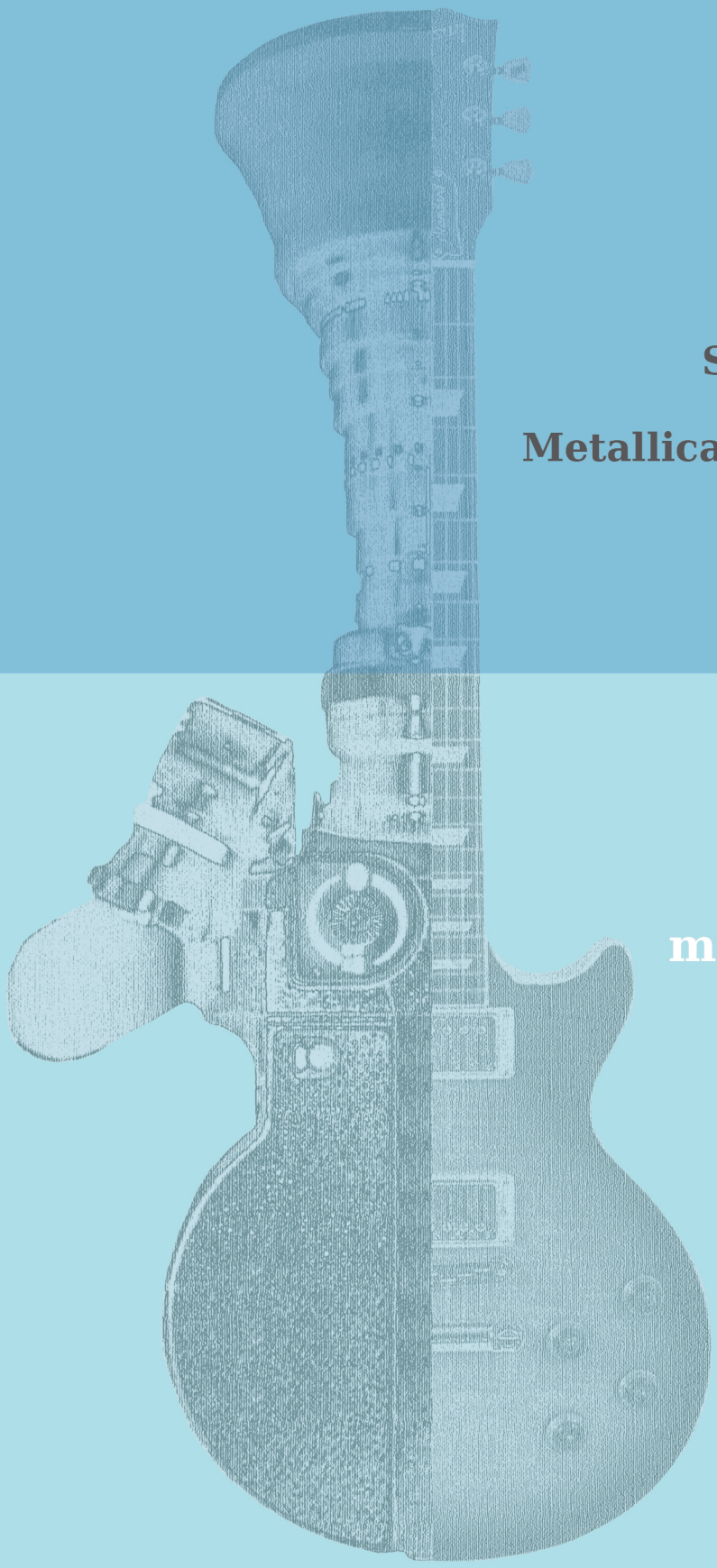
ROCK AND POP IN THE MOVIES

JOURNAL ZUR ANALYSE VON ROCK- UND POPMUSIKFILMEN | No. 4

FILMANALYSEN

FILMTHEORIE



Schneewittchen und die sieben Gaukler
mit Caterina Valente und Walter Giller

Stop Making Sense
Talking Heads

Voodoo Rhythm
The Gospel of Primitive Rock'N'Roll

Searching for Sugarman
auf der Suche nach Sixto Rodriguez

Metallica Through The Never 3D
von Regisseur Nimród Antal

und weitere Analysen

Leitartikel

Underground in musikdokumentarischen Filmen

von Carsten Heinze

Impressum

Copyright by Rock and Pop in the Movies, Kiel 2015
Copyright (für die einzelnen Artikel) by den Autoren, 2015
Die Autoren sind für die in ihren Artikeln verwendeten Abbildungen selbst verantwortlich.

Verantwortlicher Redakteur:
Andreas Wagenknecht

Rock and Pop in the Movies
ISSN 2193-3901.

Herausgeber / Redaktion:
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:
Patrick Kraft (Kiel)
Simone Vrckovski (Kiel)

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

Inhalt

Impressum.....3

Artikel

Underground in musikdokumentarischen Filmen.....7
Carsten Heinze

Close Readings

Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: Schneewittchen und die sieben Gaukler (1962).....46
Hans Jürgen Wulff

Start Making Sense (1984). Eine formalanalytische Revision.....56
Thomas Voigt

Voodoo Rhythm – The Gospel of Primitive Rock'N'Roll (2005).....70
Anja Peltzer

Searching for Sugarman (2012).....78
Ingo Lehmann und Annika Krüger

A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB (2012).....90
Andreas Wagenknecht

Metallica Through the Never 3D (2013).....95
Maurice Lahde

Rezensionen

Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*.....104
James zu Hüningen

Alexej Monroe: *NSK und Laibach. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör*.....112
Marcus Stiglegger

Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.): *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*.....120
Hans Jürgen Wulff

Jost, Christofer / Klug, Daniel / Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien populärer Musik*.....124
Andreas Wagenknecht

Underground in musikdokumentarischen Filmen

Einleitung

Die folgenden Ausführungen versuchen, einen Zusammenhang zwischen Underground als musikkulturellem Phänomen und dessen Darstellungen in musikdokumentarischen Filmen herzustellen. Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass Underground – ein vielfältiger und schwer einzugrenzender Bereich für verschiedene Musikstile – ein beliebtes Thema musikdokumentarischer Filme bildet und auf unterschiedliche Weise Eingang in Musikdokumentationen findet, sowohl als eigenes Thema wie auch als Ursprungsmythos in der Nabelschau früher Anfangsphasen und Ursprungsmythen von beginnenden, sich neu entwickelnden Musikkulturen. Es wird hier die Auffassung vertreten, dass grundsätzlich gerade die Form des dokumentarischen Films der Aufzeichnung, Inszenierung und Rekonstruktion von Underground nahe steht: Underground wie dokumentarischer Film haben subversive Tendenzen, beide arbeiten mit dem Versprechen der Authentizität und Echtheit, beide verfügen über einen begrenzten RezipientInnen-Kreis und werden mit vergleichsweise geringem finanziellem Aufwand hergestellt. Daraus ergeben sich Fragen, wie und vor welchem Hintergrund Underground-Szenen Eingang in musikdokumentarische Filme finden und wie diese inszeniert werden: Versinnbildlichen musikdokumentarische Filme die Vorstellungen und Ideologien von Underground und finden sie für diesen adäquate Bilder, und wenn ja, welche? Gibt es Entsprechungen zwischen Underground-Musik und dokumentarfilmischer Ästhetik? Lassen sich, je nach Underground-Musikkulturen, Unterschiede feststellen? Inwieweit stehen dagegen aktuelle, rekonstruktiv-historisierende Vorgehensweisen im musikdokumentarischen Film den ‚Idealen' des Underground entgegen? Inwieweit verflüchtigen sich die Ideale des Underground vor dem Hintergrund einer gegenwärtig zu beobachtenden nostalgischen Historisierungswelle der Archivierung und öffentlichen Zurschaustellung, die auch vor den (un-)heiligen

Hallen des Underground keinen Halt macht – oder gerade durch diesen die Attraktivität musikdokumentarischer Filme nährt? Um eine erste Beobachtung noch einmal zugespitzt in eine andere Richtung zu formulieren: Wie wird Underground durch historisierend-rekonstruktive Aufarbeitungen dokumentarfilmisch domestiziert und verbraucht? Wie wird Underground musikdokumentarisch audiovisualisiert? Ist die dokumentarfilmische Darstellung von Underground-Musikkulturen nicht insofern (schon in der Begrifflichkeit) „paradox“ [1], da diese auf Inkompatibilität und letztlich ‚Unsichtbarkeit‘ setzen, das Massenmediale und der Klang sich ausschließen?

Underground als musikkultureller Abgrenzungsbegriff

‚Underground‘ als Bezeichnung für bestimmte Formen und Praktiken innerhalb der Pop- und Rockmusik ist ein schwammiger, schwer greifbarer und kaum zu fixierender Begriff. Es gibt keine klaren Kriterien, nach denen sich diese Bezeichnung spezifizieren lässt, keine Vermessungen, nach denen sich – ökonomisch oder kulturell – sagen lässt, wo Underground beginnt oder endet. Es handelt sich eher um ein diffuses, sich dynamisch entwickelndes Gemisch aus Status, Position, Ideologie und Praktik. Underground als qualitativ musikkultureller Abgrenzungsbegriff spielt darauf an, dass es sich um eine spezifische Form musikalischer Schöpfungs- und Verbreitungsprozesse handelt, um einen sich absetzenden Stil der Produktion und Rezeption, der nicht als konventionell oder massenkompatibel zu bezeichnen ist. Vielmehr assoziiert dieser Begriff subversive, neuartige, unabhängige, innovative wie avantgardistische Aspekte, wobei Underground musikalisch und ideologisch sowohl progressiv wie regressiv und konservativ sein kann. Er weist (kultur-)politische Aspekte auf. Underground ist ein Etikett der Selbstzuschreibung, kann aber auch durch äußere gesellschaftliche Umstände erzwungen sein, wie beispielsweise die Alternative-Szene im Iran (Nobody Knows About Persian Cats, IR 2009, Bahman Ghobadi), die Metal-Szene im Irak (Heavy Metal in Baghdad, USA/CAN 2007, Suroosh Alvi, Eddy Moretti), der Punk in Burma (Yangon Calling: Punk in Myanmar, D 2013, Alexander Dluzak, Carsten „Peewee“ Piefke), China (Beijing Bubbles, CN 2006, Susanne Messmer, George Lindt) oder der

ehemaligen DDR (OstPunk! too much future, D 2006, Michael Boehlke, Carsten Fiebeler). Underground wird im Musikbereich zur Charakterisierung von MusikerInnen, Bands und Szenen verwendet, die sich gegen herrschende Hör- und Sehgewohnheiten und einen konventionellen Massengeschmack abgrenzen wollen oder kulturelle Praktiken jenseits etablierter Muster aufweisen. Mit der ‚Auratisierung des Underground' wird eine bestimmte Vorstellung von Freiheit, Eigensinn und Unabhängigkeit verbunden, jenseits ökonomischer Verwertungsinteressen. Die Nicht-Kommerzialisierbarkeit als Verweigerungshaltung spielt im Selbstverständnis eine nicht unerhebliche Rolle. Underground als lebhaftes und innovatives Phänomen entwickelt sich meist in der Entstehungsphase neuer, kleiner, lokal begrenzter und übersichtlicher Szenen, deren weiterer Entwicklungsverlauf noch völlig offen und kontingent ist, kann aber auch als permanentes dynamisches Gegenstück der populären Außenseite von Musikkulturen verstanden werden, als Gestus oder Habitus: Innerhalb ein und derselben Musikkultur kann es sowohl Mainstream wie Underground-Szenen geben, der Umschlag von einem zum anderen ist fließend und kaum definitiv bestimmbar. Es lassen sich Schnittstellen zur künstlerischen Avantgarde finden.

Underground steht dem Dunstkreis von Sub- und Alternativkulturen nahe, die klassischer Weise durch Merkmale wie Marginalität, Nicht-Konformität, Regionalität, aber auch durch so schwammige Bezeichnungen wie Authentizität, Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit charakterisiert werden, und geht aus diesen hervor.[2] Underground kann, muss aber nicht mit Jugend(sub)kulturen in Verbindung gebracht werden. Vor deren kulturindustrieller Vereinnahmung wurden derart ‚authentische' Jugendkulturen wie Rocker, Skins, Mods oder Hippies von den frühen Untersuchungen der britischen Cultural Studies als subversive Praktiken in Abgrenzung zum sozialen Herkunftsmilieu wie zur hegemonialen Kultur verstanden und in gewissem Sinne verklärt.[3] ‚Under-' bzw. das Präfix ‚Sub-' scheiden sprachlich wie symbolisch das ‚Niedere' vom ‚Höheren', ordnen kulturelle Praktiken ‚unterhalb' herrschender Kulturvorstellungen, -konventionen und -ideale ein und weisen ihnen damit einen symbolischen Ort jenseits des rational-reflexiven Kopfes (in Hüfthöhe und darunter) zu: Underground bekommt dadurch eine kulturell bedrohliche und herrschende

Vorstellungen infrage stellende Facette, die sich vom hegemonialen Popkulturdiskurs abgrenzen will. Im bürgerlichen Kulturdiskurs werden damit zunächst die Grenzen zu aller „rohen, ungezügelten Sexualität“ und affektiver Sinnenlust sowie allgemeine Verstöße gegen die Regeln von Zivilisationserrungenschaften, innere wie äußere Kontrollen des Körpers erachtet.[4] Underground bringt all das hervor, was im idealistischen Kulturdiskurs als nicht-legitim verdrängt wird. Während vor den Erschütterungen dieser (kulturellen) Rationalismen durch die Postmoderne die Grenzverläufe noch relativ klar hierarchisch gezogen zu sein schienen, sind heutige Differenzierungen zwar weiterhin wirkmächtig – auch der Underground blüht in veränderter Form und in differenten Kontexten nach wie vor –, jedoch immer schwieriger zu lokalisieren. Das im buchstäblichen Sinne ‚Ober-Flächliche‘ der Postmoderne nivelliert frühere Abgrenzungen: „Die Beziehungen von Oben und Unten, Realem und Imaginierten, Machtgefälle und Phantasma sind in heftig kreiselnde Bewegung geraten; jenseits von Sprachspielen und Bildkonventionen scheint es keinen Bezugspunkt mehr zu geben, um ein Höher und ein Niedriger eindeutig zu bestimmen. Wo sollte man da Unterwelten situieren?“[5] Ein musikkulturelles Beispiel für diese Verunklarungen und hybriden Vermischungen ist der Black Metal, der sich klanglich wie in seinen künstlerischen Inszenierungen gegenwärtig in die verschiedensten Richtungen und Stile entwickelt, als Underground-Phänomen gestartet ist, jedoch auch eine Mainstream-Seite hervorgebracht hat und mittlerweile auch im Performance-Bereich des modernen Theater-Kunstbetriebs angekommen ist (siehe dazu den Film Until the Light Takes Us, USA 2008, Aaron Aites, Audrey Ewell). Black Metal ist ein Underground-Phänomen mit sowohl progressiven (höre/siehe dazu die Band *Liturgy*) wie konservativ-regressiven Zügen (höre/siehe dazu Bands aus dem norwegischen Black-Metal-Bereich wie etwa *Gorgoroth* oder *Burzum*) oder auch ‚linken‘ Idealen (siehe/höre die Band *Wolves in the Dark Throne*). Darüber hinaus blühen – erzwungenermaßen – musikkulturelle Underground-Szenen in Weltteilen, die in ihrer politischen Konstitution nicht als demokratisch zu bezeichnen sind. Weitere Beispiele eines noch heute aktiven, hoch umstrittenen Underground sind der Apokalyptic- oder Neo-Folk sowie rechtsextreme Jugendkulturen.

Unklar bleibt deshalb, wie sich die Praktiken des Underground inhaltlich oder der Form nach näher bestimmen lassen und wo ihre Grenzen oder Außenseiten liegen. Ist Underground wesensmäßig bestimmbar, gibt es übergeordnete Kriterien, die für sämtliche Musikkulturen Geltung beanspruchen können? Oder lässt sich Underground nur anhand von soziokulturell lokalisierbaren Beispielen empirisch immer wieder aufs Neue in Relation zu allem, was nicht Underground ist, konkretisieren? Ist Underground ein selbstgewählter Zustand der Abgrenzung oder ein Zwischenreich, ein imaginäres ‚Utopia' aller widerständigen Musikkulturen auf dem Weg zur Akzeptanz und zum Erfolg? Ist Underground nur eine Illusion, eine sozialromantische Verklärung im zwingenden Getriebe der Kulturindustrie ohne dauerhafte Existenz? Womöglich eine unfreiwillige Marginalisierung? Kann es Underground überhaupt dauerhaft in einem kapitalistisch organisierten Kulturbetrieb geben? Ist Underground eine bewusst gewählte Existenzweise der Gegenwart oder vielmehr eine verklärende retrospektive Konstruktion? Ist Underground heutzutage überhaupt noch möglich? In Bezug zum dokumentarischen Film stellt sich die Frage, wie Underground beschrieben, erklärt, wie Underground (audiovisuell) inszeniert und auratisiert wird und wie ProtagonistInnen von Underground-Szenen selbst darüber sprechen bzw. Bilder hierfür finden?

Underground als musikkulturell übergreifendes Phänomen

Trotz seiner historisch konkreten Verortung in den frühen Rockkulturen der 1960er Jahre ist Underground ein Begriff, der nicht nur auf ein spezifisches kulturelles Zeitphänomen übertragen werden kann, sondern im Horizont sämtlicher musikkultureller Entwicklungen immer wieder Teil ganz unterschiedlicher musikalischer Richtungen geworden ist und sich rhizomatisch an dessen Rändern ausbreitet bzw. diese transformiert. Wolfgang Sterneck hat in seiner neomarxistisch inspirierten, musikgeschichtsphilosophisch motivierten Musikkulturen-Analyse die klanglichen Widerstandspotentiale alternativer Musikstile,

angefangen von den Avantgarden der 1920er Jahre bis zum Techno und Hip Hop am Ende des Jahrtausends, beschrieben und sie in einen übergeordneten Entwicklungsprozess der kulturellen Kritik und einem mit den Mitteln der Musik geführten Kampf um Emanzipation gestellt – und damit eine Idee der politischen Dimension des Underground formuliert, die über jegliche Genregrenzen hinaus reicht (dabei jedoch die ästhetische Eigenlogik weitgehend übersieht).[6] Demnach hat Underground eine politische Schlagseite, ist verbunden mit Protest und Streben nach künstlerischer Autonomie jenseits kommerzieller Interessen, wie der Film Utopia Ltd. (D 2011, Sandra Trostel) über die Hamburger Nachwuchsband *1000 Robota* zeigt, damit nicht an eine bestimmte stilistische Richtung oder an eine bestimmte Zeit gebunden. So befreiend oder befreit Underground in der Selbstwahrnehmung seiner ProtagonistInnen auch immer sein mag, so konsequent dieser eine idealistische Haltung hervorzubringen versucht, trägt er doch ebenso normative wie normierende Züge und ist deshalb anfällig für Dogmatismen und Radikalismen.

Underground kann einerseits als all das bezeichnet werden, was durch die Art und Weise seiner Inszenierung als nicht massenhaft rezipierbar erachtet wird und für eine gewisse Zeit als ungewöhnlich oder schwer zugänglich gilt, andererseits ist Underground eine Art verkaufssteigernde Selbstetikettierung, die sich ihren Weg genau dadurch in den Mainstream bahnt.[7] Underground ist ästhetische Inszenierung wie grenzsprengende Kunstpraxis zugleich, ohne die frühe Pionierarbeit des Underground wären eine Reihe von populären Musikkulturen heute kaum denkbar – kaum jemand weiß um den Einfluss, den der frühe Industrial auf die Klänge des Pop genommen hat, kaum jemand weiß, dass Mark Stewart als New/No Wave-Künstler Dub und auch Hip Hop mitgeprägt hat (siehe dazu das musikdokumentarische Biopic Mark Stewart – On/Off: Pop Group to Mafia, D 2009, Tøni Schifer) –, umgekehrt greift der Mainstream immer wieder Aspekte des Underground auf und verarbeitet sie kreativ und macht sie dadurch populär. Ferner ist das, was gestern noch als musikalischer Underground galt, heute schon massenkompatibel (und umgekehrt): So startet etwa Techno als Underground (verkörpert etwa in den finnischen Filmen Sähko – The Movie, FIN 1995, Jimi Tenor, und Bring The Beat Back!, FIN 1992, Hannu Puttonen), wird in den 1990er

Jahren zum Mainstream-Hype, um dann in den 2000ern wieder in den Underground zu verschwinden, wie es der retrospektiv-historisierende Film Paris/Berlin: 20 Years of Underground Techno (F 2012, Amélie Ravalec) erzählt. Ähnlich wird dieses Phänomen eines musikkulturellen Auf-, Um- und Abschwungs in Get Thrashed: The Story of Thrash Metal (USA 2006, Rick Ernst) dargestellt. Während einige Teile des Punk populär werden, existieren andere Teile des Punk weiterhin parallel als Underground-Phänomen, wie der Tourfilm 1,7 (D 2013, Timo Schierhorn, Mathis Menneking) über die Hamburger Punkband *Slime* zeigt. Während *Black Sabbath* den Rock-Olymp bereits Anfang der 1970er Jahren besteigen, dämmert ihr kongeniales Pendant *Pentagram*, namentlich Bobby Liebling, seit Anfang der 1970er Jahre permanent vollgedröhnt und nahezu unbekannt und vergessen im Subbasement seines Elternhauses (dargestellt im dokumentarischen Film Last Days Here, USA 2012, Don Argott, Demian Fenton). Manchmal finden sich Teile des Mainstream und des Underground auch in ein und derselben Person oder Band vereint, wie etwa bei Marc Almond, Mitbegründer von *Soft Cell*, aber auch Gastsänger bei Underground-Bands wie *Current 93* oder *Psychic TV* (zu diesem Prozess am Beispiel Genesis Breyer P-Orridge [8]).

