schaffensperiode ist, hat sie für ihn doch sowohl musikalischen als auch ökonomischen Wert. Der gesamte Konflikt um die musikalische Originalität dieser Aufnahmen und um den vermeintlichen ‚Verrat‘ am Bebop aber, der seine Fans und die Jazzgeschichte noch lange beschäftigen soll, wird im Film nicht ausgespielt.

Doch diese Episode des Glücks ist nicht von langer Dauer. Charlie Parker zieht sich schließlich mit seiner Familie immer weiter auf die Hinterbühne zurück, die auf dem Land im Haus von Chans Mutter, weit weg von New York City liegt. Dort sind die alten Jazzclubs mittlerweile Stripschuppen, und in den noch verbleibenden Musikclubs spielen die ‚schwarzen' Jazzer keinen Jazz mehr, sondern Rock and Roll, die Musik der ‚Weißen' für ein ‚weißes' Publikum. Eine Ära ist zu Ende gegangen und damit auch ein wichtiges Stück von Parkers Identität. Jazz wird fortan ein Nischendasein als Kunstmusik führen und so verlässt Charlie die Szene als gebrochener Mann, kaum fähig, gerade zu gehen. Danach erscheint Charlie Parker in Bird ein letztes Mal auf der Vorderbühne: Über die Bilder seiner Beerdigung läuft der Abspann: „Charlie ‚Bird' Parker died on March 12, 1955. [...] His legend, the music, lives on." (Bird 1988)

Fazit

Moderne Gesellschaften sind Gesellschaften eines stetigen, raschen und andauernden Wandels, deren wohl elementarstes Moment die Diskontinuität ist, was wiederum Auswirkungen auf das Subjekt hat. So lässt sich das Subjekt in der (Spät-)Moderne nicht als bloß entfremdet begreifen, vielmehr ist es zerstreut, fragmentiert, dezentriert. Die im cartesianischen Modell angelegte Kontinuität und Einheitlichkeit der Subjektwerdung weicht einer Zerstreuung der Identität über eine Serie von Brüchen in den unterschiedlichsten, oft widersprüchlichen Diskursen (vgl. Hall 1999: 397, 407). In dieser Hinsicht wäre es nicht nur naiv, von einer Biographie – in welcher medialen Form auch immer – zu erwarten, ein einheitliches, geschlossenes Bild eines Lebens zu entwerfen. Vielmehr wäre bereits durch den Versuch das Thema

verfehlt. Daher lässt sich Clint Eastwood mit Bird erst gar darauf ein, das Leben Charlie Parkers aus nur einem Blickwinkel kohärent zu erzählen. Stattdessen wechselt der Film durch seine vielen Rückblenden und (Lebensab-)Schnitte im eingangs skizzierten Sinne Goffmans (1983) ständig zwischen den vielen Vorder- und Hinterbühnen im Leben Parkers und trägt seiner über viele Rollen zerstreuten Identität – radikaler Revolutionär des Jazz, fürsorglicher Familienvater, exzessiver Junkie, liebender Ehemann … – konsequent Rechnung.

Insofern löst Bird damit auch den an Biographien gestellten Anspruch nach Authentizität ein. Nicht, weil der Film eine einheitliche und durch ‚Fakten' belegbare ‚wahre' Geschichte über das Leben Charlie Parkers zu erzählen versucht, was sowieso nicht gelingen kann, da das Reale immer subjektiv ist und Realität weitaus mehr ist als die Repräsentationen, die wir von ihr anfertigen (vgl. Denzin 1999: 128f.). Sondern, weil der Film die klischeehaften Erzählungen, die das Star- und Junkieimage Parkers festigen und essentialisieren, durch seine zahlreichen narrativen Brüche dekonstruiert. Damit betrachtet Bird „das Selbst und die Identität […] als plurale, fragile Formen […], die immer als ein radikales Auseinanderfallen erfahren werden" (ebd.: 135). Dieses radikale Auseinanderfallen ist ein zentrales Motiv in Bird, das uns immer wieder zeigt, wie der Wunsch Charlie Parkers nach einer stabilen und einheitlichen Identität nur scheitern kann und wie dieses Scheitern umso schmerzhafter erfahren wird, je gewaltsamer versucht wird, diese unerreichbare Identität zu herzustellen. Durch sein Oszillieren zwischen Vorder- und Hinterbühne gelingt es Bird, genau diese Versuche darzustellen, denn: „Will man Eindrucksmanipulation beobachten, dann ist einer der interessantesten Zeitpunkte der Augenblick, in dem der Darsteller die Hinterbühne verlässt und an dem Ort auftritt, wo sich das Publikum befindet, oder der Augenblick, in dem er von dort zurückkehrt; denn in diesen Augenblicken kann man