Der Begriff ‚Underground' stammt aus den 1960er Jahren und wurde von Rockbands geprägt, die ihre antibürgerliche Einstellung durch Inszenierungen eines ausschweifenden Lebens- und Musikstils zum Ausdruck brachten: ‚Sex, Drugs & Rock'n'Roll' in einer extremen Ausprägung und unkontrollierten Lebensform. Underground steht in seinen Anfängen in engem Zusammenhang mit den subkulturellen Protestmilieus der *counterculture* [9] (siehe dazu den Film Going Underground, (USA/CAN 2013, Rob Johnstone), der sich mit dem subkulturellen Umfeld der *Beatles* beschäftigt, wie auch den Film A Technicolor Dream, (UK 2008, Stephen Gammond), der sich demselben Thema im Umfeld von *Pink Floyd* widmet). Der Begriff legt semantisch unabhängig seiner normativen Verwendung nahe, dass die Musik- und Lebensstilpraktiken des Underground im Unsichtbaren, Verborgenen oder zumindest Halbdunklen, in der Geschlossenheit des Untergrunds stattfinden, sich damit außerhalb größerer öffentlicher Aufmerksamkeit bewegen und gewisse künstlerische Freiräume genießen und offenbar Lebensstile pflegen, die anderen verschlossen bleiben. Daraus bezieht

die Bezeichnung ‚Underground' für alle diejenigen, die sich vom Massengeschmack absetzen wollen, ihre attraktivitätssteigernde und exklusive Wirkung. Das Verborgene lässt sich bis in filmische Inszenierungen hinein verfolgen: So lassen sich etwa Greg Anderson von der Drone-Band *Sunn O)))* in Such Hawks, Such Hounds (USA 2008, Jessica Hundley, John Srebalus) oder Gaahl von der Black Metal-Band *Gorgoroth* in Metal: A Headbanger's Journey (USA 2005, Sam Dunn, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise) in abgedunkelten Räumen bzw. im Keller interviewen, um den Eindruck der Düsternis und des Untergründigen symbolisch zu verstärken; andere Filme über den musikalischen Underground arbeiten mit undeutlichen, verwackelten, primitiven oder artifiziellen Bildern, um nur unklar Erkennbares sinnbildlich zu produzieren. Underground spielt in seinen extremen Ausformungen ferner auf klandestine, gar terroristische oder revolutionäre Umtriebe an, die aufgrund eines Verbots selbst das Geheime als Ort ihrer Praktiken suchen (so – überwiegend in konventioneller ‚talking heads'-Form – für die Band *Mayhem* und den norwegischen Black Metal erzählt in Pure Fucking Mayhem (S 2008, Stefan Rydehed) bzw. Once Upon a Time in Norway (NO 2007, Pål Aasdal, Martin Ledang)): ein Aspekt, der in seiner vollen Konsequenz nur auf sehr wenige musikkulturelle oder künstlerische Praktiken zutrifft (oder historisch: zugetroffen hat). Als frühe Underground-Bands der 1960er Jahre gelten *Country Joe & the Fish*, *The Fugs* oder Frank Zappas *Mothers of Invention* (zur musikalischen Beziehung von *Frank Zappa* und *Cpt. Beefheart* siehe den Film When Don Met Frank, USA 2014, div.), die in ihren Texten einen politischen Anarchismus zum Ausdruck brachten, sich musikalisch unangepasst verhielten und einem zeitweiligen Medienboykott ausgesetzt waren; aufgrund der schwierigen Distribution war zudem die Suche nach alternativen Vertriebsformen charakteristisch für den Underground in seinen Anfängen, da sich dieser kaum regulär vertreiben respektive verkaufen ließ.[10] Zu fragen wäre, inwieweit bereits in den 1940/50er Jahren ‚schwarze Musik' nicht auch schon den Status ‚Underground' verdiente in einer von ‚weißen' dominierten Popmusikkultur.

In England stellten Piratenradiosender von offener See aus Bands wie *The White Noise*, *The Who*, *The Nice* oder *The Small Faces* vor, um der öffentlichen Zensur zu entgehen. Ende der 1960er Jahre/Anfang der

1970er Jahre waren es Bands wie *MC5* oder *The Stooges*, die musikalisch wie in der Selbstinszenierung eines Lebensstils derart radikal auftraten, dass sie kaum vermarktungsfähig waren (siehe dazu den Film Iggy Pop – Jesus? This is Iggy, USA 2002, Arte). Die grenzsprengende, entgrenzende Kraft dieser Zeit und damit die radikale Wirkung auf den kulturellen Wandel ist kaum zu überschätzen, ebenso wie das revoltierende Potential dieser Musikkulturen selbst. Später kamen neue Kanäle der Verbreitung hinzu: Underground wurde in nachfolgenden Musikkulturen getragen durch alternative Netzwerke wie Fanzines, Magazine, netzwerkartige Kassettendistributionen und alternative Plattenfirmen (darauf wird etwa in den Filmen über New Wave (Made in Sheffield, UK 2001, Eve Wood) oder über Thrash Metal (Get Thrashed: The Story of Thrash Metal) eingegangen, die Punk Fanzines sind legendär; ein ganz anderes Beispiel aus dem Bereich alternativer Produktions- und Vertriebsmöglichkeiten bietet der Film Off the Charts: the Song-Poem Story, (USA 2003, Jamie Meltzer), der sich mit der amerikanischen Amateur-Singer-/Songwriter-Szene und ihren skurrilen VertreterInnen beschäftigt). In Zeiten des Internets hat sich diese Situation nachhaltig geändert, da dieses ganz neue Vernetzungsmöglichkeiten und Präsentationsformen bietet.

Ende der 1960er Jahre wurde der Begriff Underground von der Plattenindustrie das erste Mal kommerziell aufgegriffen und erfolgreich verbreitet, da er zu dieser Zeit zunehmend an Popularität gewann. Bands wie *The Who*, die noch kurz zuvor als schwer erhältlich galten, konnten nun erfolgreich vertrieben werden. Underground wurde verstärkt als verkaufsfördernde Bezeichnung etabliert und alle Bands, die sich in ihrer Selbstinszenierung gegen herrschende Konventionen und Kulturideale zu stellen meinten, darüber vermarktet.[11] So konnten paradoxer Weise auch Bands mit verstörend-düsteren oder aggressiven Sounds wie *Black Sabbath* und *MC5* oder mit extremen Live-Shows wie *Alice Cooper* große Erfolge verzeichnen, obwohl ihre ProtagonistInnen alles andere als konventionelle, ‚mainstreamige' Lebensstile pflegten und zumindest zeitweilig als dionysisch rauschhafte, ständig zugedröhnte Gegenfiguren traditionellen bürgerlichen Kulturkreisen Angst und Schrecken einjagten. Dieser Lebensstil wurde zur breiten Attraktion unter Jugendlichen. Zudem wurde mit Bands und Kunstkonzepten wie den *Velvet Underground* und

Andy Warhols *Factory* eine Entgrenzung und Neuausrichtung der Kunst vorgenommen, ebenso wie mit radikalen Kunstprojekten wie *COUM Transmissions*, die später die Industrial-Band *Throbbing Gristle* hervorbrachten. Viele dieser MusikerInnen und Bands kamen aus dem Underground der frühen 1970er, in dem sie nur für kurze Zeit verweilten. In dieser ersten Welle des musikalischen Underground verkehrte sich dieser allmählich in sein Gegenteil und wurde zum massenkompatiblen Verkaufsschlager (gegen den dann der englische Punk aggressiv rebellierte, wohingegen der amerikanische Punk bereits einige Jahre zuvor erste Blüten getragen hatte, ohne die Grenze zum traditionellen Rock derart explizit zu ziehen). Damit wuchs auch die Anhängerschaft solcherart Musik an, wodurch sich die Exklusivität des Begriffs weitgehend abnutzte, sich aushöhlte und inhaltsleer wurde. Als Einordnung ließ sich Underground bald auf etliche Musikrichtungen anwenden, die sich als non-konform verstanden, parallel gab es immer mehr Labels, die diesen Stil programmatisch aufsogen und kommerziell verbreiteten. Beispielhaft lässt sich eine ähnliche Entwicklung auch im Punk und Post-Punk (New Wave) mit dem DIY-Prinzip als alternative Vertriebsökonomien und Selbstvermarktungsstrategien verfolgen. Angefangen als autonome, nicht-kommerzielle und antagonistische Subkulturen, verzeichneten diese Musikkulturen kurze Zeit später große Erfolge, was dann in den späten 1980er und 1990er Jahren in Etikettierungen wie ‚Independent-,' oder ‚Alternative-Rock' mündete – Sparten, die sich immer erfolgreicher verkaufen ließen und Underground-Stars wie *Sonic Youth*, *PJ Harvey*, *Marilyn Manson* und v. a. das Grunge-Phänomen mit *Nirvana*, *Soundgarden*, *Alice in Chains* u. a. hervorbrachten. Bereits der Titel des Films Hype! (USA 1996, Doug Pray) verrät viel über das Phänomen des Seattle-Sound, das von einem lokalen Phänomen mit einer Band wie *Nirvana* buchstäblich durch die Decke des ‚under-ground' katapultiert wurde.

Die Musikkulturen des Underground wurden schon immer vom Film begleitet, aufgezeichnet, dokumentiert, medial überhöht, auratisiert und retrospektiv in Szene gesetzt. Film ist ein Ausdrucksmittel nicht nur der populären Musik, sondern auch des Underground. Einerseits erzeugen Filme Kulturen, Szenen und damit Lebensstile sowie Lebensgefühle, andererseits existieren Musikkulturen auch außerhalb des Films. Ob jedoch im Metal, Punk, Industrial, Post-Punk, Reggae,

Techno oder Hip Hop, die dokumentarfilmische Aufzeichnung, das filmische Festhalten von Musikereignissen zwecks Aufzeichnung und Konservierung eines einzigartigen Augenblicks oder ganze Erkundungen von Szenen sind festes Repertoire von Musikkulturen, unerheblich, ob sie aus der Szene von Angehörigen selber generiert werden, sich dieser von außen nähern oder aber durch MusikerInnen und Bands selbst produziert werden, wie im *The Doors*-Film Feast of Friends (USA 1970, Paul Ferrara). Filme gehören zur audiovisuellen Beobachtung, Inszenierung und Verklärung von populärer Musik dazu und bringen verschiedene Aspekte der Pop- und Rockmusikwelten zur Ansicht [12], einige Szenen wie die Punkrock-Szene in New York Anfang/Mitte der 1970er Jahre weisen darüber hinaus eine hohe Affinität und Verschmelzung der Künste Film und Musik auf (aufgearbeitet im Film Blank City, USA 2010, Celine Danhier), andere, wie die auf Unsichtbarkeit orientierten Skinhead-Kulturen, eher weniger (und wenn, dann nur aus Sicht der ‚linken' Skinhead-Kultur wie in den Filmen Skinheads (D 1996, Klaus Farin, Rainer Fromm), Skinhead-Attitude (CH/F/D 2003, Daniel Schweizer), Thank You – Skinhead Girl (UK 2009, Sharon Woodward) oder der Punk/Skin-Dokumentation Skin or Die/Helldorado CH/F/D 2005, Daniel Schweizer). Mittlerweile verfügt wohl jede Band, jede/r MusikerIn über eigenes audiovisuelles Filmmaterial, das man auf YouTube, auf DVD, aber auch als Zugabe zu CDs geliefert bekommt (so beinhaltet beispielsweise die Doppel-CD von *Fad Gadget* »Fad Gadget by Frank Tovey« (2006) gleich zwei zusätzliche DVDs, verschiedene Live-Mitschnitte wie auch eine eigene Dokumentation).

Das Genre musikdokumentarischer Film ist bis auf wenige Ausnahmen in seinen unterschiedlichen Dimensionen und breiten Bezugsfeldern weder theoretisch noch empirisch in den Medien-, Kultur-, Film- oder Sozialwissenschaften detailliert beachtet worden, obwohl es sich seit einiger Zeit im Zeichen des Dokumentarfilmbooms fest in den Medienkulturen etabliert und eine Reihe von thematisch fokussierten Subgenres herausgebildet hat.[13] Sieht man einmal von den Thematisierungen zu den großen ‚Rockumentaries' als Konzertfilme ab, so konnte sich der musikdokumentarische Film bislang in all seinen Dimensionen und Facetten in Abgrenzung zum fiktionalen Film noch nicht als eigener Gegenstand der Filmwissenschaften oder

angrenzender Disziplinen durchsetzen, obwohl er thematisch mehr beinhaltet als die reine Konzertdokumentation. Vielmehr wird er oftmals mit dem fiktionalen Musikfilm zusammen verhandelt.[14] Differenzierte Konzeptualisierungen und empirische Untersuchungen musikdokumentarischer Filme stehen noch aus. Deshalb soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, in einer ersten Annäherung einige charakteristische Merkmale zu beschreiben, die den dokumentarischen Film vom fiktionalen Spielfilm in Bezug auf den Gegenstand Musikkulturen unterscheiden.

MusikerInnen, Bands und Szenen in musikdokumentarischen Filmen: Formen und Funktionen

Es ist sinnvoll, dokumentarische Filme und fiktionale Spielfilme im Genrebereich von Musik zu unterscheiden, wenn auch die klassischen Unterscheidungsmerkmale innerhalb ein und desselben Filmes verschwimmen können und darüber hinaus theoretisch kontrovers diskutiert werden.[15] Auch wenn der fiktionale Film dokumentarische Darstellungskonventionen aufgreift, ohne dadurch zugleich dokumentarisch zu sein, auch wenn der dokumentarische Film fiktionale Gestaltungselemente einsetzt, um seine Inhalte zu transportieren, ohne zugleich fiktiv zu sein, werden Filme auf die eine oder andere Art und Weise gelesen und verstanden. Trotz der Verwendung dokumentarischen wie fiktiven Materials innerhalb eines Filmes, ist besonders das dokumentarische Material als Objekt des visuellen Begehrens zur Überwindung der realen Distanz zwischen MusikerInnen und Bands auf der einen, und den Fans auf der anderen Seite bedeutsam, da nur dies ‚echte' und ‚nahe' An-/Einsichten erlaubt – was jedoch als mediale Illusion erscheint.[16] So beziehen dokumentarische Musikfilme ihre Bedeutung aus den Zuschreibungen und Gebrauchsweisen der ZuschauerInnen, die die im Film dargestellte Welt als ‚real' auffassen, diese aber bleibt an mediale Konstitutionsbedingungen gebunden, umso mehr im musikkulturellen Bereich. Gerade im Musikbereich, wo Legenden- und Mythenbildungen zum Tagesgeschäft gehören, übernehmen dokumentarische Filme mit ihrem Anspruch, „die Welt [und das Leben, C. H.] zu zeigen wie sie ist"

[17] – eine vieldeutige und plakative Formulierung –, eine erklärende/aufklärende kommunikative Funktion, indem sie den ZuschauerInnen die Lebenswelten von MusikerInnen, Bands und Szenen nahe zu bringen scheinen und einen Blick hinter die Bühnen und Kulissen gewähren oder Musikereignisse aufzeichnen.

Die etymologische Herkunft des Begriffs „dokumentarisch“ weist auf den epistemologischen Status der Filmbilder hin, der anders als bei fiktionalen Filmen „wahrheitsfähig“ ist.[18] Das Dokumentarische leitet sich aus dem lateinischen „docere“ ab, was so viel wie nachweisen, belegen, aufzeigen, aber auch belehren und beschreiben meint.[19] Eine filmische Dokumentation beobachtet und dokumentiert streng genommen ein stattgefundenes Ereignis, indem es dieses, aus einer bestimmten Perspektive, zu einem bestimmten Zeitpunkt, unter bestimmten äußeren Bedingungen in seinem Auftreten und Ablaufprozess aufzeichnet und damit für spätere Rezeptionen und Aneignungen speichert. Allerdings zählen auch Filme zum dokumentarischen Bereich, die historisch größere Zeiträume umfassen oder aber kompiliert sind, dabei jedoch einer eigenen Logik der zeitlichen Verarbeitung und Verdichtung im Film folgen. Dabei erweckt der Begriff ‚Dokumentation‘ den Eindruck des Faktischen, Gegenwärtigen und Objektiven, des Nichtinszenierten und Nichtästhetischen, auch des Didaktischen und Persuasiven. Das Dokumentarfilmische hingegen ist ein referentieller, gleichwohl ästhetisch-künstlerischer Modus der Realitätsdarstellung und Realitätsmodulation, der subjektiv aus einer bestimmten Perspektive gedreht und produziert wird und auch poetische Tendenzen aufweisen kann, ohne seine außerfilmische Aussagequalität dadurch einzubüßen.[20] Dies widerspricht auf den ersten Blick der Auffassung dokumentierender Aussagen. Denn mit einer sachlichen Information werden bestimmte Konventionen ihrer Vermittlung jenseits von Ästhetisierungen verbunden, die keine Spielräume für Gestaltung lässt, sondern das Dokument als nüchternen und unverstellten Beweis einer problemorientierten Argumentation einführt. Dokumentarische Filme transzendieren jedoch Wirklichkeit und können mitunter visuelle Metaphern und Allegorien in ihrer Inszenierung erzeugen, sie stellen ihre Bilder durch bestimmte kontextuelle Produktionsentscheidungen her. Erst in der Postproduktion, im Schnitt und der Montage entsteht

dann der Film als selektiertes Ganzes aus einem Haufen von Bildmaterial, in das eine eigene sinnhafte Ordnung gebracht wird und in dem Zeit und Raum neu oder anders sortiert werden.[21] Deshalb ist das eigentlich Interessante an dokumentarischen Filmen nicht nur das, was sie zeigen bzw. wie sie es zeigen, sondern auch das, was sie nicht zeigen oder ausschließen.

Die Auffassungen darüber, was als dokumentarfilmisch verstanden wird, haben sich in der Geschichte des dokumentarischen Films im Horizont kultureller, medialer und technologischer Kontexte immer wieder verändert, so dass auch filmästhetische Kunstgriffe und Fiktionalisierungen innerhalb dokumentarischer Filme mittlerweile als angemessene Methode erachtet werden, ohne den Status des Dokumentarischen dadurch grundsätzlich infrage zu stellen. Eine definitive Bestimmung ist daher von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Dokumentarische Filme weisen Überschneidungsbereiche sowohl zum experimentellen und essayistischen Film wie auch zum journalistisch-investigativen Bereich auf, sie können Evidenzen erzeugen, die sich nicht einfach in der Abbildung erschöpfen, sondern eigene Perspektiven in der Modulation sozialer Wirklichkeiten entwerfen. Sie schaffen damit eigene Versionen sozialer Wirklichkeitsdarstellungen. Bei einem dokumentarfilmischen Gegenstand wie Musikkulturen und ihren soziokulturellen Praktiken erscheinen fiktionale Ästhetisierungsstrategien umso plausibler, da man es mit einem sinnlich-auditiven Klangphänomen des Hörens zu tun hat, für das man filmisch sinnbildliche Entsprechungen zu finden versucht (schnelle und dynamische Schnitte, um musikalische Action und Bewegung im Takt der Musik anzuzeigen, wie beispielsweise im Konzertfilm Awesome: I Fuckin' Shot That (US, 2006, Yauch) der *Beastie Boys* oder auch das gesamte Spektrum der Bildverfremdungstechniken und ungewöhnlicher Perspektiven).[22] Auch Animationen, wie eine durch Knetmännchen nachgestellte Szene in Slide Guitar Ride (DE, 2003, Schoch) oder Re-Enactments, wie in Last Days Here, wo ein Besuch der *Kiss*-Mitglieder Paul Stanley und Gene Simmons im Probekeller der Band *Pentagram* nachgespielt wird, zählen zu den fiktionalisierenden Kniffen und Tricks, mit denen dokumentarische Filme heutzutage arbeiten. Derartige (Nach-)Inszenierungen können aber auch kritisch gesehen werden, da sie nicht den Erwartungen des Publikums an einen

dokumentarischen Film entsprechen (oder nicht kenntlich gemachte Re-Enactments als Verschleierung des als ‚echt' angenommenen Materials interpretiert werden, woran sich die Kritik am Skater-Dokumentarfilm This Ain't California (DE, 2012, Persiel) festmacht, für den über weite Strecken das vermeintliche *found footage* nachinszeniert und mit Super-8-Film nachgedreht wurde).

Eine allgemeine Differenzierung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen wird in der Theorie über die – idealtypischen – Merkmale des dokumentarischen Films vorgenommen. Diese Ansätze unterscheiden sich von rezeptionsästhetischen Erklärungen wie dem Semio-Pragmatismus. Die reflexive Differenzierung über referentielle Merkmalsbestimmungen ist bei allen Problemen, die damit verbunden sind, insofern und über weite Strecken relevant, da sie gerade für den Musikbereich eine ‚Auratisierung des Dokumentarischen' und ‚Einzigartigem' erlaubt, die für Originalaufnahmen aus diesem Bereich gelten, und die nachgestellte oder auch fiktionale Musikspielfilme in der Darstellung künstlerischer Praktiken kaum jemals erreichen. Auch wenn die Aura des Originals in musikdokumentarischen Filmen erst über ästhetisierende Eingriffe erzeugt wird (gerade das ‚Rohe' und ‚Ungeschliffene' früherer Direct Cinema Filme versinnbildlicht ästhetisch das Gegenkulturelle der Rockmusik der 1960er/70er Jahre, heutige bunte Ästhetisierungsstrategien und Bildhybride folgen einer postmodernen Kultur der Oberfläche), sind diese von Spielfilmdarstellungen und seinen Dramaturgien zu unterscheiden. MusikerInnen, Bands und Szenen beziehen ihre Faszination gerade aus der ihnen zugeschriebenen ‚Echtheit' und ‚Authentizität' der Darstellung in einer Kultur des „being authentic".[23] Anschaulich werden diese Unterschiede am Beispiel der Darstellung von Live-Szenen im Spielfilm und im dokumentarischen Filmen: Man vergleiche etwa die gespielten Live-Szenen im Film Control (GB/US/AU/JP 2007, Corbijn) mit originalen Live-Aufnahmen der Band *Joy Division*, oder sämtliche fiktionale Biopics mit dokumentarischen Filmbiografien – kein(e) SchauspielerIn ist in der Lage, das Original des Begehrens zu ersetzen. Kaum eine schauspielerische Leistung reicht an die Aura des Originals in Gestus, Körperbewegung, Instrumentenbeherrschung und eines ‚coolen' Habitus usw. heran, ebenso wenig lassen sich sämtliche Praktiken der Musikproduktion derart ‚echt' darstellen, wie es die

dokumentarfilmisch inszenierte Beobachtung der körperlichen Techniken im Zusammenspiel einer Band erlaubt.
Bill Nichols nennt im Wesentlichen drei allgemeine Aspekte, die dokumentarische Filme von Spielfilmen unterscheiden: „documentaries are about reality; documentaries are about real people; documentaries tell stories about what happens in the real world".[24] Damit nimmt Nichols eine produktbegründete Verortung des dokumentarischen Films vor und stellt das referentielle Kriterium in den Mittelpunkt seiner Bestimmung und Abgrenzung gegenüber dem Spielfilm. Mit dieser Bestimmung wird, bezogen auf die Musik, der Rahmen für musikdokumentarische Filme gesetzt: Es geht um musikkulturelle Realitäten (Szenen), die ProtagonistInnen sind (real identifizierbare) MusikerInnen, musikdokumentarische Filme zeigen, beobachten und erzählen darüber, was in diesen musikkulturellen Szenen passiert (ist). Durch die Referenzbehauptung wird eine außerfilmische Realität als Bezugspunkt angenommen, die sich durch verschiedene Transformationsschritte im Film und durch bestimmte Strategien der realistischen Authentifizierung widerspiegelt.[25] Nicht abgedeckt ist aus dieser Perspektive dagegen das Vorkommen fiktiven Materials (sichtbar gemachte oder unsichtbar bleibende Re-Enactments, Animationen), die nachinszeniert oder animiert sind, als Material aber in einer Reihe von musikdokumentarischen Filmen auftauchen.

Bill Nichols unterscheidet des Weiteren sechs verschiedene Modi dokumentarfilmischer Darstellungen, die auch für die Umsetzung des Gegenstands Musik als zentrale Differenzierungen eingesetzt werden können und von ihm als historische Entwicklungsprozesse des dokumentarischen Films verstanden werden wollen: 1.) expository; 2.) observational; 3.) participatory (interactive); 4.) reflexive; 5.) poetic; 6.) performative.[26] Im „expository mode" wird die Welt aus einer filmischen Distanz ausgestellt und ihre Darstellung soll rhetorisch überzeugen. Dazu wird der Off-Kommentar verwendet, der eine Lesweise der Darstellungen vorgibt und dominant die Filmbilder kommentiert und einordnet. In diesem Modus können durchaus poetische Elemente enthalten sein. Ziel ist es, die repräsentierte Welt aus einer neuen Perspektive zu zeigen (John Griersons und Robert Flahertys dokumentarfilmischer Stil werden hiermit verbunden). Der „observational mode" beruht auf den technischen Errungenschaften der

Handkameras sowie des Synchrontons, die kennzeichnend für das Direct Cinema sind. Damit erreichen die FilmemacherInnen eine größere Beweglichkeit und Flexibilität, die sie situativ besser nutzbar machen können. Diese Form der dokumentarfilmischen Beobachtung distanziert sich von der moralisierenden und distanzierten Betrachtung der Welt des „expository mode“ und verzichtet weitgehend auf ästhetische Inszenierungen sowie Off-Kommentierungen. Die FilmemacherInnen greifen in die beobachteten Ereignisse nicht ein, um den Eindruck der ‚Echtheit‘, ‚Nähe‘ und ‚Authentizität‘ zu erhöhen und damit die dokumentarfilmische Filmaufnahme als möglichst ereignisnahes Aufzeichnungsmedium zu gebrauchen. In diesem Modus sind die o. a. ‚Rockumentaries‘ gedreht worden, aber auch der Klassiker Dont Look Back (US, 1967, Pennebacker), der auf den Hinterbühnen einer England-Tournee Bob Dylans spielt. Der „participatory (interactive) mode“ wird mit dem französischen Cinéma Vérité in Verbindung gebracht. Ähnlich arbeitend wie das Direct Cinema, unterscheidet sich jener Modus von diesem durch die aktive und situative Teilnahme der FilmemacherInnen an den gefilmten Ereignissen; sie selber treten vor der Kamera auf, stellen Fragen, interagieren mit den ZuschauerInnen und provozieren Situationen vor der Kamera, um Menschen zu Reaktionen im Bild zu bewegen. Im „reflexive mode“ werden die medialen Bedingungen der Filmproduktion sichtbar gemacht, indem die konstruktiven Rahmen der Aufnahmesituation im Film reflektiert, besprochen und gezeigt werden. Sie durchbrechen die dokumentarische Illusion des unmittelbaren Dabeiseins bei den ZuschauerInnen und den Realitätseindruck, auf dem das Direct Cinema basiert, zugunsten eines offen-kritischen Umgangs mit den medialen Umständen der Filmaufnahme selbst. Der „poetic mode“ setzt explizit auf die Subjektivität der FilmemacherInnen und versucht, alternative Formen der dokumentarfilmischen Wissensgenerierung im Zugang zu sozialen Wirklichkeiten zu eröffnen. Die filmästhetischen Inszenierungsstrategien spielen eine größere Rolle bei der filmischen Umsetzung des Gegenstands als dieser selber, was allerdings in der Betrachtung auf diesen zurückwirkt. Der „poetic mode“ bewegt sich weg von allen objektiven, realistischen und faktischen Vorstellungen der Filmaufnahme und versucht, durch seine eigene Ästhetik neue Perspektiven anzubieten und Wirklichkeiten auf andere Weise zu erschließen bzw. erlebbar zu machen. Auch in diesem

Modus wird die Illusion eines medialen Realismus und der Objektivität durchbrochen. Jedoch ist dieser Modus dadurch nicht weniger ‚wahr'. Der „performative mode" wirft ähnlich wie der „poetic mode" grundsätzliche Fragen nach den Potentialen der filmischen Generierung von Wissen auf. Dieser Modus versucht, über die Inszenierung individueller körperlicher Performanzen an Wissen zu gelangen, welches subjektiv in den Körpern der Dargestellten verankert ist. Es trägt der Überzeugung Rechnung, dass unser Wissen der Welt komplex, uneindeutig und widersprüchlich ist und nur über die subjektive und affektive Dimension in ihrem Vollzug angemessen dargestellt werden kann. Letztlich will der „performative mode" das Allgemeine über das Partikulare und Besondere in seinen Handlungsvollzügen erkunden. Weitere Erklärungen, Kontextualisierungen oder Einordnungen werden hierbei vermieden.

Obwohl Nichols die jeweils historische Dominanz einzelner Modi zu bestimmten Zeitpunkten der Dokumentarfilmgeschichte hervorgehoben hat, ist daraus keine strenge Genealogie dokumentarfilmischer Formen abzuleiten. Ebenso wenig lassen sich die Modi jeweils in Reinform innerhalb eines Films wiederfinden, vielmehr können mehrere Modi in ein und demselben Film zur Anwendung kommen. Gewinn dieses Modells ist die idealtypische Unterscheidung mehrerer Darstellungsweisen von Wirklichkeit im dokumentarischen Film, mit denen auch musikdokumentarische Filme arbeiten. Der „observational mode" wie auch der „participatory mode" werden vor allem für das situative Aufzeichnen von Musikereignissen oder aber für ethnografische Szeneerkundungen eingesetzt. Sie beide sind die wohl wichtigsten Modi im Bereich musikdokumentarischer Filme. Der „poetic mode" sowie der „performative mode" dagegen sind geeignet, um genauere Beobachtungen musikalischer Virtuosität durchzuführen oder aber Synästhesien zwischen Musik und Filmbild herzustellen, die experimentellen oder essayistischen Charakter haben, sich jedoch mit dem „observational" und „participatory mode" überschneiden können. Ein Beispiel für die Verschmelzung von Underground-Musik und Underground-Film als experimentell-künstlerische Form bieten Destroy All Monsters – Grow All Monsters (US, 1975/1995, DAM) von der Band *Destroy All Monsters* oder das Langzeitdokumentationsvideo MC 5: Kick Out The Jam (US, 1999, Loren/Sinclair), in denen mit Video- und Super 8-

Filmästhetik, mit Überblendungen, Mehfachbelichtungen verfremdete Bilder erzeugt werden, die die Aggressivität, Wildheit und Freiheitspathos dieser Band sinnbildlich inszenieren. Diese Filmbilder begleiten die bizarren und surrealen Klanglandschaften dieser Avantgardeband musikclipartig und bereiten dem Underground ein begehrliches Fest der Sinne. Klang-, Hör- und Seherlebnis werden zusammengebracht, um der sinnlichen Qualität von Musik einen visuell angemessenen Ausdruck zu verleihen und die Empfindungseindrücke zu steigern. Postmoderne Varianten mixen dagegen alle Modi und stellen diese selbstreflexiv auf den Kopf, wie Ferguson am Beispiel des mock-/documentary The Filth and The Fury (UK, 2000, Temple) zeigt. [27]

Die Suche nach einer filmischen Entsprechung von Musik geht mindestens bis auf die Avantgarden der 1920er Jahre zurück,[28] jedoch lassen sich schon in der Zeit des Stummfilms musikbiografische Filme wie Carl Froelichs Richard Wagner (DE, 1913) finden, für den eine eigene Filmmusik komponiert wurde. Frühe experimentelle Filme von Ruttmann, Eggeling und Fischinger versuchten, visuell abstrakte Formspiele in der Bewegung mit musikalischen Klängen synästhetisch zu verbinden. Das Thema Musik und die Suche nach filmischen Sinnbildern für Musik begleitet die Filmgeschichte seit jeher. In den 1920er Jahren liegen auch die Anfänge erster musikdokumentarischer Aufnahmen, die im Studio die Auftritte von Blues-MusikerInnen inszenierten (vgl. für einen kurzen historischen Abriss musikdokumentarischer Filme [29]). In den 1940er Jahren entwickelten sich neue Formen heraus, die als „Soundies“ für spezielle Film-Jukeboxen die Vorläufer des Musikvideos bildeten.[30] Die 1950er Jahre arbeiteten weniger mit dokumentarischen, als mit fiktionalen Formen, in denen Musiker wie Bill Haley oder Elvis Presley in meist seichten Hintergrunderzählungen ihre Songs vortrugen. Als erster musikdokumentarischer Langfilm und Vorläufer der Konzertfilme gilt Jazz an einem Sommerabend (US, 1960, Avakian/Stern),[31] als erste Rockumentary im Stil des Direct Cinema Lonely Boy (CA, 1962, Koenig/Kroitor) über Paul Anka. In den 1960er Jahren entstehen im Rahmen der Beatles- und Rolling Stones-Filme semi-dokumentarische Porträts wie Yeah Yeah Yeah (auch: A Hard Day’s Night) über den inszenierten Touralltag der Beatles (UK, 1964, Lester) oder das dokumentarische Porträt Charly is My Darling (UK, 1966, Whitehead)

über den Tour- und Lebensalltag der Rolling Stones. Die T.A.M.I. Show (US, 1965, Binder), eine Live-Porträt verschiedener Rock- und R'n'B-Bands läutete den Beginn der großen ‚Rockumentaries' ein.[32]

Die wohl bekannteste Form musikdokumentarischer Filme wurde durch die monolithischen Konzertfilme, die so genannten ‚Rockumentaries', geprägt, die mit Woodstock (US, 1970, Wadleigh), Monterey Pop (US, 1968, Pennebacker) und Gimme Shelter (US, 1970, Maysles/Maysles/Zwerin) ihren künstlerischen Höhepunkt Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre erreichten und ästhetische Maßstäbe für alle späteren Konzertfilme setzten.[33] Diese Filme trugen maßgeblich zur Mythen- und Legendenbildung der Hippie-Bewegung und der *counterculture* bei und begleiteten gleichzeitig ihren Niedergang.[34] Stilistisch wurden die frühen Rockumentaries in ihren Anfängen vom Direct Cinema als strenge und puristische dokumentarfilmische Beobachtungsmethode geprägt (wobei anzumerken ist, dass diese puristische Methode bereits in Filmen wie Woodstock augenscheinlich gar nicht erfüllt und auch hier kräftig, etwa mit *split screen*, inszeniert wurde), die bis heute für die Aufzeichnung von Musikereignissen angewendet wird; dabei war das amerikanische Direct Cinema, namentlich D. A. Pennebacker und die Maysles-Brüder, selbst Teil der medialen Gegenkulturen, mit denen auch politische Ambitionen verbunden wurden.[35] Mit der Verbilligung, Verbesserung und Ausbreitung von Kameratechnologien und neuen Distributionsmöglichkeiten seit den 1990er Jahren, einhergehend mit einer Ausweitung des Interesses für Pop- und Rockmusik in der Öffentlichkeit, nahmen dokumentarische Filmaufnahmen von Musikereignissen zu, zudem differenzierten sich die thematischen Ausrichtungen sowie die unterschiedlichen Darstellungsmodi musikdokumentarischer Filme weiter aus: Neben beobachtend-dokumentierende Aufzeichnungsformen des „observational cinema" treten in jüngster Zeit haufenweise historische Rekonstruktionen, die Geschichten von MusikerInnen, Bands und Szenen aufarbeiten und sich dabei der unterschiedlichsten Bild- und Ton-Materialien, angefangen vom Interview mit Experten (der ‚oral history' als Methode) über Fotografien und andere Bildquellen bis hin zum Einsatz von *found footage* bedienen. Schoch/Heinze unterscheiden in Anbetracht einer wachsenden Ausdifferenzierung von Formen und Sujets in einem

explorativen Typologisierungsversuch musikdokumentarische Filme durch folgende thematische Fokussierungen: Konzertfilme (‚Rockumentaries'), Tourfilme, Produktionsprozess-/Studiofilme, Biopics, Genrefilme, Ethnografische Filme und Fanfilme.[36]

Für die Zeit seit den 2000er Jahren konstatiert Simon Reynolds einen neuen historisierenden Boom musikdokumentarischer Filme, der sich aus einem allgemeineren Interesse an der Vergegenwärtigung von Vergangenheiten im Zeichen aktueller Retrowellen speist.[37] Darin spielen dokumentarische Formen eine besondere Rolle.[38] Dieser Boom wird vor allem auch zu Vertriebszwecken genutzt, die weniger den politischen Intentionen der früheren ‚Rockumentaries' folgen, sondern Promotion für Bands und Alben darstellen. Das Besondere an dieser neuen Welle musikdokumentarischer Filme ist ihr retrospektiver Charakter, d. h. es handelt sich überwiegend um historisierende Archivierungen und narrative Rekonstruktionen von Musikkulturen. Beinahe jede Szene, jede Musikkultur, jede Band und jede/r MusikerIn hat ihren eigenen musikdokumentarischen Kompilationsfilm als Promotion- oder Imagefilm. Oftmals, etwa im Punk, Hip Hop oder im Metal, gibt es gleich mehrere historisch orientierte Szenebetrachtungen. Für den Gothic allerdings liegt bisher, soweit mir bekannt, kein umfassenderer szenetypischer Musikdokumentarfilm vor (Ausnahme bildet die Videoclip-Compilation Gothic Industrial Madness (US, 2000) als Dokumentation wichtiger Bands und ihrer Videoclips, sowie sämtliche ‚Rockumentaries' wichtiger Bands als Konzertdokumentationen), alle anderen großen Jugend- und Musikkulturen liefern musikdokumentarische Überblicke und szenespezifische Aufarbeitungen.

Diese Retrowelle ordnet sich ein in einen größeren Komplex von aktuellen Erinnerungs- und Gedächtnisdiskursen, die im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses von Bedeutung sind.[39] Darin spielen mediale Darstellungen und Aufarbeitungen von Vergangenheit eine zentrale Rolle in der Vermittlung von Geschichte(n).[40] Als Teil der Kulturgeschichte einzelner Länder sind musikdokumentarische Filme ein zentraler Bestandteil des kommunikativen wie kulturellen Musikgedächtnisses und damit in hohem Maße an der Produktion unseres gegenwärtigen wie vergangenen ‚realen Bildes' von

Musikkulturen beteiligt. Damit übernehmen Musikdokumentationen sinnvermittelnde und bedeutungsstiftende kommunikative Funktionen. Es ist zu berücksichtigen, dass es nicht ‚die' eine wahre und richtige Geschichte der Vergangenheit gibt, sondern dass Erinnerungskulturen auf einem Bedürfnis nach Selbstverständigung und Orientierung in der Gegenwart basieren, je nach Standpunkt und Zeitrahmen ganz unterschiedliche Versionen von Vergangenheit vorliegen können, auch wenn Ankündigungen damit werben, ‚die' Geschichte einer Musikkultur zu erzählen. Seit einiger Zeit erleben wir einen allgemeinen ‚memory boom', von dem auch die retrospektive Betrachtung und Wiederbelebung von Musikkulturen nicht frei ist. Wie in der Erinnerungs- und Gedächtnistheorie bereits bei Maurice Halbwachs angelegt,[41] bilden musikdokumentarische Filme die medialen Rahmen für kollektive Identifikationen und Erinnerungen von Szenen, innerhalb derer sich über Szenen ausgetauscht und verständigt werden kann. In diesem Zusammenhang einer permanenten Wiedervergegenwärtigung von einzigartigen Musikerlebnissen zur Konstruktion von Generationenerfahrungen sind musikdokumentarische Filme ein wichtiger Bestandteil unseres musikalischen Geschichtsbewusstseins und halten gleichzeitig das Bewusstsein für Traditionen und Ursprünge aufrecht. Im Zeichen der so genannten „Retromania" in der Pop- und Rockmusik [42] befriedigen musikdokumentarische Filme über Genregrenzen hinweg nostalgische Bedürfnisse und erzeugen das Gefühl einer „imagined community",[43] die über das audiovisuelle Erlebnis hergestellt wird. Gleichzeitig haben musikdokumentarische Filme auch eine diskursive und strukturierende Macht über ihre Themen, da sie diese einer präferierten Lesart unterwerfen, indem sie sich schwerpunktmäßig ausgewählter Experteninterviews aus den Szenen bedienen und durch die Auswahl des auditiven wie visuellen Materials Perspektiven und Ordnungen festlegen. Dadurch entsteht ein Kanon unterschiedlichster Musikkulturen. Auffällig ist diese diskursive Dominanz von musikkulturellen Eliten in Filmen, die sich mit einzelnen MusikerInnen, Bands oder ganzen Musikkulturen beschäftigen, wobei oftmals unklar ist, wie die Auswahl der InterviewpartnerInnen oder des audiovisuellen Materials zustande kommt. Die (historisierende) Retrospektion ist auch für den (ehemaligen) Underground und seine dokumentarfilmischen Darstellungen relevant.

Underground in musikdokumentarischen Filmen

Underground ist für musikdokumentarische Filme ein reizvolles Thema. Dies belegen eine Reihe von Filmen, die sich diesem mit einigem Erfolg annehmen und einen gewissen Hype erleben. So widmete sich jüngst der Film A Band Called Death (US, 2012, Covino/Howlett) der 1972 gegründeten US-Punk Band *Death* (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Death Metal-Band), die nicht nur als Prototyp und Underground-Vorläufer des Punk angesehen werden kann, sondern auch lange vor den *Bad Brains* als erste schwarze Punk-Band gilt. Sehr erfolgreich als Film, musikalisch aus einem ganz anderen Genre kommend, beschäftigt sich Searching For Sugar Man (SE/UK/FI, 2012, Bendjelloul) mit dem mexikanisch-stämmigen, US-amerikanischen Liedermacher Sixto Rodriguez, der – in seiner Heimat kaum bekannt – Anfang der 1970er Jahre in Südafrika für kurze Zeit große Erfolge feierte, um dann bis zu seiner Wiederentdeckung mit nur zwei Alben in der Versenkung zu verschwinden. Bis in die New York Times schaffte es Last Days Here, ein biografisches Porträt des schwer drogenabhängigen Sängers Bobby Liebling und seiner Underground-Doom–Metal-Band *Pentagram*, ein Film, der hierzulande auch auf ZDF-Kultur für einen größeren ZuschauerInnenkreis gezeigt wurde. Ebenso erfolgreich zeigt sich The Ballad of Genesis and Lady Jaye (US/DE/UK/NL/BE/FR, 2012, Losier), eine filmische Reminiszenz an die Liebesgeschichte und das damit zusammenhängende Pandrogyne-Kunstprojekt zwischen Genesis P-Orridge, Begründer der Industrial Music und schillernde Figur des avantgardistischen Underground mit Bands wie *Throbbing Gristle* oder *Psychic TV*, und Lady Jaye, die im Alter von nur 38 Jahren an Herzversagen verstarb. Der frühen Industrial-Szene widmet sich der jüngst erschienene Film Industrial Soundtrack For The Urban Decay (FR/BE/DE/US/UK, 2015, Ravalec/Collins). Der Film Joy Division (UK/US, 2007, Gee) holte die Band *Joy Division* 25 Jahre nach ihrer Auflösung (als Reaktion auf den Selbstmord ihres Sängers Ian Curtis) wieder ans Licht der Öffentlichkeit. Die Liste ließe sich problemlos verlängern. Offenbar gibt es ein Interesse am Entdecken und Wiederauffinden verschwundener oder kaum bekannter Musikkulturen des Underground, Bands und MusikerInnen, die dem Underground zugerechnet werden können oder diesen maßgeblich geprägt haben.

Zeitlich verortet Simon Reynolds diese Entwicklungen im Bereich retrospektiver musikdokumentarischer Filme Anfang der 2000er Jahre, beginnend mit dem *Sex Pistols*-Film The Filth and The Fury.[44]

Underground als Thema steht dokumentarischen, dokumentierenden wie experimentellen Filmformen näher als fiktionale Spielfilmformate, da hier kostengünstiger produziert werden kann, der ZuschauerInnen-Kreis schon vor der Produktion überschaubar und eingrenzbar ist, die Freiheiten der Inszenierung größer sind sowie ein ökonomischer Erfolg nicht in der Hauptsache intendiert wird. Auch wenn sich diese Vermutung kaum stichhaltig belegen lässt, so sind dokumentarische Filmformen (in einem weit gefassten Sinne) durch ihren buchstäblich billigeren Produktionsaufwand, durch die Einfachheit des Kameraeinsatzes sowie den geringeren Anspruch an die Ästhetik ihrer Darstellungen (weniger Inszenierungsaufwand) und durch ihre referentielle Verpflichtung besser geeignet, Underground-Szenen nah, ‚authentisch', ‚lebensecht' und auch informativ zu porträtieren, gleichzeitig aber können durch die Art und Weise der dokumentarfilmischen Inszenierung des Materials und durch den Modus der Darstellung Auratisierungen wie Dekonstruktionen von Szenen, Bands und MusikerInnen hergestellt werden. Zudem haben alte Aufnahmen (etwa auf Super-8-Film oder Video gedreht) ihren eigenen ästhetischen Reiz und versinnbildlichen in ihrer rauen, ungeordneten und oftmals chaotischen Qualität das Selbstverständnis des Underground. Es wäre kontraintuitiv, Underground durch technische Raffinesse, aufwendige Inszenierung und Hochglanzbilder in Szene zu setzen (ebenso, wie einige Underground-Bands bewusst auf eine schlechte Tonaufnahme in der Musikproduktion setzen), da dadurch das Selbstverständnis des Underground ästhetisch unterlaufen würde. Darüber hinaus adressieren dokumentarfilmische Formate ein anderes Publikum als fiktionale Spielfilmformate und müssen grundsätzlich weniger Konzessionen an die Seh- und Hörgewohnheiten der ZuschauerInnen machen. Dadurch eröffnen sich potentiell größere Spielräume der dokumentarfilmischen Inszenierung. Durch den kleineren Adressatenkreis und geringeren Aufwand in der Produktion können zudem spezifische Underground-Szenen überhaupt erst zum Thema gemacht werden.

Das Thema Underground wird auf verschiedene Art und Weise in musikdokumentarischen Filmen aufgegriffen. Die thematischen Subgenres verbinden sich mit unterschiedlichen Darstellungsmodi, wobei mehrere Modi in einem Film verwendet werden können. Allerdings lassen sich vorherrschende Modi für bestimmte Thematiken ausmachen, der performative und poetic mode werden als experimentelle Formen der Vermittlung seltener verwendet und nur selektiv in anderen Modi eingesetzt, ebenso der ausstellende und distanzierende expository mode (der heutzutage weniger eine Rolle spielt, vermutlich in früheren Dokumentationen über Musik stärker eingesetzt wurde, um über einen dominanten Off-Kommentar moralisierend aus einer Distanz heraus über Jugend- und Musikkulturen berichten zu können; der Off-Kommentar als erklärende Methode ist aber weiterhin zu beobachten). Der reflexive mode als selbstreferentielle Hinterfragung der medialen Bedingungen musikdokumentarischer Filme taucht ebenso selten auf. Dies ist insofern bemerkenswert, da alle diese Modi Inszenierungsstile darstellen, die sich mit den Idealen und Selbstauffassungen des Underground verbinden lassen. Vorherrschend in musikdokumentarischen Filmen dagegen ist der participatory (interactive) mode zusammen mit dem observational mode. Diese beiden Modi finden sich besonders in Konzertdokumentationen, Tourfilmen, Genrefilmen und ethnografischen Filmen, was nicht ausschließt, das in diesen beiden wichtigen Modi nicht auch an ausgewählten Stellen poetische, performative oder selbstreflexive Einschübe auftauchen. Jedoch wird in Filmen, die vorwiegend im participatory und oberservational mode produziert wurden, eine Realität vorausgesetzt, die in den anderen Modi gerade hinterfragt, irritiert oder subvertiert wird – und damit alternative Möglichkeiten von Sichtweisen und Perspektiven bietet. So werden die Erkenntnispotentiale des dokumentarischen Films auf der Suche und in der Erzeugung sozialer Wirklichkeiten, die dieser in der kreativen Verarbeitung von Wirklichkeit bietet, kaum ausgeschöpft.