entdecken, auf welche geradezu phantastische Weise der Rollencharakter an- oder abgelegt wird.“ (Goffman 1983: 112) Hierdurch „kollidieren ständig essentialistische […] Bilder des Selbst, die niemals ein vollständiges Verstehen erlauben, das sich für die Individuen und ihre Unternehmungen als zufriedenstellend erweist“ (Denzin 1999: 135). Indem Bird diese Kollisionen zu seinem zentralen Thema erhebt, löst er den Anspruch auf Authentizität ein, weil eben nur die Kollisionen kohärent und authentisch sein können. Bird zeigt Charlie Parker als einen durch seine (Medien-)Images fragmentierten *Menschen*. Hierin liegt auch der einzige Weg, sich der Person Charlie Parkers zu nähern. Denn der Glaube an die Möglichkeit einer realitätsgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit wurde durch das Kino selbst seit den 1950er Jahren systematisch untergraben (vgl. ebd.: 137).

Wenn Musik zu Ende ist, hat sie sich in der Luft verflüchtigt. Sie lässt sich nie wieder einfangen. Gleiches gilt für das Leben. Eine Annäherung an das Vergangene aber ist möglich. Mit Bird ist sie gelungen.

(Sebastian Nestler)

Fußnoten:

[1] Beispielhaft widmet Carl Woideck (1998a) in seiner rund 270 Seiten umfassenden Parker-Biographie dem Leben Parkers gerade mal 50 Seiten. Der Großteil des Buches befasst sich ausschließlich mit seiner Musik, wegen der er zur Legende erklärt wurde.

[2] Hühner werden im US-Südstaatendialekt häufig auch *yardbirds* genannt, woraus sich möglicherweise Parkers Spitzname ‚Bird‘, manchmal auch ‚Yardbird‘, herleiten lässt.

[3] Charlie Parker betrachtete Chan Richardson als seine Frau. Ob sie jedoch legal verheiratet waren, ist umstritten, da Parker sich angeblich nicht von seiner dritten Frau Doris hatte scheiden lassen.

[4] Auch im Interview mit Paul Desmond (1954) neigt Parker streckenweise zu übertriebener Bescheidenheit, was Desmond mit dem Satz „Modesty will get you nowhere, Charlie“ (ebd.) kommentiert. Allerdings kann es sich in dieser Situation auch um ein von Parker intendiertes *fishing for compliments* handeln.

Literatur

Denzin, Norman K. (1999) „Ein Schritt voran mit den Cultural Studies“, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S.116–145.

Desmond, Paul (1954) „Paul Desmond interviews Charlie Parker“, in: http://www.puredesmond.ca/pdbird.htm, zugegriffen am 27.06.2012.

Goffman, Erving (1983) *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München, Zürich: Piper.

Hall, Stuart (1999) „Kulturelle Identität und Globalisierung“, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 393–441.

Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hg.) (1999) *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

The New York Times (2000) „Doris Parker, 77, a Crusader And Charlie Parker’s Widow“, in: *The New York Times* vom 19.01.2000, http://www.nytimes.com/2000/01/19/arts/doris-parker-77-a-crusader-and-charlie-parker-s-widow.html, zugegriffen am 08.07.2012.

Woideck, Carl (1998a) *Charlie Parker. His Music and Life*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Literatur zu Charlie Parker

Giddins, Gary (1987) *Celebrating Bird. The Triumph of Charlie Parker*, New York: Beech Tree Books.

Hirschmann, Thomas (1994) *Charlie Parker: Kritische Beiträge zur Bibliographie sowie zu Leben und Werk*, Tutzing: Schneider.

Parker, Chan (1999) *My Life In E-Flat*, Columbia: University of South Carolina Press.

Reisner, George (1962) *Bird. The Legend of Charlie Parker*, New York: Bonanza Books.

Russell, Ross (1973) *Bird Lives! The High Life & Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*, New York: Charterhouse.

Wilson, Peter Niklas/Goeman, Ulfert (1988) *Charlie Parker. Sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, Schaftlach: Oreos.

Woideck, Carl (Hg.) (1998b) *The Charlie Parker Companion. Six Decades of Commentary*, New York: Schirmer.

Diskographie

Dolphy, Eric (1964): *Last Date*, PolyGram International Music B.V.

Filmographie

Bird (1988) (USA, R: Clint Eastwood)

Empfohlene Zitierweise:

Nestler, Sebastian: Bird. In: *Rock and Pop in the Movies 3*, 2013, S. 119-131.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.8.2013.

Rock and Pop in the Movies (ISSN 2193-3901)
Copyright © by the author. All rights reserved.
Copyright © für diese Ausgabe by Rock and Pop in the Movies. All rights reserved.
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Rock and Pop in the Movies“.