Während Konzertdokumentationen zur Aufzeichnung, Konservierung und Verbreitung lokaler Underground-Ereignisse vor dem Hintergrund verbilligter Technologien massenhaft produziert werden und klassischer Weise (meist ohne Kommentar) beobachtend aufgezeichnet werden (ein

interessantes Beispiel eines kommentierten Underground-Konzertereignisses bietet Death In June, Current 93 & Sol Invictus – Live in Hamburg 1991 (DE, 1991, „The film church of the noddy apocalypse"), dessen Liveaufnahmen immer wieder von Friedhofsbildern unterbrochen werden und in dem abwechselnd eine junge Frauen- und Männerstimme die Intentionen und Weltanschauungen der ProtagonistInnen aus dem Off erläutert und damit eine eigenartig sakrale Atmosphäre schafft), beruhen historische Aufarbeitungen von Genres und ethnografische Szenefilme in erster Linie auf Experteninterviews und dazwischen geschnittene Archiv- und Liveaufnahmen sowie Kommentierungen. Die Interviewform mit Experten einer Szene, das sind MusikerInnen, KritikerInnen und JournalistInnen, ProduzentInnen, Fans usw., ist dominierend, wenn es um die historische Rekonstruktion von Szenen geht. Die gesprochene Sprache steht im Vordergrund, das Bild wird als Beiprodukt dem gesprochenen Wort subordiniert. Ein Beispiel hierfür liefert der Film Color Me Obsessed (US, 2011, Bechard) über die Alternative-Punkband *The Replacements*, die als frühe Vorläufer des Seattle Sounds (Grunge) gilt. Damit schreibt sich ein formalisiertes Inszenierungsschema, das auch aus anderen dokumentarischen Zusammenhängen in Film und Fernsehen bekannt ist (und überdies zum wichtigsten methodischen Instrument der qualitativen Sozialforschung gehört), in diesen Bereich vorherrschend ein. Filme, die sich dieser Methode ohne größere Variationen bedienen, sind Legion. Deshalb stellvertretend hier nur einige Szeneaufarbeitungen, die nach diesem Schema produziert sind (und noch nicht in obigen Ausführungen genannt wurden): We Call It Techno (DE, 2008, Sextro/Wick), The History Of Electronic Music (DE, 2006, div.), Death Metal: A Documentary (US, 2002, Zebub), Pagan Metal: A Documentary (US, 2008, Zebub), American Hardcore (US, 2006, Rachmann), Punk: Attitude (UK/US, 2005, Letts), Edge: Perspectives On Drug Free Culture (DE, 2009, Kirchner/Pierschel), Afro Punk: The Movie (US, 2003, Spooner), N.H.Y.C. (New York Hardcore) (US, 1999, Pavich) usw. Alle diese Filme sind hinsichtlich der Befragung von MusikexpertInnen nach einem ähnlichen Muster gestrickt, sowohl, was die dramaturgische Inszenierung der Narration und deren Spannungsbögen betrifft, wie auch die Inszenierung von Dynamik durch schnelle Schnitte, wie auch die Verwendung von *found footage* als zwischengeschnittenes Illustrationsmaterial. Nach einer Nabelschau

und Selbstvergewisserung der musikhistorischen Wurzeln (schließlich werben alle diese Filme damit, dass es sich um „die Geschichte des…“ handelt und beginnen mit der fabulierenden Form „Es war einmal…“ – schon im Titel des Mayhem Films Once Upon a Time in Norway kommt diese Mythenbildung zum Ausdruck –, womit suggeriert wird, dass diese Musikkultur eigene Wurzeln, Traditionen, Entwicklungen und Zusammenhänge aufweist, die narrativ rekonstruiert, lokalisiert und sortiert werden können), werden die allmähliche Verbreitung, Aufstieg und Erfolg beschrieben, begleitet von Rückschlägen und Peripetien, Drogen, Alkohol, bis dann der Erzählverlauf in einer Gegenwart endet, in der sich die betrachtete Stilrichtung durchgesetzt und etabliert hat (oder mittlerweile wieder verschwunden und/oder revitalisiert worden ist). Es kann deshalb festgehalten werden, dass sich musikdokumentarische Filme mit rekonstruktivem (und historischem) Anspruch relativ gewöhnlicher und weithin bekannter narrativer Darstellungskonventionen genreübergreifend bedienen, um ihren Gegenstand aufzuarbeiten und zu vermitteln. Der Experte und Zeitzeuge scheint eine prominente und gleichzeitig glaubwürdige Figur auch im Underground-Bereich zu sein, der für Unmittelbarkeit, Verständlichkeit, Wiedererkennbarkeit, Glaubwürdigkeit, Authentizität und nicht zuletzt Kontinuität steht, für eine bestimmte Form der Wissensexploration, was jedoch filmästhetisch nur wenig Raum für Innovationen lässt (obwohl es auch hier Ausnahmen gibt, wie etwa in Übriggebliebene ausgereifte Haltungen: Die Goldenen Zitronen Material (DE, 2007, Ott), worin Zeitzeugen-Aussagen aufgrund von aus dem Film heraus entstehenden Problematiken durch SprecherInnen aus dem Familienumfeld nachgesprochen werden; oder in Lemmy (DE, 2006) von Peter Sempel, nicht zu verwechseln mit Lemmy (US, 2010) von Olliver und Orshoski, der als Film von den Fans gerade deshalb abgelehnt wurde, weil die Gespräche zwischen ihm und Sempel ungeordnet und zufällig erscheinen, auch Lemmy überwiegend in scheinbar belanglosen Situationen, trinkend oder spielend zu sehen ist).

Das Vertrauen in die Offenheit der ZuschauerInnen scheint bei dieser Art der filmischen Umsetzung nicht besonders hoch zu sein. Allerdings gibt es auch bei dieser Methode der Inszenierung ganz unterschiedliche Möglichkeiten der Interviewführung, Interviewaussagen zu verwenden und in den Filmzusammenhang einzuarbeiten, jedoch soll hier nicht

weiter auf Differenzierungen unterschiedlicher Interviewmontagen eingegangen werden. Begleitet werden die Aussagen und Beschreibungen der ExpertInnen und ProtagonistInnen durch verschiedenstes Bildmaterial, Live-Aufnahmen prägender Bands, Fotografien, Plakate etc. ExpertInnen geben Auskunft über persönliche Erfahrungen und eigene Anteile an der Entwicklung und Verbreitung von Szenen, sie ordnen Ereignisse retrospektiv ein, überhöhen frühe Erlebnisse und tragen so zur Legenden- und Mythenbildung bei. Das Bildmaterial wird in interviewdominierten Filmen als Illustration eingesetzt, mit der visuell die sprachlichen Ausführungen und Selbstbeschreibungen begleitet werden. Daraus lässt sich der (verblüffende) Schluss ziehen, dass in Zeiten verbesserter wie vereinfachter technischer Bedingungen zur filmischen Über- und Nachbearbeitung die Nutzung derselben zur sinnbildenden Ästhetisierung von Musikkulturen, Bands oder MusikerInnen aus dem Underground offenbar eher abnimmt, ebenso wie die Bereitschaft, unkonventionelle Darstellungs- und Inszenierungsweisen zu erproben, die gerade in frühen Filmen des Punk genutzt wurden (wie etwa in dem Klassiker Blank Generation). Innovative, kreative, avantgardistische oder wie auch immer aussehende radikale Filmformen der musikdokumentarischen Versinnbildlichung des Gegenstands Musik, für den der Bereich des Underground sich anzubieten scheint, lassen sich gegenwärtig nur selten finden (hier wäre als Beispiel Dig! (US, 2004, Timoner) zu nennen, eine parallele Aufarbeitung des Mainstream und Underground, verkörpert durch die befreundeten Bands *Dandy Warhols* auf der einen und *The Brian Jonestown Massacre* auf der anderen Seite). Dies erklärt sich möglicherweise auch aus einem veränderten Anspruch an avantgardistische Musik- wie Filmformen, die heutzutage weniger umstürzlerische oder revoltierende Motive beinhalten wie noch in den 1960/70er Jahren. Zudem haben sich viele Formen abgenutzt. Dem Underground sind filmisch wie musikkulturell ‚die Zähne gezogen'. Die Einbindungen der ZuschauerInnen in eine identitätsstiftende kollektive Gemeinschaft der Sprechenden sowie die Herstellung einer Bindung an die jeweiligen MusikerInnen, so könnte vermutet werden, ist hierfür ein Grund, ebenso wie der unterhaltende und informative Effekt. Nicht zuletzt bedienen musikdokumentarische Filme (über das Thema Underground) auch die Sehgewohnheiten ihrer ZuschauerInnen.

Möglicherweise ist jedweder Underground heutzutage vorwiegend nostalgisch und nicht so gegenwarts- und zukunftsorientiert wie zu Zeiten, als neue Szenen entstanden und Bahnbrechendes hervorbrachten. Möglicherweise folgen heutige Szenen, Bands und MusikerInnen auf gesättigten Kulturmärkten sehr viel eher den Gesetzen des Kulturkapitalismus und der Kommerzialisierung seiner Produkte als zu anderen Zeiten. Möglicherweise ist dies aber auch alles nur eine Fiktion, ein imaginärer Mythos, der durch historisch-retrospektive Filme genährt wird. Diese Einschätzung gilt sicherlich für den Punk, der zu Zeiten seiner Entstehung und Verbreitung eine Vielzahl von KünstlerInnen auch aus anderen Bereichen anzog und eine Vielzahl filmischer (V)Erklärungen gefunden hat. Filme wie Punk in London (DE, 1977, Büld), Punk in England (DE, 2004, Büld) (und als dritten Teil der Trilogie: Reggae in a Babylon, (DE, 1978, Büld)), Blank Generation, alle im stilistischen Grenzbereich zwischen observational und performative mode des dokumentarischen Films zu verorten, prägten Bilder einer rebellischen Underground-Generation, die heute als Bildmaterial wieder Eingang in ‚harmlose' retrospektive Szeneaufarbeitungen finden und prominent als Archivmaterial verwendet werden. Blank Generation wurde neben anderen Filmen aus dem Bereich des No Wave/Transgression zum Gegenstand des jüngst erschienen Blank City, der die damalige Punk- und Künstlerszene beleuchtet. Weitere Filme, die sich dieser Szene widmen, sind LLik Your Idols (FR, 2007, Bosio) und Kill Your Idols (US, 2004, Crary).[37] New York, die Bowery und insbesondere das CBGB sind originäre Orte und Schauplätze, denen sich Filme wie The House of the Rising Punk (DE, 1998, Dreher) oder Punk Revolution (UK, 2011, O'Dell) widmen. Ein wichtiger Film über allmählich erfolgreicher werdenden Underground, der den Übergang von Punk zu Grunge markiert und stark performative Züge trägt, in seiner Inszenierungsweise Aufschluss über das Selbstverständnis und Umfeld der auf dem Weg zum Erfolg befindlichen *Sonic Youth* gibt, ist Sonic Youth in 1991: The Year Punk Broke (US, 1992, Markey). Selbstironie und eine reflexive Irritation erzeugt The Great Rock and Roll Swindle (UK, 1980, Temple), dem der besagte The Filth and The Fury folgte. Letzterer ist, folgt man Ferguson [45], eine Bricolage-Verarbeitung aller von Nichols beschriebenen Modi und damit zugleich eine Herausforderung aller dokumentarfilmischen (wie

historisierenden) Konventionen und ein Markstein des postmodernen Musikdokumentarfilms.

Filme, die gegenwärtig die vorherrschenden Modi und Darstellungskonventionen durchbrechen und damit Ideologiekritik betreiben bzw. Underground-Kulturen einen kreativen Ausdruck verleihen, sind selten. Mit konventionellen Methoden sind dabei die Form des Experten-Interviews zur historisierenden Rekonstruktion von Szenen gemeint, aber auch simple Kameraführungen zur Authentifizierung des Gegenstands, wie die Wackelaufnahme. Auch wenn der reflexive mode in musikdokumentarischen Filmen nur eine untergeordnete Rolle spielt und kaum als filmfüllender Modus zu finden ist, hält Black Metal: The Music of SATAN (US, 2010, Zebub) diesen Modus über weite Strecken des Films auf eine ungewöhnliche Weise durch (auch wenn dieser ebenfalls hauptsächlich auf das Interview setzt). Die Selbstreflexivität wird in diesem Film einerseits zur Ironisierung wesentlicher inhaltlicher Elemente des als grundsätzlich humorlos, aggressiv und ernst angesehenen Black Metal Underground verwendet, gleichzeitig werden aber auch durch filmische Inszenierungen die Konstruktions- und Darstellungsweisen des dokumentarischen Films selbst subvertiert, des Weiteren werden durch filmische Querverweise und Bildeinschübe Kommentierungen gegenüber der Szene und ihrer ProtagonistInnen vorgenommen, die das Image dieser Szene herausfordern und karikieren (so wird in einem lebhaften Gespräch mit einem Bandmitglied von *Enthroned* über die Humorlosigkeit des Black Metal zweimal für wenige Sekunden ein Bild des ernst dreinblickenden Gitarristen der Band *Gorgoroth* hinein geschnitten und damit eine gewisse kontrastive Komik erzeugt, die entlarvende Züge trägt). Dies macht diesen Film im Bereich der Metal(Underground)-Filme so besonders. Bereits im Prolog werden sämtliche Stereotype der Kultur des Black Metal, einer der vermeintlich finstersten und extremsten Formen im Metal-Bereich, als homophob, diskriminierend, elitär und gewalttätig verschrien, aufgegriffen und – salopp formuliert – verhohnepipelt: Ein langhaariger, mit einem Wikingerhelm bekleideter Erzähler hüpft wie ein Rumpelstilzchen im Wald auf und ab, im Hintergrund hängt ein mit einem Kürbis behelmter lebloser Körper, mit beiden Armen festgebunden an zwei Bäumen mit einer Querstrebe. „High Five“ wird dieser durch den Erzähler begrüßt.

Danach klärt der Erzähler in einer aufgesetzten und deutlich selbstironisierenden Weise darüber auf, dass jeder, der eine Story über Black Metal „or whatever Metal“ erwarte, wie der am Baum gefesselte leblose Körper ende. Dabei wird der Zuschauer durch Ansprache und entsprechende Gestik und Mimik in die Kamera direkt angesprochen. Anschließend greift der Sprecher sämtliche Stereotype und Klischees des Black Metal auf, über die der Film auf ganz andere Weise berichten und aufklären will, um nicht den „Lügen“ anderer Darstellungen aufzusitzen. Auch einer „geschichtlichen Aufarbeitung“ wird eine Absage zugunsten von „fun“ und „behind the scene stuff“ erteilt. Nach einigen Kommentaren und unflätigen Bemerkungen, was die ZuschauerInnen vom Film zu erwarten haben, wird folgender Text eingeblendet: „Some segments were edited for comedy. DO NOT TAKE ANY INSULTS SERIOUSLY“ – ein Seitenhieb auf alle humorlosen Black Metal Fans. Zum Abschluss des Prologs fordert der Erzähler den imaginären Zuschauer dazu auf, etwas „Lustiges“ einzuwerfen, wonach aus dem Hors-champ (dem „Off“) der Einwurf „you are gay“ fällt – ein stigmatisierender Vorwurf, der jeden ‚ehrlichen‘ Black Metal Fan seiner Ehre beraubt. Wutentbrannt zieht der Erzähler den Tontechniker ins Bild, der beschämt anmerkt, dass er eigentlich nicht zum Film gehöre. Aus dem Hors-champ hört man aufgeregte Stimmen, die dem Prolog endlich ein Ende machen wollen. Der Prolog endet damit, dass der Erzähler sich das Richtmikrofon schnappt und einige Zeilen anfängt zu singen, dabei „Norway“ (als eine wichtige Wiege des Black Metal) trällert und mit „I did it Nor-way“ endet.

Dieser Prolog weist die Richtung, in die dieser Film zu gehen beabsichtigt. Wichtig ist hier, dass aller Ernsthaftigkeit dieser Metal-Underground-Kultur eine Absage erteilt wird und sämtliche Klischees des Black Metal ad absurdum geführt werden. Dieser Duktus wird über den gesamten Film hinweg durch Einsatz verschiedener Inszenierungsstrategien aufrechtgehalten. Immer wieder wird die künstliche Situation der Aufnahme, die Illusion der authentischen Dokumentation durch ins Bild hängende Mikrofone, durch Zeigen der Aufnahmekameras, durch ‚spontane‘ Integration des Filmteams gebrochen. Mit dem Material wird assoziativ umgegangen und so ein ganz anderes Bild der Szene gezeichnet als gewöhnlich bekannt. Im Bonusmaterial der DVD erfährt der Zuschauer, dass alle Berater dem

Filmemacher von dieser Art zu produzieren abgeraten haben. Das Endergebnis zeigt, dass es sich dennoch gelohnt hat.

Ausblick

Der Beitrag verfolgt das Ziel, den Underground als Thema in musikdokumentarischen Filmen zu diskutieren und einen explorativen Aufriss zu wagen. Die oben angestellten Überlegungen und Anregungen basieren auf der Annahme, dass die Form musikdokumentarischer Filme mit dem Thema Underground korrespondiert. Auffällig ist jedoch in einem ersten Überblick die genreübergreifende, vorherrschende Darstellungsmethode des Interviews, die in einer Vielzahl von Filmen eingesetzt wird. Die Visualisierung des Underground, d. h. die Suche nach entsprechenden Bildern des Underground, tritt damit zugunsten der gesprochenen Sprache verkörpert in der Figur des Zeitzeugen in den Hintergrund, wodurch musikdokumentarische Filme dieser Art schematisch werden. Musikdokumentarische Filme im performativen bzw. poetischen Modus, die allein auf die Kraft des Bildes (wie der Musik) setzen, wie etwa im Stoner-Rock-Film Sabbia (US, 2006, McCabe), der kongenial Sinnbilder dieses Genres mit der Musik von *Brant Bjork* zusammenführt, ohne auf Erklärungen, Interviews oder Kommentare zu setzen, sind eher selten. Die authentifizierende Funktion von Zeitzeugen im Oral History-Format dominiert gegenüber der Erschaffung von visuellen Sinnbildern. Die Ideale des Underground finden nur selten eine filmische Entsprechung.

Es gilt, diese ersten Beobachtungen mit eingehenderen dokumentarfilmischen Analysen zu dieser Thematik zu fundieren und auf mögliche unterschiedliche Inszenierungsweisen des Interviews näher einzugehen. Gar nicht beachtet wurden hier Einsatz und Auswahl der Musik, die einen wichtigen – wenn nicht den entscheidenden – Bestandteil musikdokumentarischer Filme bildet. Während in vielen Dokumentationen diese lediglich kurz angespielt und stimmungserzeugend eingesetzt wird, sind auch hier die letztgenannten Filme Sabbia und Black Metal: The Music of SATAN anders motiviert, da hier lange und ausgiebige Musikdarbietungen genossen werden

können. Oder aber man greift in einem nostalgischen Stimmungsmoment in seine DVD-Sammlung und bemüht die Klassiker dieses Filmgenres.

(Carsten Heinze)

Fußnoten:

[1] Vgl. Huck 2011: 9.

[2] Vgl. Williams 2011. Die Musikgeschichte wird nicht selten auch von Underground-Kulturen beeinflusst, die jedoch nur selten langfristigen Erfolg haben. Vgl. dazu auch Unterberger 1998.

[3] Vgl. Willis 1978; Clarke u. a. 1979; Hebdige 1979.

[4] Vgl. Maase/Warnecken 2003: 10. Zur Kulturgeschichte des Zivilisationsprozesses und seinen psychogenetischen sowie soziogenetischen Transformationen vom Fremdzwang zum Selbstzwang, vgl. Elias 1939 (1969/76).

[5] Maase/Warnecken 2003: 15.

[6] Vgl. Sterneck 1998.

[7] Vgl. Koch 2007.

[8] Vgl. Heinze/Schmidt 2015, i. E.

[9] Vgl. Baacke 2007: 18 ff.; Ferchhoff 2007: 138 ff.; Farin 2010: 33 ff..

[10] Wicke, Wieland & Ziegenrücker 2007: 769.

[11] Vgl. ebd.

[12] Vgl. Ehrenstein/Reed 1982; Struck 1985; Kiefer/Stiglegger 2004.

[13] Vgl. Heinze/Schoch 2012. Dazu auch Huck 2011.

[14] Vgl. Struck 1985; Denisoff 1991; Inglis 2003; Mundy 2004; Maas/Schudack 2008. Eine thematische Fokussierung allein auf die „Music Documentary“ bieten Edgar/Fairclough-Isaacs/Halligan 2013.

[15] Vgl. Hißnauer 2011: 25 ff.

[16] Vgl. Hucks (2011: 11 ff.) Überlegungen zu „on/off stage“ am Beispiel von Pennebackers Dont Look Back vor dem Hintergrund der Goffman’schen Theatermetapher.

[17] Vgl. Hickethier 2007: 183.

[18] Vgl. Arriens 1999: 37 ff.

[19] Vgl. ebd.: 18.

[20] Vgl. Renov 1993: 12 ff.

[21] Vgl. Schadt 2012: 211 ff.

[22] Während Huck (2011: 9) in der visuellen Darstellung eines auditiven Klangphänomens wie Musik eine Entsprechungsschwierigkeit auszumachen meint, erzeugen gerade das dokumentarische Bild real performierender, miteinander in Beziehung stehender MusikerInnen synästhetische Effekte, die als audiovisuelle Sinnesintensivierung verstanden werden können.

[23] Vgl. Guignon 2004.

[24] Vgl. Nichols 2010: 7ff.

[25] Vgl. Hohenberger 1988.

[26] Vgl. Nichols 1991: 32ff.; für alle 6 Modi, vgl. Nichols 2010: 162ff.

[27] Vgl. Ferguson 2013: 141 ff.

[28] Vgl. Weibel 1987: 53 ff.

[29] Vgl. Heinze/Schoch 2012: 44ff.

[30] Vgl. Mundy 1999: 93 ff.

[31] Vgl. Struck 1985: 33.

[32] Vgl. Marcus 1979: 385.

[33] Vgl. Mulholland 2011: 1. Dazu auch das Kapitel „Rockumentary“ in Ehrenstein/Reed 1982: 75 ff.

[34] Vgl. Wright 2013: 71 ff.

[35] Vgl. Beattie 2004: 83 ff.. Vgl. dazu auch Fraller 2007: 41 ff.

[36] Vgl. Heinze/Schoch 2012: 49ff. Für eine innerfilmische Typologisierung musikdokumentarischer Filme, vgl. Custodis 2010: 67 ff.

[37] Vgl. Reynolds 2007.

[38] Vgl. Heinze 2015 (i. E.).

[39] Vgl. Assmann 1992.

[40] Vgl. Erll (2005): 123 ff.

[41] Vgl. Halbwachs 1985.

[42] Vgl. Reynolds 2012.

[43] Dieser Begriff wurde von Benedict Anderson (1983) im Rahmen des konstruktivistischen Zusammenhangs von Kultur und Nationenbildung geprägt.

[44] Vgl. Reynolds 2007.

[45] Vgl. Ferguson 2013: 141 ff.

Literatur

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism.* London: Verso.
Arriens, Klaus (1999) *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Assmann, Jan (1992) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München: Beck.

Baacke, Dieter (2007, 5. Aufl.) *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung.* Weinheim und München: Juventa.

Beattie, Keith (2004) *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television.* New York: Palgrave.

Clarke, John u. a. (1979) *Jugendkultur als Widerstand*. Frankfurt a. M.: Syndikat.

Cohen, Thomas F. (2012) *Playing to the Camera.* New York: Wallflower.

Custodis, Michael (2010) *Die Musikdokumentation: Typologische Bemerkungen.* In: Peter Moormann (Hrsg.) (2010) *Musik im Fernsehen: Sendeformen und Gestaltungsprinzipien.* Wiesbaden: VS Verlag, S. 67-82.

Denisoff, R. Serge/Romanowski, William D. (1999) *Risky Business: Rock in Film.* New Brunswick u. a.: Transaction.

Edgar, Robert/Fairclough-Isaacs, Kirsty/Halligan, Benjamin (ed.) (2013) *The Music Documentary. Acid Rock to Eletropop.* London: Routledge.

Ehrenstein, David/ Reed, Bill (1982) *Rock on Film*. London: Virgin.

Elias, Norbert (1969/76, [orig.: 1939]) *Über den Prozess der Zivilisation* (2 Bd.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Erll, Astrid (2005) *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen – Eine Einführung.* Stuttgart: J. B. Metzler.

Farin, Klaus (2010): *Jugendkulturen in Deutschland.* Bonn: bpb.

Ferchhoff, Wilfried (2007): *Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile.* Wiesbaden: Springer VS.

Ferguson, Alisa Grant (2013) *„Every Tongue Brings in a Several Tale": The Filth and the Fury's Counterhistorical Transgressions.* In: Edgar, Robert/Fairclough-Isaacs, Kirsty/Halligan, Benjamin (ed.) (2013) *The Music Documentary. Acid Rock to Eletropop.* London: Routledge, pp. 141-156.

Fraller, Elisabeth (2007) *»>To see things as they are< – Direct Cinema und die Renaissance des dokumentarischen Films«.* In: Siegfried Mattl/Elisabeth Timm/Birgit Wagner (Hrsg.) (2007) *Zeitschrift für Kulturwissenschaft: Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Heft 2/2007. Bielefeld: Transcript, S. 41-56.

Guignon, Charles (2004) *On Being Authentic.* London: Routledge.

Halbwachs, Maurice (1985) *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Hebdige, Dirk (1979) *Subculture: The Meaning of Style.* London: Routledge.

Heinze, Carsten (2015, i. E.): *Perspektiven des Musikdokumentarfilms.* In: Carsten Heinze/Laura Niebling (Hrsg.) (2015, i. E.): *Populäre Musikkulturen im Film. Transdisziplinäre Perspektiven auf Formen, Inhalte und Rezeptionen des fiktionalen und dokumentarischen Musikfilms.* Wiesbaden: Springer VS.

Heinze, Carsten/Schmidt, Lisa-Marian (2015, i. E.) *Cutting-up Gender Identity. Sexualität, Geschlechterdekonstruktionen und Pandrogyne in den Kunstprojekten von Genesis (Breyer) P-Orridge.* In: Reitsamer, Rosa/Liebsch, Katharina (Hrsg.): Musik. Gender. Differenz: Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten. Münster: Westfälisches Dampfboot, (bisher o. S.).

Heinze, Carsten/Schoch, Bernd (2012) *Musikfilme im dokumentarischen Format.* In: Rundfunk und Geschichte, Nr. 1-2/2012, 38. Jahrgang, S. 32-58.

Hohenberger, Eva (1988) *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch.* Hildesheim u. a.: Olms.

Huck, Christian (2011) *Rockumentaries: Documenting Music on Film.* In: Rock and Pop in the Movies, 1/2011, S. 9-25.

Inglis, Ian (ed.) (2003) *Popular Music and Film.* London: Wallflower.

Kiefer, Bernd/Stiglegger, Marcus (Hrsg.) (2004) *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Mainz: Ventil.

Koch, Albert (2007) *Fuck Forever. Der Tod des Indie-Rock.* Höfen: Hannibal.

Maas, Georg/Schudack, Achim (2008) *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis.* Mainz: Schott.

Maase, Kaspar/Warnecken, Bernd Jürgen (2003) *Der Widerstand des Wirklichen und die Spiele sozialer Willkür. Zum wissenschaftlichen Umgang mit den Unterwelten der Kultur*. In: Maase, Kaspar/Warnecke, Bernd Jürgen (Hrsg.): *Unterwelten der Kultur – Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Seite 7-24. Köln: Böhlau.

Marcus, Greil (1979) *Rock-Filme.* In: Jim Miller (Hrsg.) (1979) *Rolling Stone. Bildgeschichte der Rockmusik.* Reinbek: Rowohlt, S. 378-391.

Mulholland, Garry (2011) *Popcorn. Fifty Years of Rock'n'Roll Movies.* London: Orion.

Mundy, John (1999) *Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: University Press.

Nichols, Bill (2010, 2nd ed.) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Reynolds, Simon (2012) *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann.* Mainz: Ventil.

Reynolds, Simon (2007) *TOMBSTONE BLUES. The Music Documentary Boom.* In: Sight & Sound, May 2007 (entnommen: http://reynoldsretro.blogspot.de/2007/12/tombstone-blues-music-documentary-boom.html; Stand: Mai 2015).

Schadt, Thomas (2012, 3. überarb. Aufl.) *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms.* Konstanz: UVK.
Sterneck, Wolfgang (1998, 2. erw. Aufl.) *Der Kampf um die Träume. Musik und Gesellschaft: von der Widerstandskultur zum Punk, von der Geräuschmusik bis zu Techno.* Hanau: KomistA.

Renov, Michael (1993) *Toward a Poetics of Documentary*. In: Renov, Michael (ed.) (1993): *Theorizing Documentary*. London/New York: Routledge, pp. 12-36.

Struck, Jürgen (1985) *Rock Around the Cinema*. Reinbek: Rowohlt.

Unterberger, Richie (1998) *Unknown Legends of Rock'n'Roll. Psychedelic Unknowns, Mad Geniuses, Punk Pioneers, Lo-Fi Mavericks & More.* Milwaukee: Backbeat.

Weibel, Peter (1987) *Von der visuellen Musik zum Musikvideo.* In: Bódy, Veruschka/Weibel, Peter (Hrsg.) (1987) *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo.* Köln: Dumont, S. 53-164.

Wicke, Peter/Ziegenrücker, Wieland/Ziegenrücker, Kai-Erik (Hrsg.) (2007): *Handbuch der populären Musik: Geschichte – Stile – Praxis – Industrie.* Mainz: Schott.

Williams, J. Patrick (2011) *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*. Cambridge: Polity.

Willis, Paul (1978) *»Profane Culture« – Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur*. Frankfurt a. M.: Syndikat.

Wright, Julie Lobalzo (2013) *The Good, The Bad, and The Ugly '60s: The Opposing Gazes of* Woodstock *and* Gimme Shelter. In: Edgar, Robert/Fairclough-Isaacs, Kirsty/Halligan, Benjamin (ed.) (2013) *The Music Documentary. Acid Rock to Electropop.* London: Routledge, pp. 71-86.

Empfohlene Zitierweise:

Heinze, Carsten: Underground im musikdokumentarischen Film. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 7-45.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (BRD/Schweiz 1962, Kurt Hoffmann).

Eine DVD-Werbung resümiert die Handlung:

> Erben schafft Sorgen: Das erlebt Norbert Lang (Walter Giller), der kurz vor Weihnachten im Schweizer Kurort Flüelimatt (alias Sankt Moritz) ein baufälliges Hotel übernehmen darf. Für die Feiertage ist es zwar schon ausgebucht. Aber die Heizung spuckt, und für Silvester fehlt das Unterhaltungsprogramm. Und dann läuft auch noch das ganze Personal weg. Der Direktor der Installationsfirma (Sigfrit Steiner) in Zürich verspricht dem geplagten Junghotelier einen kundigen Ingenieur. Und für Silvester engagiert er die recht eigenwillige Sängerin Ines del Mar (Hanne Wieder), bei der allerdings die Sinneslust vor der Sangeslust zu rangieren scheint. Ingenieur Rossi anderseits entpuppt sich als ausgesprochen charmante junge Frau (Caterina Valente), die bald schon vom heizrohrkundigen Nothelfer zum wahren Weihnachtsengel in allen Belangen aufrückt. Kräftig unterstützt wird Anita Rossi dabei von einer Truppe heimatloser Zirkusartisten, die mangels erfahrenen Personals als wendige Hotelhelfer Teller und Gläser buchstäblich fliegen lassen. Im Weiteren fliegen ein paar Gäste bei Schnee und Glatteis auf die Nase, Ines del Mar fliegt aus ihrem Engagement, und der junge Hotelier, wie könnte es anders sein, fliegt schlussendlich auf seinen schwarzhaarigen Engel aus der Stadt. Dafür werden ihm wiederum die Herzen aller Zuschauer zufliegen [1].

Eine sehr einfache Geschichte vom Sichverlieben, von der Konkurrenz der Bewerberinnen, an einem Handlungsort spielend, der der Freizeitsphäre zugehört – eine Geschichte, die auf den ersten Blick nicht weiter auffällt und auch nicht aus den formelhaften Geschichten, wie sie im Schlagerfilm der Zeit erzählt werden, heraussticht. Und doch lohnt genaueres Hinsehen. Gerade die Schlussphase des Schlagerfilms *Schneewittchen und die sieben Gaukler* (1962) ist lesbar als Schlagerkritik *par excellence* – und entfaltet zugleich die Widersprüche und Paradoxien, auf die sie stoßen muss.

Da ist auf der einen Seite die Schlagersängerin Ines Del Mar (Hanne Wieder), die als Produkt aufgebaut wird, die durch einen Agenten vertreten wird, der ihre Auftritte arrangiert, Produzenten aus der Schlagerwirtschaft einlädt und der die Auftritte plant und kontrolliert. Hanne Wieder spielt die Rolle in kabarettistischer Überhöhung, nutzt die zeitgenössischen Ingredienzien, die eine Sängerin einsetzen kann, um „sexy“ zu wirken – blonde Haare, Schmollmund und Augenaufschlag, eng anliegende Kleidung in Modefarben, eine verrucht-verrauschte Stimmfärbung, die an die Laute des sexuellen Spiels gemahnt, den Strip-Tease als performative Form; es sind die Signale einer promiskuitiven Weiblichkeit; vieles deutet auf das seinerzeit geschätzte Milieu der Laszivität, Sündigkeit und Anrüchigkeit hin.

Da ist auf der anderen Seite die Heizungsexpertin Frau Dr. Rossi (Caterina Valente); sie wirkt „patent“, hat ausgeprägte Organisationstalente und ist fähig, Lösungen zu improvisieren; sie trägt traditionelle Kleidung in satten Farben, fährt Auto; ihr Begleiter ist ein Hund (Herr Schmidt); auf erotisch motivierte Anträge reagiert sie zurückhaltend bis zurückweisend. Sie macht sogar die Wandlung zur Zirkusdirektorin mit, trägt die traditionelle Zirkus-Uniform mit Zylinder und weißen Handschuhen (die wiederum eine Parodie auf militärische Uniformen ist) und tritt in der Manege in ein performatives Spiel ein, das sich ganz der Zirkustradition beugt. Als Typ agiert sie in einer zusammenhängenden Rollenbiographie, bleibt ein Bild derjenigen, mit der man von ihren älteren Rollen her schon vertraut war.

Die Sängerin ist intrigant, die Ingenieurin geradeheraus. Erstere ist schrill, letztere dezent. Eine ist sexuell initiativ, eigennützig und erfolgsorientiert, die andere zurückhaltend, schüchtern distanziert und zum Rückzug bereit. Während die eine das Modell der sexuellen Ansprache und den Eindruck einer offen inszenierten, womöglich promisken Sexualität zu vertreten scheint, ist die andere im Umgang mit der eigenen körperlichen Ausstrahlung zurückhaltend, die eigene Sexualität eher verbergend als darstellend. Attraktiv sind beide, aber die eine scheint der Welt des Kapitalismus und des Warenverkehrs (einschließlich der Sexualität) zu verkörpern, die andere ein romantisches Liebes- und Beziehungsideal, in dem das Werben

einhergeht mit dem Versprechen der Verbindlichkeit der Beziehung.

Doch stehen hier nicht nur zwei Frauentypen einander gegenüber, sondern auch Formate der Unterhaltungskünste: Im Hotel feiert man die Silvesterfeier, das Angebot der Befriedigung der Gäste inszeniert die Sängerin im kommerzialisierten Szenario eines Clubs, in dem selbst die Musik in Konflikt mit der Umgebung gerät (anrüchig gesungene – also sexualisierte – Südseeromantik in dem Lied nachdem Mann schmachtende „Ja, ja, mein Joe“, gesungen in einem Ski-Ort); dagegen steht die ältere Form des Zirkus, die Show der Artisten, die unmittelbar auf das Können der Akteure baut; die Musik ist stereotyp, als „Zirkusmusik“ erkennbar („Unsere Welt ist die Manege“). Das eine wirkt als aufgesetzte Inszenierung, das andere als ursprüngliches Spektakel. Die Zuschauer wählen den Zirkus, lassen die konfektionierte Darbietung im Hotel hinter sich. Wenn Hanne Wieder als eigentliche Striptease-Sängerin ein Südseelied singt und trotz der deutlich ausgestellten Reize der Aktrice die Gäste ihre Show verlassen und in einen Zirkus nebenan umsiedeln, fällt das Publikum auch eine Entscheidung über die Unterhaltungsformate, über Formate des Sich-Vergnügens und den Wert des Spektakulären, das zur Unterhaltung angeboten wird. Das Ältere ist das Originärere.

Das Paradox besteht nun aber darin, dass es Caterina Valente ist, die als Vertreterin derart ursprünglicherer Unterhaltung auftritt, selbst eine Schlagersängerin. Es ist, als ob eine Phase und eine Form der Schlager-Kunst gegen eine andere, neuere und sensationalisierte, um sexuelle Nebenbedeutungen angereicherte Schlagerkultur antritt und es um die Abwertung der neueren ginge. Enthält *Schneewittchen* einen nostalgisch-rückwärtsgewandten Blick auf die Geschichte des Schlagers der letzten Jahre selbst? Immerhin ist Valentes Eröffnungslied der Zirkusvorstellung mit allen Mitteln filmischen Exzesses unterstützt (eine Rückprojektion, bei der sich das Zirkuszelt hinter der Aktrice zu drehen scheint). Der Auftritt im Hotel ist dagegen schlicht gehalten, zeigt die Armseligkeit des Verhältnisses von Environment und Auftritt. Vielleicht geht es auch darum, im Gegenüber der beiden Auftritte just jenes Bild von Weiblichkeit zu verhandeln, von dem oben die Rede war.
Der Film enthält eine ganze Reihe von Szenen, die wie Karikaturen wirken, Wenn die arbeitslosen Gaukler, die als Hotelpersonal

eingesprungen sind, „Alles für den Gast“ anstimmen und in übertriebener Weise sich um das Wohlbefinden und die Wünsche der Hotelgäste bemühen, wenn diese wiederum als Abziehbilder sozialer Typen inszeniert sind, stellt sich die Frage nach der Modalität der Darstellung ständig. Die Amerikanerin, die alles „nice“ findet, der Industrielle, der die Zeitung mit den Börsenkursen nicht aus der Hand legt und bei jeder Interaktion Beziehungen zu den Aktienkursen herstellt, seine Frau, die sich permanent beklagt und doch nicht zum Handeln bewegen mag; und auch Nebenfiguren wie der übermütig-fröhliche Frisör Burghalther (Peter W. Staub), der nur in Reimen spricht, nach Dienstschluss allerdings darauf besteht, ein schüchterner und melancholischer Mann zu sein; Dialoge, die auf Kalauern basieren; und Gags, die dem Slapstick abgelauscht sind – alles deutet darauf hin, dass der Film sich im Operettenmodus entfaltet (der Verleih bewarb den Film als „Frostical“) und mit den gleichen Figuren- und Schwank-Konzepten wie diese arbeitet.[2]

Einige Szenen überschreiten die Grenzen zur Groteske, anarchischere Formen der Komödie scheinen anzuklingen. Manchmal werden vor allem in neueren Kritiken und DVD-Werbungen die Szenen als „Klamauk“ der Verbrauchskomik zugeschlagen, doch lohnt gerade hier ein genauerer Blick. Nach einem Wasserrohrbruch verwandelt sich das Hotel in einen Eispalast, die Kellner servieren auf Schlittschuhen; und als einer der Gäste nach „warmer Suppe“ verlangt, bekommt er sie halbgefroren aufgetischt. Vielleicht am nächsten zum Absurden ist eine Fahrt im Sportwagen durch winterliche Landschaft – Caterina Valente singt: „Ist das nicht ein wunderschönes Leben, Herr Schmidt?“, und der Pudel „Herr Schmidt“, der angeschnallt auf dem Beifahrersitz sitzt, bellt im Takt.

Es tritt aber noch eine zweite Ebene diesem Gestus der Unernsthaftigkeit zur Seite – eine verdeckte Konsumismus-Kritik, die ja auch in der Gegenüberstellung der beiden Sängerinnen resp. ihrer Konzeptionen schon lesbar war. Der Film legt die Spur sehr früh: Auch die Bestimmung der sozialen Beziehungen, die im konsumistischen Verkehr dominant werden, gehört zum Gegenstand resp. zum Tiefendiskurs des Films. Am Anfang kommt der junge Hotelbesitzer, der das Haus von seinem Onkel geerbt hatte (Walter Giller) in ein Kaufhaus

und macht einen Großeinkauf (gedreht wurde im Zürcher Warenhaus Jelmoli). Der Chef fragt ihn: „Soll‘s was für ‘ne Dame sein?“, eine erste Verkäuferin: „...oder für ‘nen Herr‘n?“ Giller bewegt sich in das Kaufhaus hinein, an jedem Regal steht eine Verkäuferin, wendet sich mit der Erkundigung nach seinen Wünschen an den Chef. Ihm wird Praktisches, ein Gummitier, ein Kleinklavier angeboten – Giller dankt. Die Strophe wird wiederholt, nun haben die in rosa gekleideten Verkäuferin aber nebeneinander Stellung bezogen; sie preisen ein Opernglas und einen Kontrabass an. Umschnitt: Nun stehen die Verkäuferinnen im Inneren eines Runds von Verkaufstheken und singen: „Hier, bei uns da könn‘n Sie alles haben, hier, sind Sie im Haus der tausend Gaben / wir bedienen Sie, und Sie sind so bedient wie wir!“ Eine einzelne Verkäuferin, in Untersicht, weiter im Rhythmus des Liedes: „Möchten Sie aus Marmor eine Schreibtischgarnitur?“ Eine andere: „Wie wär‘s mit ‘ner Höhensonne?“ Wieder eine andere: „...oder mit ‘ner Kuckucksuhr?“ Die Reihe der Einzelbilder wird fortgestetzt: „...‘ner Kamera?“ / „Harmonika?“ Von nun an begleiten die jungen Frauen den Käufer, formieren sich auf einer Rolltreppe (im Hintergrund sieht man die abwärts laufende Treppe). Nun beginnt Gillers Einkaufstour – 20 Toilettenbürsten, Bettvorleger, 45 Handtuchhalter, 100 Kaffeekannen, 10 Badewannen. Eine Fahrt vor den Verkäuferinnen her folgt; jede dreht sich zur Kamera, reckt dem vorüberflanierenden Gast ein Päckchen in Geschenkpapier entgegen. Giller zählt im Rumba-Rhythmus des Liedes einige Hundermarkscheine auf den Kassentisch und verabschiedet sich.

Die zweieinhalbminütige Szene (der „Warenhaus-Song“) entwirft das Kaufhaus als universales Haus der Waren, als fast enzyklopädischen Blick in die Vielfalt der käuflichen Objekte, die es oft auch noch in verschiedenen Farben gibt. Die Warenwelt offeriert die Umwelt des Käufers als gestaltbar, auf die individuellen Bedürfnisse abstimmbar. Das Kaufhaus als „Inszenierungsraum der Konsumkultur“ [3] entsteht um die Wende zum 20. Jahrhundert und wurde bereits kurz danach zum Ausgangspunkt einer soziologischen Konsumkritik. Nach dem Krieg und der Notversorgungssituation der Nachkriegszeit erlebte das Kaufhauskonzept eine Renaissance, wurde zu einer Institution des Massenkonsums und zu einem Symbol der Massengesellschaft. Schon früh bürgerten sich euphorische Bezeichnungen wie „Kathedralen des

Handels“, „Konsum-Tempel“ und ähnliches ein, deuteten darauf hin, dass es die Nachfolge der Kirchen angetreten hatten und zu einer die Werte der Konsums repräsentierenden Institution geworden war. Die Kaufhäuser der 1950er verzichteten zwar auf die Ausstellung von Pracht, wurden architektonisch ganz auf demonstrative Schlichtheit und Funktionalität abgestellt. Auch darin spiegelt sich die Versachlichung der Wertewelt. Konsum – die Befriedigung von Bedürfnissen mit wirtschaftlichen Mitteln – erschließt die Vielfalt des Warenangebots im Kaufhaus und bildet von sich aus Wertehorizonte aus, die keiner sakralen Legitimation mehr bedarf und die wiederum Kritik auf sich ziehen muss („Konsumkritik“) [4]. Allerdings steht das Kaufhaus nicht für sich allein, sondern ist Funktionselement in tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüchen: Die Möglichkeit des Konsums ist einer der wichtigsten Faktoren im Prozess der Auflösung der traditionellen Klassen nach dem Zweiten Weltkrieg und setzt eine Differenzierungsbewegung in Gang, an deren Ende sich Konsum-Milieus als Lebensstil-Formationen herausbilden.

Schneewittchen und die sieben Gaukler übt sicherlich keine Konsumismuskritik. Aber der Film ironisiert ein soziales Beziehungsgefüge, das zumindest in den wirtschaftlichen Aspekten auf einem reziproken Verhältnis von Kaufen/Verkaufen und – im Falle des Gast-Verhältnisses – auf einem Vertrag basiert und die institutionell-ökonomische Sphäre der erzählten Welt gegen die Liebesrankünen der Figuren stellt. Das stillschweigende Credo der zeitgenössischen kaufmännischen Denkweise ist „Der Kunde ist König“. Dem Kunden seine Wünsche zu erfüllen, ist nicht nur Grundlage für wirtschaftlichen Erfolg, sondern auch eine stillschweigende Pflicht der Anbietenden. „Alles für den Gast“, eine Musiknummer, in der die sieben Zirkusartisten in ihre Aufgaben als Bedienstete des Hotels eingewiesen werden, persifliert die Devise: Ein Hotel sei eine Stadt in einer Stadt, erklärt Dr. Rossi; und drei Dinge seien von größter Bedeutung: gute Bedienung, gutes Essen und – als drittes und wichtigstes – der Wahlspruch „Alles für den Gast!“ Selbst das ökonomische Ziel wird genannt – „Denn wenn der liebe Gast nicht wär‘, stände ja die Bude leer!“ Tatsächlich sind die späteren Dienstleistungen, die die Artisten an Hotelgästen erbringen, oft überhöht, überdeutlich, wirken wie Karikaturen von Dienstleistung.

Der Film siedelt sich zwischen drei verschiedenen Tiefenthemen an, die zu seiner Entstehungszeit von Relevanz waren: Er kontrastiert ganz unterschiedliche Modelle weiblicher Sexualität, er setzt verschiedene musikalische Stilwelten einander entgegen und er bringt die ökonomische Basis vieler sozialer Beziehungen explizit zur Sprache, führt sie wiederum anderen Entwürfen von Wünschen und Werten entgegen. Der Film bringt die drei Tiefenthemen zusammen, zeigt, wie sich das Ökonomische in die Sexualität einschleicht, wie der Wunsch nach Unterhaltenwerden kommerzialisiert und entfremdet wird, wie sich ein Feld von Affekten in der Spannbreite der Musiken der Zeit manifestiert. Kurz: Der Film erweist sich bei genauerem Hinsehen als „diskursive Maschine“, als Seismograph zeitgenössischer Themen. Wenige Jahre später war „Konsumverzicht“ ein Leitwort der Opposition geworden. Und die Einheit der populären Musik war bereits 1962 in Auflösung begriffen, es entstanden auch musikalisch voneinander manchmal scharf getrennte musikalisch-soziale Subkulturen. Insofern zeigt *Schneewittchen* auch das Ende der Schlagerkultur der 1950er und der Schlagerfilme an, die nie wieder die musikalische Qualität und Vielfalt aus den Jahren davor erreichten.[5]

In der heutigen Rezeption des Films sind diese diskursiven Hintergründe abgesunken. Geblieben ist ein Blick auf einen Schlagerfilmschwank, der ein eher flaches Vergnügen verspricht (die Anpreisung des Films eingangs dieses Artikels spricht eine deutliche Sprache). Auch wenn die satirischen Impulse des Films heute verblassen (wie auch das Wissen um die diskursiven Konflikte, die eine ganze Reihe von Unterhaltungsfilmen der Zeit um 1960 grundieren), so muss doch konzediert werden, dass Kurt Hoffmanns Film mit den Techniken der Kunst der Moderne – Ellipse, Ironisierung, Verfremdung, Dekonstruktion [6] – spielt und damit auch eine Position markiert, die neben den thematischen Bezügen auch in ein reflexives Verhältnis zur Gattung des Schlagerfilms eingeht, an der Schwelle zur Auflösung der Konventionen des Genres und der Neuformatierung der Gratifikationen, mit denen die Unterhaltungsformate für den Zuschauer aufwarten.[7]

(Hans J. Wulff)

Anmerkungen

[*] Dank gilt Jürg Stenzl.

[1] URL: http://www.cede.de/de/film-dvd/frames/frameset.cfm?aobj=10095549.

[2] Der karikatureske Zuschnitt des Films ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Günter Neumann, Gründer und langjähriger Leiter des Nachkriegskabaretts „Die Insulaner“, nicht nur das Drehbuch schrieb, sondern auch die Liedertexte. Komponist der Lieder war der Routinier Heino Gaze. Erwähnt sei auch, dass der vor allem durch seine Arbeit mit Ingmar Bergman bekannte schwedische Kameramann Sven Nykvist den Film photographierte. Der Film wurde von Kurt Hoffmanns eigener Produktionsfirma Independent Film produziert, was Hoffmann in eine Doppelfunktion als Produzent und Regisseur brachte, mit der er nicht immer glücklich war; vgl. dazu die äußerst kurze Produktionsnotiz in: Chris Wahl: Zur Ambibalenz von ‚Papas Kino‘. Eine Einführung (in: *Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme*. Hrsg. v. Chris Wahl. München: Belleville 2010, S. 15-36, hier S. 33). Der Film spielt übrigens in dem genannten Sammelband – dem einzigen Band, der zur Analyse des Werks vorliegt – nur eine absolut marginale Rolle; vgl. dazu auch: Patrick Brückel: *Kurt Hoffmann - Unterhaltungsfunktion und Gesellschaftskritik. Ausgewählte Filme der 1950er Jahre* (Kassel, Univ., Magisterarb., 2009), der aber ebenfalls *Schneewittchen* nicht thematisiert. Den Band von Ingo Tornow: *Piroschka und Wunderkinder oder von der Vereinbarkeit von Idylle und Satire. Der Regisseur Kurt Hoffmann* (München: Filmland-Presse 1990, dort bes. S. 185-189) konnte ich nicht einsehen.

[3] Vgl. dazu Alarich Rooch: Warenhäuser: Inszenierungsräume der Konsumkultur. Von der Jahrhundertwende bis 1930 (in: Plumpe, Werner / Lesczenski, Jörg (Hrsg.): *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Mainz: Zabern 2009, S. 17-30).

[4] Vgl. Detelf Briesen: *Warenhaus, Massenkonsum und Sozialmoral. Zur Geschichte der Konsumkritik im 20. Jahrhundert* (Frankfurt: Campus 2001) zur früh einsetzenden Auseinandersetzung mit dem Konsumismus. Zur Begriffsgeschichte von „Konsum“, der auf das amerikanische „consumption“ zurückführt, vgl. Ulrich Wyrwa: Consumption, Konsum, Konsumgesellschaft. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte (in: Hannes Siegrist / Hartmut Kaelble / Jürgen Kocka (Hrsg.): *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18.-20. Jahrhundert)*. Frankfurt: Campus 1997, S. 747-762). Als Überblick über die Aspekte des Konsumismus-Konzepts ist

Manuel Schramm: Konsumgeschichte, Version: 2.0 (in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Konsumgeschichte_Version_2.0_Manuel_Schramm?oldid=97418) äußerst hilfreich.

[5] In eine ganz andere Richtung müsste man argumentieren, wenn man den Film im Licht der Kritik der Massenkultur ansehen wollte, wie sie sich vor allem in den Schriften der 'Frankfurter Schule' dargestellt hat – dann zeigte sich der Schlager als Produkt der Kulturindustrie und gestalte sich „nach dem Prinzip der Verwertung, nicht nach dem eigenen Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung. Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde“ (so Theodor W. Adorno: Résumé über die Kulturindustrie [in seinem: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.* Frankfurt: Suhrkamp 1967, S. 71-78, hier S. 72]). In seiner Anbiederung an einen unterstellten Publikumsgeschmack zeigt der Schlager die Warenform, der er zugehört, in aller Nacktheit. Die These betrifft vor allem die Kontrastierung der Schlager- und der Zirkusmusik aus dem Finale des Films, die zumindest suggeriert, dass dem Publikum die ästhetische und inhaltliche Leere des Schlagers durchaus bewusst ist und dass es nicht oder weniger entfremdete Formen der Musik intuitiv bevorzugt.

[6] Die These findet sich auch in: Fritz Göttler: „Das Einmaleins mag notwendig sein... sehr interessant ist es nicht“. Kurt Hoffmann, das deutsche Kino und die Moderne (in: *Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme*. Hrsg. v. Chris Wahl. München: Belleville 2010, S. 155-165, hier S. 163).

[7] *Schneewittchen* ist gewissermaßen ein „Schlagerfilm zweiter Ordnung“, der „das 'Spiel' mit dem Genre zwar beibehält, aber eben liebevoll eher verulkt statt offen kritisiert, dabei aber doch ein bestimmtes Publikum dort abholt, wo es ist“ (Brief von Jürg Stenzl v. 9.2.2015). Stenzl fährt fort: „'Gesellschaftskritik' eher als 'Genrekritik' [...], so dass es nicht wehtut und auch die 'Schlagerfilmkonsumenten' nicht vertrieben werden, weil sie ja ihre 'Schlager' von den dafür Bekannten serviert bekommen. In einem 'Urlaubsmilieu' dazu, das ein Sehnsuchtsort bleibt“. Der Gedanke ist bestechend, weil die Parodie oft auch eine Verbeugung vor dem Parodierten ist.

Empfohlene Zitierweise:

Wulff, Hans Jürgen: Zwischen Klamauk und Konsumismuskritik: Schneewittchen und die sieben Gaukler. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 46-55.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Start Making Sense. Eine formalanalytische Revision

Stop Making Sense (USA 1984)
R: Jonathan Demme
W: Jonathan Demme, Talking Heads
P: Gary Goetzman, Gary Kurfirst
T: Jim Henrikson, Nancy Fogarty, Steve Maslow, Joel Moss, Walter A. Gest
C: Jordan Cronenweth
S: Lisa Day
D: David Byrne, Tina Weymouth, Chris Frantz, Jerry Harrison, Alex Weir, Steve Scales, Lynn Mabry, Edna Holt, Bernie Worrell
V: Cinecom Pictures, Palm Pictures, Arthaus Filmverleih u.a.
VÖ: 24.04.1984 (USA), 16.11.1984 (BRD), 15.09.1999 (USA, digitally re-mixed & re-mastered)
88 Min., 1,85:1, Farbe, Stereo, Dolby Digital 5.1 (1999, re-mastered)

Das vorliegende Close Reading reagiert auf die Ausarbeitungen der Filmwissenschaftler Levermann, Niemeier und Wettengel in den Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung 5.1/2010 in ihrem Artikel zu Jonathan Demmes Stop Making Sense. Sie heben bereits dessen deutliche Besonderheit innerhalb des Subgenres „Konzertfilm“ hervor:

> Doch nicht nur das, was Demme zeigt, ist ungewöhnlich, sondern auch das Wie verdient eine genaue Analyse. Genre-untypisch wenige Schnitte, langsame Überblendungen, Spiele mit Tiefenschärfe sowie Zoom sind einige der besonderen Stilmittel, derer sich der Regisseur bedient (Levermann et al 2010: 3).

In der nachfolgenden Analyse soll nun das „Wie“ im Mittelpunkt stehen. Durch eine formalanalytische Untersuchung des Zusammenspiels von Einstellungslängen, Schnittanzahl und dem Tempo der Lieder soll objektiv gezeigt werden, dass auf visueller Ebene die Musik in Stop Making Sense im Vergleich zur Inszenierung eine untergeordnete Rolle spielt. Es schließen sich zwangsläufig weitere Fragen an: Wie und vor allem warum distanziert sich der Film von dem im Musikfernsehen der 1980er Jahre so populären Videoclip-Stil? Woran orientiert sich der Schnitt? Welche Rolle spielt die Dynamik der Musik? Inwieweit lenken einzelne Lieder und deren Charakteristika den Schnittrhythmus?

Schon der Opener *Psycho Killer* ist programmatisch für die Abweichung von der Genrenorm. Sänger David Byrne betritt die Bühne alleine – kein Publikum, keine Leinwand, keine bunte Lichtshow. Mit jedem neuen Lied wird die Band um ein weiteres Mitglied bereichert: zuerst Bassistin Tina Weymouth, dann Schlagzeuger Chris Frantz, zum vierten Lied Gitarrist Jerry Harrison und abschließend weitere – eher unbekannte – Livemusiker. Parallel dazu wird sukzessive die Bühne zusammengeschoben. Das Resultat wirkt nicht wie ein Konzert, sondern wie eine Theaterinszenierung.

Einstellungslänge des Gesamtfilms

Stop Making Sense hat eine Gesamtlänge von 88 Minuten. In dieser Zeit werden 486 Einstellungen gezeigt, d.h. es wurde 485-mal geschnitten. [1] Die durchschnittliche Einstellungslänge beträgt 9,84 Sekunden, was schon jetzt im deutlichen Kontrast zur Videoclip-Ästhetik steht, da hier durchschnittliche Einstellungslängen von bis zu unter 5 Sekunden üblich sind (Vgl. Schenk 2008: 225).
Die kürzeste Einstellungslänge findet sich im Lied *Life During Wartime* bzw. *What a Day That Was*. In beiden Fällen besitzt eine Reihe von schnell wechselnden Einstellungen eine Dauer von unter einer Sekunde. Die mit weitem Abstand längste Einstellung im Film – sogar länger als der Abspann – besitzt das Lied *Once in a Lifetime*. Sie beträgt 4 Minuten und 43 Sekunden. Dies entspricht einem One-Shot-Musikvideo.

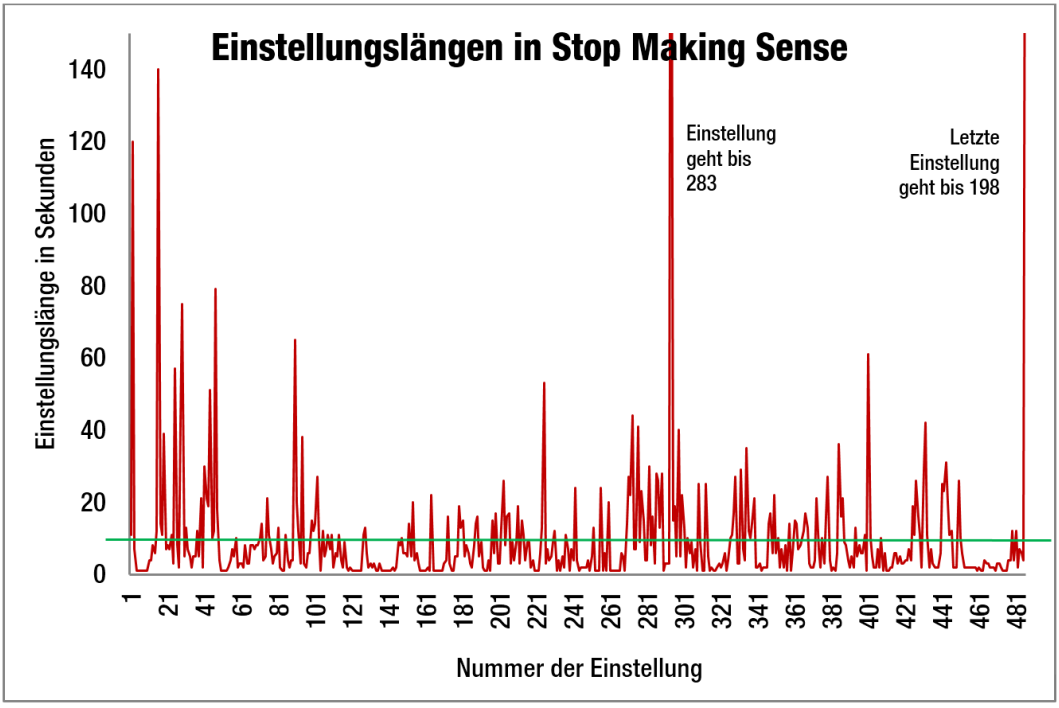


Abbildung 1: Länge der einzelnen Einstellungen für den Gesamtfilm in Sekunden. Der Übersicht halber wurden die beiden Ausreißer abgeschnitten und entsprechend beschriftet. Die grüne Linie zeigt die durchschnittliche Einstellungslänge des Gesamtfilms. (Grafik: Voigt)

In der grafischen Darstellung bilden sich Phasen heraus, die sich durch eine Vielzahl gemeinsamer kurzer bzw. langer Einstellungen charakterisieren lassen. So gibt es zu Beginn und im dritten Viertel Abschnitte, in denen besonders häufig lange Einstellungen über 20 Sekunden verwendet werden. Auch findet sich eine Reihe von Einstellungen von eher kurzer Dauer.[2] Außerdem liegen viele Einstellungen über der durchschnittlichen Einstellungsdauer des Films von 9,84 Sekunden. Entsprechend müssen sehr viele kurze Einstellungen existieren, um diesen Gesamtdurchschnitt zu erhalten. Die Phasen und Schwankungen der Einstellungslängen, könnten darauf hindeuten, dass in Stop Making Sense bestimmte musikalische oder aber auch inhaltliche Aspekte für die jeweilige Schnittfrequenz verantwortlich sind.

Einstellungslänge pro Lied

Die durchschnittliche Einstellungslänge für jedes Lied lässt charakteristische Schnittmuster abhängig vom jeweiligen Lied erkennen. Die soeben grob identifizierten Phasen werden fast eindeutig durch die Lieder abgegrenzt. Ausreißer, bspw. eine sehr lange Einstellung zwischen kürzeren Einstellungen, sind dabei nicht mehr so gut sichtbar. 9 der 16 Lieder weisen eine durchschnittliche Einstellungslänge unter dem Durchschnitt des Gesamtfilms auf. Auffällig ist, dass vier der Lieder, die über dem Gesamtdurchschnitt liegen, gleich zu Beginn von Stop Making Sense hintereinander folgen. Ist dies ein Anzeichen für einen übergreifenden Spannungsbogen in Demmes Konzertfilm unabhängig vom filmischen Umgang mit den einzelnen Liedern?

Life During Wartime ist mit 5,56 Sekunden das Lied mit der kürzesten durchschnittlichen Einstellungslänge. Dicht gefolgt von *Making Flippy Floppy* mit 5,73 Sekunden. Die längste durchschnittliche Einstellungslänge mit 72 Sekunden besitzt das Lied *Once in a Lifetime*, welches wie erwähnt bereits die längste Einzeleinstellung aufweist.

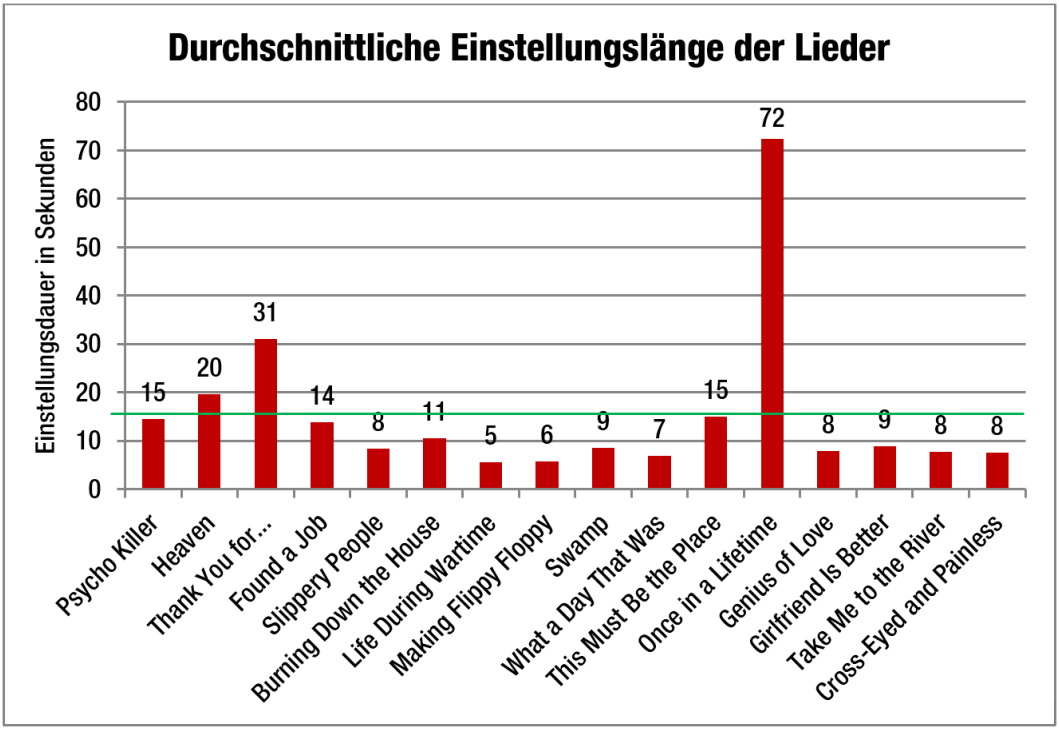


Abbildung 2: Durchschnittliche Einstellungsdauer der Lieder in Sekunden. Die Zahlen in der Beschriftung wurden auf- bzw. abgerundet. Die grüne Linie zeigt den Durchschnitt für den Gesamtfilm. (Grafik: Voigt)

Das Lied mit den meisten Schnitten ist *Cross-Eyed and Painless*. Hier wird 60-mal die Einstellung gewechselt. Dies ist vor allem der Liedlänge von acht Minuten geschuldet. *Life During Wartime* ist fast zwei Minuten kürzer, weist aber nur zwei Schnitte weniger auf. Die wenigsten Schnitte, nämlich drei, besitzt das zwei-minütige *Thank You for Sending Me an Angel*.

Regisseur Demme ordnet eindeutig jedem Lied eine charakteristische Schnittfrequenz zu. Äußerlich entspricht dies der Idee des Videoclip-Stils. Was aber lenkt diese Eigenart? Ist es die individuelle Dynamik der Musik oder die Performance auf der Bühne? Exemplarisch werden dafür die beiden Lieder *Found a Job* und *Life During Wartime* im Detail analysiert.

Found a Job

Found a Job besitzt 124 Schläge pro Minute und ist damit ein relativ schnelles dreieinhalb-minütiges Lied. Diese Dynamik wird vor allem von schnellen E-Gitarren sowie einem treibenden Bassspiel unterstützt. Trotzdem besitzt das Lied mit 13,87 Sekunden eine hohe durchschnittliche Einstellungslänge. Es ist schnell klar, dass die 15 Einstellungen keineswegs auf das Tempo des Liedes geschnitten sind.
Nach dem ersten Auftritt des Gitarristen Harrison, stehen Talking Heads erstmals komplett auf der Bühne. Dies nutzt Demme, um alle Bandmitglieder in relativ langen Einstellungen zwischen drei und sieben Sekunden nacheinander zu zeigen. Dabei werden nahe Kameraeinstellungen mit einer Totalen kombiniert, um einerseits Personendetails und andererseits die Band als Ganzes zu zeigen.

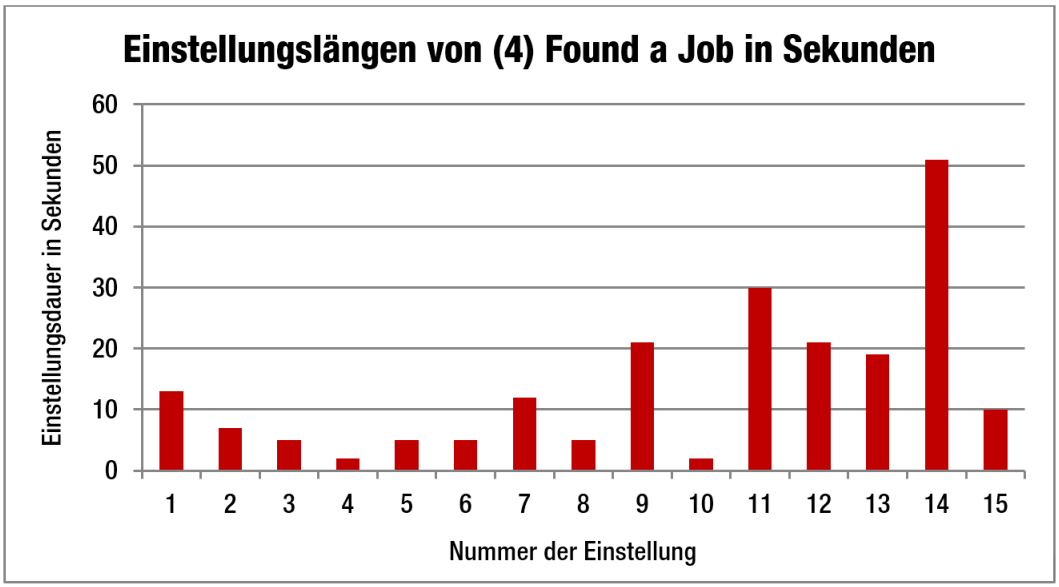


Abbildung 3: Einzelne Einstellungslängen in Sekunden für *Found a Job*. Kurze Einstellungen finden sich eher zu Beginn des Liedes. (Grafik: Voigt)

Nach den Einstellungen der Band liegt der Fokus nun klar auf Sänger Byrne und seinem Gitarrenspiel. Die folgenden Einstellungen zeigen fast eine Minute lang nur ihn – eine Limitierung, die im weiteren Verlauf des Films fortgesetzt wird.

Die Unterordnung der Musik vor der Inszenierung zeigt sich vor allem, wenn das Lied das zweite Mal von der Strophe in den Refrain wechselt, da die totale Einstellung konsequent beibehalten wird. Während die Band spielt, wird im Hintergrund eher unspektakulär, aber sicherlich ungewöhnlich für ein Konzert, ein weiteres Bühnenteil hineingeschoben. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird somit bewusst auf den Vorgang gelenkt. Demme räumt diesem Bühnenbildwechsel sehr viel Zeit ein und ermöglicht dadurch eine detaillierte Beobachtung. Talking Heads und *Found a Job* sind auf einmal völlig irrelevant.

Ungewöhnlich, aber stilistisch konsequent, ist die Darstellung von Byrnes Gitarrensolo. Anstatt diesen sehr tanzfreudigen Teil visuell interessant und dynamisch in Szene zu setzen, entscheidet sich Demme für eine analytische, lange Aufnahme der E-Gitarre. Die Kamera zoomt zunächst bis zu einer Nahaufnahme heran und bewegt sich dann langsam auf das Gesicht des Sängers zu. Die Inszenierung steht wieder im Vordergrund und ermöglicht eine langsame und genaue Beobachtung der Ereignisse. Schlagzeuger Frantz bestätigt in einem Interview das vorläufige Ergebnis dieser Analyse: „The idea was to have the movie presented to the viewer as if the viewer had the best seat in the house" (Grow 2014).

Life During Wartime

Mit einem Durchschnitt von 5,56 Sekunden sind die 59 Einstellungen in *Life During Wartime* über sechs Minuten verteilt. Damit ist es das am schnellsten geschnittene Lied. Mit 139 BPM ist es das Drittschnellste der Setlist.[3] Das Lied ist ebenfalls durch ein schnelles Gitarrenspiel sowie Gesang gekennzeichnet und präsentiert sich dadurch sehr tanzbar.

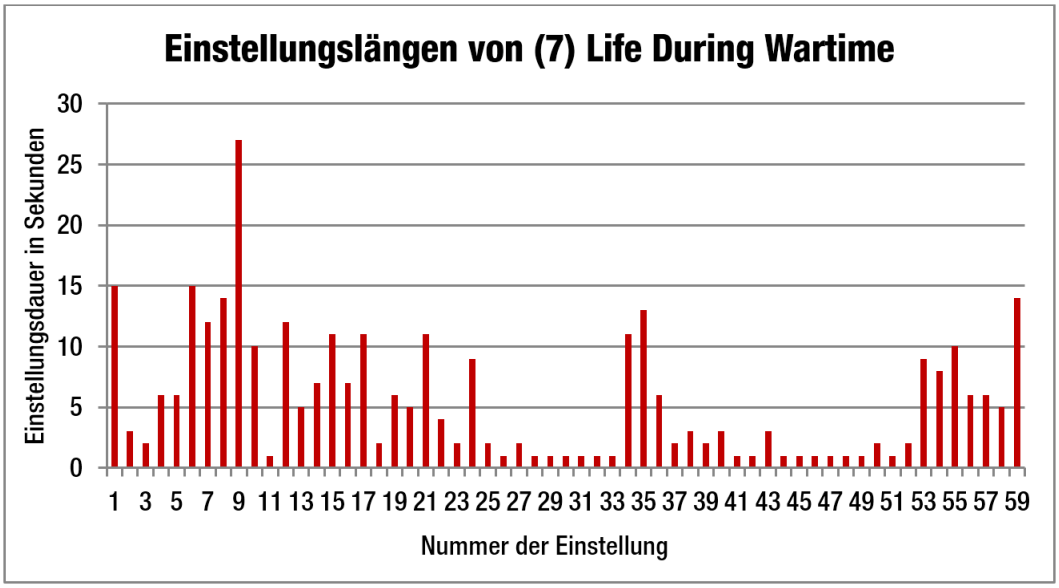


Abbildung 4: Einzelne Einstellungslängen in Sekunden für *Life During Wartime*. Kurze Einstellungen finden sich in zwei bestimmten Phasen des Liedes. (Grafik: Voigt)

Abbildung 4 zeigt zwei sehr schnell geschnittene Phasen. Es liegt die Vermutung nahe, dass hier auf den treibenden Rhythmus geschnitten wurde. Vorerst beginnt das Lied jedoch mit einem Synthesizer-Intro musikalisch relativ langsam, was sich auch in der ersten langen Einstellung widerspiegelt. Mit dem Einsetzen des schnellen Schlagzeug- und Percussionspiels gewinnt das Lied an Tempo. Trotzdem bleiben die Einstellungen eher lang. Der Beginn des Gesangs wird in der sechsten Einstellung begleitet durch eine 15 Sekunden lange Supertotale, welche die neunköpfige Band in aller Ruhe zeigt. Die nachfolgenden drei Einstellungen zeigen für 53 Sekunden wieder Sänger Byrne. Die Dynamik der Musik wird dabei filmisch völlig ignoriert. In den Vordergrund stellt Demme lieber ungeschnitten die unterhaltsame Mimik Byrnes. Auch der Tanz des Sängers erhält durch die längste Einstellung im Lied mehr Aufmerksamkeit als eine Vermittlung der musikalischen Energie durch schnelle Schnitte.

Die darauffolgenden Einstellungen zeigen die Musiker tanzend aus verschiedenen Blickwinkeln. Levermann et al stellen dazu fest:

> [A]uf Grund der enormen Präsenz des Frontmanns, [kommt] nie der Eindruck visueller Monotonie auf. Viele halbnahe und nahe Aufnahmen von allen Seiten vermitteln den Eindruck, ständig mitten im Geschehen zu sein- (Levermann et al 2010: 3)

Während Byrne singend auf dem Boden liegt, wird erstmals passend zu den Schlägen des Schlagzeugs geschnitten. Dies entspricht der Ästhetik des Videoclip-Stils, da auditive und visuelle Ebene eine Einheit bilden. Damit wird auch die erste Phase kurzer Einstellungen in der grafischen Darstellung beschrieben. Es handelt sich dabei jedoch nur um eine temporäre Nutzung der rhythmischen Montageform und kann keineswegs als Übernahme des Videoclip-Stils angesehen werden. Eine Möglichkeit ähnlich auf den Schlagzeugeinsatz zu schneiden gab es außerdem bereits in früheren Einstellungen. Die zweite Phase kurzer Einstellungen wird inhaltlich durch Byrne eingeleitet, der nun anfängt um die Bühne zu rennen. Dies geschieht, im Gegenteil zu der ersten schnellen Schnittphase, nicht im Einklang mit der Musik, sondern ist der rennenden Bewegung Byrnes geschuldet. Nach dessen Stillstand finden sich wieder lange Einstellungen.

Es gibt weitere Stellen im Film, bei denen der Schnitt einer rhythmischen Montageform entspricht, so z.B. beim Schuss-Gegenschuss in *Slippery People*. Die Vocals von Byrne und der Sängerinnen bestimmen hier das Schnitttempo. Auch zum Konzertende findet sich bei *Cross-Eyed and Painless* ein dynamischer Schnitt. Schnelle Einstellungswechsel verstärken die Dynamik des Liedes, was hier kompositorisch passend zum großen Finale des Films passt. Obwohl die Möglichkeit dazu öfter besteht, findet diese Montageform im Film selten Anwendung.

Beats per Minute

Bei einer typischen rhythmischen Montage im Sinne des Videoclip-Stils, würde ein schnelles Lied mehr Schnitte und eine kürzere durchschnittliche Einstellungslänge aufweisen, als ein langsames Stück.

Abbildung 5 zeigt die Schläge pro Minute der einzelnen Lieder. Im Vergleich zu den durchschnittlichen Einstellungslängen ist deutlich eine andere Verteilung zu erkennen. Es lässt sich kein direkter Zusammenhang zwischen den durchschnittlichen Längen der Einstellungen und dem Tempo des Liedes nachweisen.

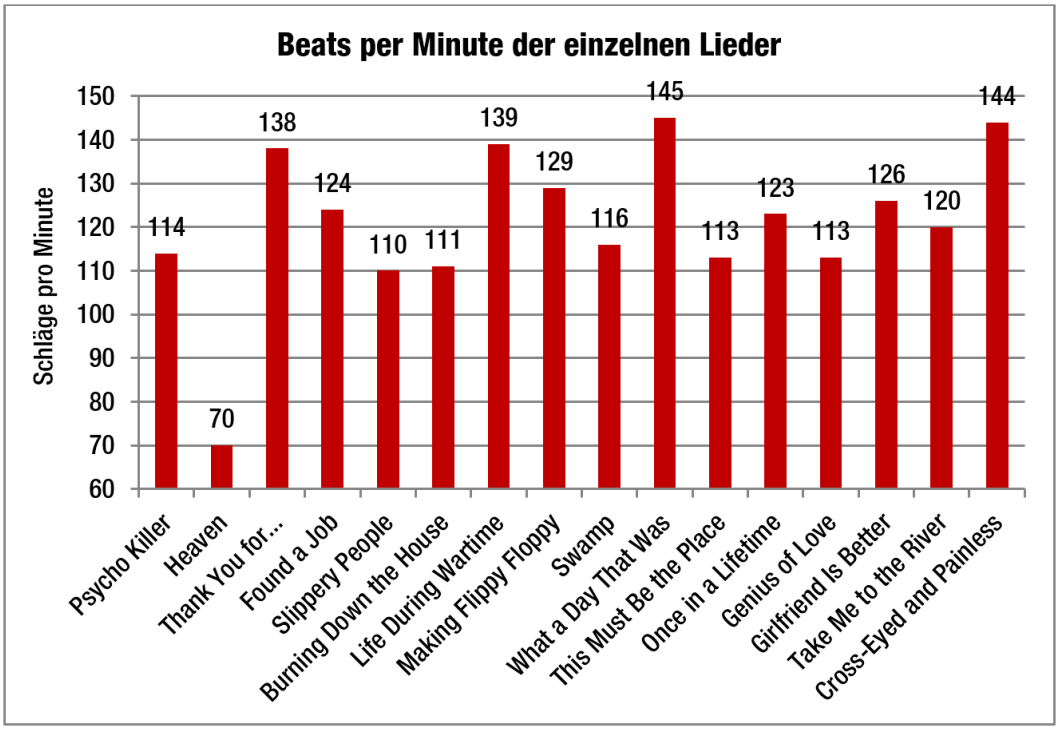


Abbildung 5: Durchschnittliche Beats per Minute für jedes Lied. (Grafik: Voigt)

So besitzt *Life During Wartime* kürzere Einstellungen als *What a Day That Was*, obwohl das Letztgenannte sogar das schnellste Lied in Stop Making Sense ist. Vor allem *Thank You for Sending Me an Angel* sticht aus dieser Gegenüberstellung heraus. Mit 138 Schlägen pro Minute ist es ein sehr schnelles Lied mit sehr treibendem Schlagzeug, besitzt aber mit einem durchschnittlichen Einstellungswechsel von 31 Sekunden und nur drei Schnitten eine sehr ruhige visuelle Umsetzung.

Weiterhin ist auffällig, dass *This Must Be the Place (Naive Melody)* und *Genius of Love* zwar das gleiche Tempo besitzen, sich aber die jeweilige durchschnittliche Einstellungsdauer um das Doppelte unterscheidet.

Der Grund ist auch hier auf der visuellen Ebene zu finden. *This Must Be the Place* vermittelt eine ruhige und warme Atmosphäre, die besonders durch das weiche Licht der Stehlampe sowie den Liedtext hervorgerufen wird. Die Inszenierung wird in den Vordergrund gestellt und bestimmt wieder den Schnitt. Im Gegensatz dazu ist *Genius of Love* wesentlich schwungvoller und unterhaltsamer, was vor allem das Ergebnis des Wechselgesangs von Weymouth und Frantz ist. Die Schnittfrequenz bildet hier eher eine Einheit mit der Musik, findet aber weiterhin keine rhythmische Umsetzung.

Fazit

Die rhythmische Montage des Videoclip-Stils ist im Film sekundär. Zwar existieren in Stop Making Sense Phasen bei denen die auditive Ebene visuell verstärkt wird, jedoch kommt diese Gestaltungsweise, die sich hier allerdings hauptsächlich an der Inszenierung auf der Bühne orientiert, selten zum Einsatz. Die Performance steht klar im Vordergrund und bestimmt die Schnittanzahl und die Einstellungslänge. Festzuhalten ist, dass auch

> [d]urch die unaufdringliche, langsame Kameraführung Cronenweths – nur sehr selten sieht man beispielsweise Reiß-Schwenks – […] eine bewusste Reizüberflutung, die mehr Dynamik und Geschwindigkeit suggerieren könnte und fest zum Stil vieler anderer Konzertfilme gehört, vermieden [wird]. (Levermann et al 2010: 3)

Dieses Zusammenspiel von Schnittfrequenz, Einstellungslänge, Kameraarbeit, aber auch Licht ermöglichen eine ruhige und genaue Rezeption des Konzertfilms. Regisseur Demme spannt auch keinen liedübergreifenden Spannungsbogen. Es lassen sich zwar eindeutig Schnittphasen erkennen, die durch die Lieder abgrenzt werden, aber diese beruhen ausschließlich auf der Performance anstelle auf Tempo, Dynamik oder Energie des jeweiligen Liedes.

Fußnoten:

[1] Alle in der Arbeit genannten Daten zu Einstellungslängen und Schnittzahlen wurden selbstständig anhand eines Einstellungsprotokolls ermittelt. Mit Hilfe der Sekundenanzeige beim Abspielen des Films wurden Start- sowie Endpunkt einer Einstellung tabellarisch notiert. Während dieser Datensammlung kam es vor, dass zwei Einstellungen dieselbe End- bzw. Startzeit aufwiesen. Da keine Millisekunden genaue Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit möglich war, entstehen dementsprechend in einigen Fällen Abweichungen der Angaben von maximal einer Sekunde. Daraus entsteht keine relevante Abweichung für die Ergebnisse bzw. Erkenntnisse.

Die Liedübergänge von *Psycho Killer* zu *Heaven* (Einstellung 1.15 und 2.1) und *Burning Down the House* zu *Life During Wartime* (Einstellung 6.21 zu 7.1) stellen eine Ausnahme dar. In beiden Fällen handelt es sich jeweils um eine einzige Einstellung, d.h. der Übergang von einem in das andere Lied ist nicht durch einen Schnitt gekennzeichnet. Da vorrangig die einzelnen Lieder untersucht werden, wurde der akustische Beginn des neuen Liedes als Startzeitpunkt für die neue Einstellung benutzt. Die durchschnittliche Einstellungsdauer des Gesamtfilms wird dadurch nicht signifikant beeinträchtigt.

Bei einigen Liedern, so z.B. nach dem Lied *Swamp*, gibt es Stellen ohne Musik in denen die Musiker ihre Instrumente vorbereiten. Diese wurden dem jeweiligen beendeten Lied zugerechnet. Sie aus dem Film komplett auszuklammern, würde der Betrachtung des Films nicht gerecht werden, da es sich ja um ein Gesamtwerk handelt. Da es sich meist nur um eine kurze Einstellung handelt, ist eine Verzerrung der Ergebnisse auszuschließen. Entsprechend wird der Beginn des Films, in dem Byrne zum Mikrofon tritt, aber noch nicht das Lied *Psycho Killer* spielt, trotzdem diesem zugerechnet. Auch wird die Verabschiedung der Musiker von der Bühne dem letzten Lied *Cross-Eyed and Painless* zugeschrieben. Die Filmeröffnung durch den Namen der Produktionsfirma und der Abspann mit der Nennung der Beteiligten wurden bei der Einzelliedbetrachtung ausgeklammert, aber in die Betrachtung der gesamten durchschnittlichen Einstellungsdauer berücksichtigt.

[2] Es sollte beachtet werden, dass die Proportionen nicht mit denen des Gesamtfilms übereinstimmen, da die Einstellungen in ihrer Länge variieren und es sich hier dementsprechend auf der X-Achse um eine verzerrte Darstellung in Bezug auf die Gesamtlänge des Films handelt

[3] Um die Geschwindigkeit der Lieder zu erhalten, wurde die BPM-Zahl, also die Schläge pro Minute, mit Hilfe der von Native Instruments entwickelten DJ-Software Traktor Pro 2.5.0 ermittelt und manuell überprüft.

Lied (chronologisch)	Schnitt-anzahl	Durchschnittliche Einstellungslänge (in s)	BPM
Psycho Killer	14	14,47	114
Heaven	10	19,64	70
Thank You for Sending…	3	31,00	138
Found a Job	14	13,87	124
Slippery People	27	8,43	110
Burning Down the House	20	10,62	111
Life During Wartime	58	5,56	139
Making Flippy Floppy	44	5,73	129
Swamp	26	8,59	116
What a Day That Was	47	6,92	145
This Must Be the Place	20	15,05	113
Once in a Lifetime	4	72,4	123
Genius of Love	34	7,89	113
Girlfriend Is Better	32	8,85	126
Take Me to the River	57	7,78	120
Cross-Eyed and Painless	60	7,59	144

Lied (chronologisch)	Schnitt-anzahl	Durchschnittliche Einstellungslänge (in s)	BPM
Psycho Killer	14	14,47	114
Heaven	10	19,64	70
Thank You for Sending…	3	31,00	138
Found a Job	14	13,87	124
Slippery People	27	8,43	110
Burning Down the House	20	10,62	111
Life During Wartime	58	5,56	139
Making Flippy Floppy	44	5,73	129
Swamp	26	8,59	116
What a Day That Was	47	6,92	145
This Must Be the Place	20	15,05	113
Once in a Lifetime	4	72,4	123
Genius of Love	34	7,89	113
Girlfriend Is Better	32	8,85	126
Take Me to the River	57	7,78	120
Cross-Eyed and Painless	60	7,59	144

Literatur

Goodwin, Andrew (1992) Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture. Minneapolis, USA.

Grow, Kory (2014) Talking Heads on 'Stop Making Sense': 'We Didn't Want Any Bulls--t'. In: Rolling Stone Online. VÖ: 01.08.2014. http://www.rollingstone.com/music/news/talking-heads-on-stop-making- sense-we-didnt-want-any-bulls--t-20140801 [Zugriff 16.08.2014]

Levermann, Susan; Niemeier, Patrick; Wettengel, Julian (2010) Stop Making Sense. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 5.1. Kiel, 2010. S. 89-93. Online-Ausgabe: http://www.rockpopmovies.de/getdl.php?id=4149 [Zugriff 10.08.2014]

Schenk, Irmbert (2008) Kino und Modernisierung: von Avantgarde zum Videoclip. Marburg, Schüren.

Empfohlene Zitierweise:

Voigt, Thomas: Start Making Sense. Eine formalanalytische Revision. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 56-69.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Voodoo Rhythm – The Gospel of Primitive Rock'N'Roll

R/S: Marc Litter
P: Slowboat Films
K: M.A. Littler, Daniel Tripp
Hauptakteure: Reverend Beat-Man, King Khan, DM Bob, The Dead Brothers, Zeno Tornado and the Boney Google Brothers, The Watzloves, Dink Winkerton, The Come N'Go, Velvet Hammer Burlesque, The Monsters
UA: 14.05.2005 im Cinematte in Bern (CH), 15.09.2006 (DVD)
115min + Bonus Material, 25p, Dolby Stereo, Farbe

„Simple, stupid is the only way to do it"
King Kahn über das Wesen des Primitive Rock'n'Rolls.

Der Dokumentarfilm Voodoo Rhythm – The Gospel Of Primitive Rock'n'Roll gestaltet sich wie die Musik der Künstler, die er portraitiert: ‚simple, stupid' und immer jeden Ton bzw. jeden Frame hundertprozentig bei der Sache. Ganz gelassen, geradezu aufgeräumt kommt dieser Film in seinem filmischen Purismus daher. Die Großstadt hinter sich lassend rollt der Regisseur Marc Alexander Littler in seinem W 110 Mercedes-Benz, der ‚kleinen Heckflosse' unter den Limousinen der Sechziger, über jede Menge Asphalt quer durch die Republik, um schließlich vor postkartenmotivtauglicher Bergkulisse in der Schweiz anzukommen. In diesem Intro des Films wechseln sich Bilder in Farbe mit in schwarz-weiß gehaltenen Eindrücken vom vorbeiziehenden Wegesrand ab und auch die ausgewählten Motive wechseln zwischen Industriebauten und Naturaufnahmen hin und her. Erstaunlich zielstrebig kehrt der Blick der Kamera dabei immer wieder zurück auf die Straße. Denn der Regisseur hat sich nicht ohne Grund auf den Weg gemacht. Er will ein Label kennen lernen: das Schweizer Label Voodoo Rhythm Records in Bern, das sich dazu auserkoren hat, hauptsächlich das zu veröffentlichen, was eigentlich keiner hören will. Ein Label, welches bereit ist, Bands wie *The Dead Brothers*, *Zeno Tornado and the Boney Google Brothers*, *The Watzloves* oder auch *The Pussywarmers* zu veröffentlichen. Bands, von der jede für sich ein eigenes Genre reklamiert wie den PsychoSlavicCountry'n'Eastern oder den CajunZydecoPunk und unter welchen sicherlich kein auch nur

potentieller Anwärter auf eine goldene Schallplatte aufgebaut werden könnte. Aber das wollen sie auch gar nicht, ebenso wenig wie sie dem selbstauferlegten Regelkatalog eines etablierten Genres dienen möchten. Diese Bands und ihre Musik stehen im Mittelpunkt der Dokumentation und so sind es auch ihre Namen, die in einer weißen Wildwest-Schrift auf schwarzen Hintergrund – die dritte Bildsorte dieser Eröffnung – in regelmäßigen Abständen die Präsequenz dieses Films strukturieren.

So disparat sich die Bilder der Eröffnung des Films auch gestalten mögen, sie folgen doch alle einer inneren Ordnung und ergeben darüber sogar einen Sinn. Für die sinnstiftende Ordnung der Dinge sorgt hier nichts geringeres als die Musik selbst, um die es in diesem Film geht. Der Sound der *Dead Brothers* bildet die diegetische Klammer, den narrativen Kit, dieser ersten 80 Sekunden des Films, auf dessen 4/4-Takt der Schnitt der Bilder ausgerichtet ist. Durch diesen Pakt, den Bild und Ton hier eingehen, wird zweierlei deutlich: Zum einen sind die Songs der Soundtrack und die Hauptdarsteller dieser Dokumentation zugleich. Sie geben im wahrsten Sinne des Wortes den Ton an, denn alles ist auf sie abgestimmt. Und zum anderen klärt dieses klangbildliche Arrangement der Eröffnung bereits vorab: Diese Art von Musik ist nicht bereit, Kompromisse einzugehen. Um diese Form der Musik geht es dem Label und um diese Form der Musik geht es diesem Film. Die Rockumentary widmet sich also nicht nur einer Band, einem Konzert oder einem Künstler. Sondern sie erzählt vielmehr von einer künstlerischen Haltung, die die verschiedenen Musiker des Labels eint. Damit führt dieser Road Trip nicht nur nach Bern zum Blues Trash Preacher *Reverend Beat-Man* und seinem Label Voodoo Rhythm Records, sondern die Reise führt zudem zu einem potentiellen Ort unabhängiger Populärkultur in einer kapitalistisch organisierten Welt.

Der Film gliedert sich in zehn Kapitel, welche zwei Blöcken zugeteilt sind: Die ersten sechs Kapitel bilden das ‚Old Testament' und die nachfolgenden vier das ‚New Testament', wobei Kapitel 1 ‚Reverend Beat-Man – Primitive Rock'n'Roll Preacher' und Kapitel 10 ‚The Beat-Man Way' die Rahmung dieser Bibel des Primitive Rock'n'Rolls bilden. Die einzelnen Kapitel entsprechen den jeweiligen Stationen auf dem Road Trip des Filmemachers durch den popkulturellen Sumpf des

Primitive Rock'n'Rolls. Jedes Kapitel stellt eine Band vor und folgt dabei immer dem gleichen Aufbau: Auf einem schwarzen Frame wird die Band oder der Künstler in weißer Wildwest-Schrift angekündigt, es folgt die Genrebezeichnung, bevor dann mittels Konzertmitschnitten und Interviewauszügen die jeweiligen Künstler und ihre Musik vorgestellt werden. Jedes Kapitel ist ca. zehn Minuten lang. Wobei alle Kapitel immer mit der Musik der entsprechenden Band beginnen, bevor auf die Interviews oder Konzertmitschnitte umgeschnitten wird. Sowohl das ‚Old Testament' als auch das ‚New Testament' werden mit einer kurzen Wortmeldung des Filmemachers, während er ‚on the road' ist, eröffnet. Ansonsten hält er sich als Akteur aus dem Dokumentierten weitestgehend heraus.

Den Reigen eröffnet also der Label-Gründer, Frontman der Band *The Monsters* und One-Man-Band-Leader *Reverend Beat-Man*, alias Beat Zeller, höchst persönlich. Ein Schreihals vor dem Herrn, der mit sicherer Hand weiß, seine Gitarre zu verstimmen und den Verstärker zu übersteuern. Dann wird angezählt und mittels weniger Akkorde und einigen entschlossenen Tritten gegen seine Bassdrum explodiert ein Sound, der mehr Rock'n'Roll nicht sein könnte. Während jedoch Tommy Johnson in den 1920iger Jahren noch seine Seele an den Satan verkaufen musste, um den Blues richtig spielen zu können, lehnt der *Reverend* den Deal ab. Er hat dem Teufel gesagt: „(...) I wanna be a Rock'n'Roll Musician. But I make it my way. So I never saw Satan again." Mit dem Beat-Man-Way entstand schließlich das, was unter dem Gattungsbegriff ‚Primitive Rock'n'Roll' weitestgehend firmiert:

> You can do whatever you want in Primitive Rock'n'Roll. It's incredibly simple (...). Primitive Rock'n'Roll Bands can do one chord, can play on one string, and play a song with that. That's Primitive Rock'n'Roll. (*Reverend Beat-Man*, Chapter I)

Entsprechend unterschiedlich musikalisch ausgerichtet sind dann auch die neun weiteren Bands, die in der Dokumentation zu Wort kommen. Doch so verschiedenartig die Bands auch klingen mögen, ihnen allen ist – neben ihrem Label – gemein, dass sie für ihre Interpretation des Rock'n'Rolls brennen. Und diese Feuer brennen ausschließlich fernab jeglicher kulturökonomischer Businesspläne. Während heute kreatives Schaffen immer mehr an der adornitischen Gretchenfrage ‚Kann das

Publikum wollen' (1963) [1] zu zerbrechen scheint, stellt sich ein Mitglied der Voodoo Rhythm-Familie diese Frage erst gar nicht: „They give a shit on what people want" (*Reverend Beat-Man*, Chapter I). Hier wird ausschließlich veröffentlicht, was aus dem tiefsten Inneren heraus möchte: „Primitive Rock'n'Roll to me in it's simplest form is just raw human emotions basically translated to a inability to play maybe." (*Robert Butler*, Dink Winkerton MC, Chapter V)

Schon in diesen ersten zehn Minuten über *Beat-Man* kündigt sich an, was den Stil dieser Dokumentation auszeichnet: (1) Dies ist zum einen die sehr reduzierte, unaufdringliche Kameraführung, deren aufmerksamen, ethnographischen Blick nichts entgeht – weder die detailverliebten Plattencover des Labels, jedes für sich eine stimmige Bricolage aus über siebzig Jahren Rock'n'Roll-Geschichte, noch der Schweiß der Künstler auf der Bühne, noch die sorgfältig gestalteten Accessoires in ihrem Kleidungsstil, die einmal in der filmischen Kadrage eingefangen, uns davon erzählen wie hier geradezu akribisch-gewissenhaft ein popkultureller Kode gepflegt und gehegt wird. (2) Zum anderen fällt auf, dass Littler seine Interviewpartner/-innen mit einer Begeisterung zum Reden bringt, egal ob in Bern, Berlin, Hamburg oder Bremen, so dass die persönliche Haltung, die hinter der Glaubwürdigkeit einer solchen Musikszene steckt, ebenfalls Eingang in die Dokumentation erhält. Diese Redseligkeit ist sicherlich auch auf das Bier, welches das Filmteam den Bandmitgliedern reichlich zur Verfügung gestellt hat, zurück zu führen, aber eben auch darauf, dass es sich bei der Filmproduktionsfirma Slowboat Film um ein kulturindustrielles Unterfangen der gleichen Mentalität handelt. Denn mit seiner Produktionsfirma Slowboat Film hat sich der Frankfurter Filmemacher Littler ein Forum geschaffen, um die Themen filmisch bearbeiten zu können, die ihn interessieren: ob nun zu alternativen Markt- und Gesellschaftsmodellen (The Kingdom of Survival, USA, 2011) oder immer wieder über Menschen, die sich der Musik verschrieben haben (The Folk Singer, USA, 2008). (3) Und schließlich nimmt sich die Dokumentation viel Zeit für die Musik an sich. In jedem Kapitel kommt es sowohl zum inner- als auch extradiegetischen Einsatz der jeweiligen Musik. So dient sie zum einen als signifikantes Alleinstellungsmerkmal für die jeweilige Band, wenn sie auf der Tonebene den eröffnenden schwarzen Frame der einzelnen Kapitel begleitet und zum anderen wird

sie zur Rampensau, wenn dann auf die Konzerte umgeschnitten wird. Die unauffällige Kameraführung gepaart mit dem Performanzdrang der Künstler kreiert eine explosive Mischung, die sich in den Szenen der Musikaufführung komplett entlädt. Die Aufrichtigkeit, die diese Musik antreibt, steckt nicht nur in jedem Ton, sondern auch in jedem Frame dieser sehr klaren, (fast) auf jegliche filmische Spielereien verzichtenden Dokumentation, die selbst schon längst vom Virus des Primitive Rock'n'Roll infiziert wurde. Und so findet der charakteristische Backbeat des Primitive Rock'n'Rolls auch immer wieder seinen Weg in das Filmbild selbst, sei es in Form der Fußtrommel, von Hi-Hat-Becken oder in Form der Schnittfolgen. Doch der Virus bleibt nicht auf der Leinwand, er greift auch auf sein Publikum über und der Ansteckungspunkt lässt nicht lange auf sich warten. Spätestens bei der dreizehnten Filmminute passiert es dann. Die Single ‚Come back Lord' des *Reverends* schallt selbstbewusst wie ein Flaggschiff überdurchschnittlich laut aus dem Off und hat bereits eine ganze Strophe Zeit bekommen, um die Spannung zum knarzig-knallenden Refrain aufzubauen. Doch dann wird punktgenau zum ersten Takt des Refrains einfach vom grandios ausgefüllten Off-Sound auf den innerdiegetischen Ton – harmloses, deutlich leiseres, gesichtsloses Soundcheck-Gemurmel – umgeschnitten. Einfach so, ohne Vorwarnung. Spätestens zu diesem Zeitpunkt des Films wenn man mit der maßlosen Enttäuschung über den vorenthaltenen Höhepunkt dieses Songs allein gelassen wird, und der eigene Fuß noch den angeschlagenen Beat des *Reverends* weiterführt, um etwas gegen die völlig unangebrachte Stille zu tun, spätestens dann muss man sich eingestehen, infiziert worden zu sein. Doch – *Beat-Man* sei Dank – bevor es sich lohnen würde, sich darüber Gedanken zu machen, setzt der Refrain aus dem Off auch schon ein und der Verstand darf aus bleiben.

Die Wurzeln der Voodoo Rhythem Künstler liegen in den einfachen Formen der ursprünglichen Genres populärer (Volks)Musik, sei es Folk, Blues, Country, R'n'B, Cajun oder eben auch der Rock'n'Roll, dessen Ursprünge bekanntlich wiederum auch im Blues liegen. Doch ihre Vorbilder sind nicht *Peter Kraus* oder *Barry White*, sondern *Hasil Adkins*, *Hank Williams*, *Little Richard* aber auch Punk-Bands wie *The Cramps* und die *Sex Pistols*. Alle für sich genommen wichtige Plotpoints der Musikgeschichte. Worum es allerdings den Bands des Voodoo

Rhythm Labels geht, und das macht der Film sehr eindrücklich deutlich, ist nicht die perfekte Kopie der Musik von damals abzuliefern, sondern jede dieser Bands will absolut unmittelbare, aus dem eigenen Innersten heraus entstandene Musik machen, ohne Rücksicht auf Verluste, sprich: ohne Rücksicht auf den Markt. Es sind allesamt Überzeugungstäter unterwegs im Namen des Primitive Rock'n'Rolls. Und wenn der *Reverend Beat-Man* dann auf der Bühne seinen nächsten Song ‚Blues Suede Shoes' ankündigt und diesen dann mit einer Leidenschaft und einem Tempo in das Mikrofon brüllt, ohne dass auch nur ein Ton erschallt. Wenn also die ursprünglich orale Kultur des Blues, die in der Reinterpretation des Elvis zum weltweiten Verkaufsschlager wurde und damit vor allem auch zu einem schriftlichen Gegenstand des Urheberrechts und der Buchhaltung, wenn dieses Kulturgut hier wieder zu seinen Wurzeln zurückfinden könnte, aber stumm bleiben muss – dann legt in dieser Szene, die die Dokumentation in voller Länge, und mit nur wenigen Schnitten, in ihren Erzählfluss einbettet, das kultursemiotische Karussell den Schleudergang ein und es erhärtet sich ein Verdacht: Mehr Rock'n'Roll als in dieser stummen Fassung ist ‚Blues Suede Shoes' noch nie gewesen.

„I wanna fuck you baby. That's a good song. And on one chord. It's a hit song. It don't sell shit but it's a good song!" (*Reverend Beat-Man*, Chapter I) Dokumentationen über Musiker, wie die hier portraitierten, sind immer auch Dokumentationen über das kulturindustrielle Joch, das Leben in der Nische, das Leben jenseits des Markts. Primitive Rock'n'Roll, erklärt der Blues Trash Preacher *Reverend Beat-Man*, muss einfach sein, klar, direkt, unmissverständlich und ganz wichtig: offen. Alles was echt und primitiv genug ist, hat eine Chance, bei ihm veröffentlich zu werden. Mit hochgezogenen Augenbrauen und plötzlich auch ganz aufrechter Sitzhaltung versucht er in Worte zu fassen, was sein Lebenswerk ausmacht. Hier in dieser einen Schweizer Biographie läuft alles zusammen: Musik als Leidenschaft, als Droge und als Geschäft, wobei ihn letzteres dabei am allerwenigsten interessiert. Bis er sich dafür interessieren musste. 2009, vier Jahre nach dem diese Dokumentation in die Kinos kam, forderte die SUISA (Schweizer Genossenschaft der Urheber und Verleger von Musik) eine Nachzahlung in Höhe von 42.500 CHF vom Labelbeitreiber ein. *Beat-*

Man hatte nicht die üblichen Tantiemen an die Genossenschaft abgeführt, sondern sich mit den Künstlern direkt geeinigt. Weltweit wurden Benefizkonzerte organisiert, *Beat-Man* selbst formulierte einen öffentlichen Spendenaufruf und so konnte das Label letztlich überleben. Neben der Musik ist es insbesondere der kulturindustrielle Diskurs, der diese Dokumentation prägt. Er klingt nicht nur in vielen der Interviews an, wenn die Künstler über die Rolle des Publikums nachdenken und was das Begehr des Publikums für ihre Musik bedeutet, sondern freilich auch in den Konzertmitschnitten selbst. Hier werden kleinste Clubs bespielt und in diesen Clubs wird alles gegeben: *King Kahn* lässt sich auspeitschen, *The Monsters* zerstören Platten und werfen sie in ihr Publikum, der *Reverend* bricht sich die Nase, *Scarlette Fever* und *Valentine Violette* lassen ihre Hüllen fallen, *The Dead Brothers* verstören und begeistern ihr Publikum gleichermaßen mit ihren Fratzen, Gesten und nicht zu Letzt melancholischen Mordstönen und Littlers Kamera ist immer ganz nah dabei.

The Gospel Of Primitive Rock'n'Roll lautet der Untertitel Littlers erster und gleich 115 Minuten langer Dokumentation. Ein Regelwerk für eine Musik, die keine Regeln kennt. Wollte man allerdings eine Regel für Littlers Dokumentation(en) aufstellen, dann vielleicht diese: Littlers Arbeit prägt ein in gewisser Weise parasitärer Dokumentarstil. Er sucht mit seiner Kamera Motive und Akteure auf, die in ihrer Originalität bereits für sich selbst sprechen. Sie benötigen keine filmischen Spielereien, um in ihrem Wesen adäquat zur Anschauung zu kommen. Sie sind selbst in ihrer Eigentümlichkeit und Echtheit Effekt und Aussage genug. Littlers Filme fangen diese Biographien nicht einfach filmisch ein, sondern wählen sie aus und heben sie durch die dezente filmische Rahmung hervor. Nichts dabei ist aufdringlich, affektiv oder aufgeblasen. Und darüber entsteht das parasitäre Moment: Indem Littlers Dokumentation den passenden filmischen Rahmen schafft, greift die Glaubwürdigkeit seiner Akteure auf seinen Film über. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Dokumentation die Glaubwürdigkeit seiner Akteure kopieren oder einfach nur reproduzieren würde (das kann sie gar nicht), sondern – ganz im Gegenteil – sie läuft in ihrem aufrichtigen Interesse an dem Dokumentierten mit dem Dokumentierten gemeinsam zur Hochform auf. Und so entsteht ein ausgesprochen harmonischer Film über eine

Musikszene, in der Harmonien überhaupt gar keine Rolle spielen. Einstimmigkeit herrscht hier insbesondere in einem Punkt vor, nämlich, dass Einstimmigkeit keine Rolle spielt. Voodoo Rhythm – The Gospel Of Primitive Rock'n'Roll steht zusammen mit seinen Akteuren für die totale Unabhängigkeit – unabhängig von Satan, kulturellen Gepflogenheiten, ökonomischen Interessen und natürlich auch von Gott, in diesem Sinne: ‚Shave my Soul!' (*Come N'Go*, Chapter IV)

Fußnote:

[1] Adorno, Theodor W.: Kann das Publikum wollen? In: Katz, Anne Rose (Hrsg.): Vierzehn Mut-maßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema. München: dtv, S. 55-60, 1963.

Empfohlene Zitierweise:

Peltzer, Anja: Voodoo Rhythm – The Gospel of Primity Rock'N'Roll. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 70-77.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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".

Searching for Sugarman (Schweden/UK 2012)

R: Malik Bendjelloul
B: Malik Bendjelloul (unter anderem inspiriert durch den Artikel *Sugar and the Sugarman* von Stephen 'Sugar' Segerman und *Looking for Jesus* von Craig Bartholomew-Strydom)
K: Camilla Skagerström
S: Malik Bendjelloul
M: Malik Bendjelloul (zusätzlicher score), Originalsongs von Sixto Rodriguez und Sandy Wilson (als Music Supervisor ohne credit)
P: John Battsek (Executive P.), Malik Bendjelloul, George Chignell, Simon Chinn, Sheryl Crown, Malla Grapengiesser, Maggie Monteith, Hjalmar Palmgren, Andrew Ruhemann, Peter Schildt, Nicole Stott
D: Stephen 'Sugar' Segerman, Dennis Coffey, Mike Theodore, Dan DiMaggio, Jerome Ferretti, Steve Rowland, Willem Möller, Craig Bartholomew Strydom, Ilse Assmann, Steve M. Harris, Robbie Man, Clarence Avant, Eva Rodriguez, Rodriguez, Regan Rodriguez, Sandra Rodriguez-Kennedy, Rick Emmerson, Rian Malan […]
Eine Produktion von: Red Box Films, Passion Pictures (u.a.)
UA: 19.1.2012 (USA – Sundance Film Festival)/ 5.10.2012 (Deutschland)
V: 86 Min. Farbe und s/w, 1.85:1. Dolby Digital

Wer eine Geschichte erzählen möchte, ist von Anfang an mit einer Unzahl von Entscheidungen konfrontiert, wie er seinen Zuhörer, Leser oder Zuschauer für seinen Stoff interessieren, neugierig machen und letztlich in den Bann schlagen möchte. Immer geht der Gestus des Narrativen mit einer Einladung einher: Der Erzähler reicht seinem Rezipienten die Hand und fordert ihn auf, ihm zu folgen. Für jenen stellt es eine Aufforderung dar, sich in vertrauensvolle Hände zu begeben, sich durch die Höhen und Tiefen einer Geschichte führen zu lassen, auf dem über allem stehenden Versprechen basierend, bestmöglich unterhalten, bereichert, erstaunt oder auch nachdenklich gestimmt zu werden. Im Idealfall schafft es der Fabulierende, seine „Schützlinge“ die Welt für die Dauer seiner Erzählung oder manchmal sogar darüber hinaus mit anderen Augen sehen zu lassen. Hierbei ist es erst einmal unwesentlich, ob sich die Ereignisse, mit denen der Erzähler sein Publikum beglückt, tatsächlich zugetragen haben oder dem Reich der Fiktion entsprungen sind, die Merkmale einer „guten Geschichte“

bleiben von diesem Mehrwissen unberührt.

Klarer scheinen die Dinge allerdings zu liegen, wenn der Erzähler direkt oder indirekt, will sagen werkimmanent, von vornherein keinen Zweifel daran lässt, dass sich die geschilderten Begebenheiten genauso zugetragen haben, beispielsweise durch die Vorbemerkung zu Beginn eines Romans oder Films „Basiert auf einer wahren Geschichte“. Auch eine klare Zuordnung zu einer Gattung oder einem Genre sorgt bei der Leserschaft beziehungsweise dem Filmpublikum für eine bestimmte Voreinstellung gegenüber dem Mitgeteilten. Der Anspruch an die Kriterien der Glaubwürdigkeit und Nachvollziehbarkeit ist damit zwangsläufig beim Zuschauer gesetzt, denn ein Dokumentarfilm verspricht, zum Beispiel im Gegensatz zu einem Spielfilm, den Blick auf einen bemerkenswerten Ausschnitt der Wirklichkeit. Der Duktus der Authentizität geht also mit einer bestimmten Erwartungshaltung bezüglich der Seriosität des filmischen Anliegens einher.

Eben diese Zuschauererwartung und das ungeschriebene Abkommen zwischen Erzähler und Publikum stellt der schwedische Regisseur Malik Bendjelloul mit seinem Musik-Dokumentarfilm Searching for Sugarman auf eine harte Probe. Denn schon bald nach den ersten Szenen, in denen uns der Zeitzeuge und Gewährsmann Stephen Segerman in Südafrika als Erzähler onscreen und im voiceover einlädt, seiner Geschichte zu folgen, gibt der Film allen Anlass zum Misstrauen. Dass jedoch dem Zuschauer eine wahrhaftige Geschichte präsentiert werden soll, daran wird durch viele Elemente einer klassisch-dokumentarischen Filmsprache andererseits kein Zweifel gelassen. In Wahrheit wird der Erzähler im Laufe des Films im wahrsten Sinne des Wortes verschiedene Fährten legen, die den Weg in ganz andere, gattungsfremde Gefilde weisen.

Der besagte Segerman ist Plattenladenbesitzer in Cape Town und über weite Strecken des Films für den Zuschauer die vorrangige Bezugsperson, deren Motivation und Lebensgeschichte auch einen guten Teil des Sujets für die erste Hälfte von Searching for Sugarman bereit stellen – Bendjelloul zeichnet Segermans Suche nach dem unvergessenen Idol aus dessen Jugend nach, dem amerikanischen Singer-Songwriter Sixto Rodriguez. In den frühen 70er Jahren, auf dem

Gipfel der Apartheid, sei es vor allem Rodriguez gewesen, welcher der Jugend und allen, die sich gegen das Establishment und das repressive Regime gestellt haben, die Augen geöffnet und Hoffnung auf Veränderung gegeben habe. Das versichert uns im Laufe des Films nicht nur Segerman – der wegen seiner Verehrung des Sängers sogar seit dieser Zeit den Spitznamen ‚Sugar' nach dem gleichnamigen Rodriguez-Song innehat – sondern später auch mehrere andere Künstler und Größen des südafrikanischen Musikgeschäfts. Wie allerdings Rodriguez´ erstes, in kleinem Rahmen in Detroit produziertes Album *Cold Fact* (1970) als reiner Insidertipp einen solchen Siegeszug in Südafrika feiern konnte, bleibt nicht nur im Unklaren, es wird über die Aussagen der Zeitzeugen sogar bewusst mystifiziert. Diese Äußerungen erscheinen, gemessen an der sich allmählich herauskristallisierenden Tatsache, dass dem jungen Folksänger in seinem Heimatland jeglicher Erfolg versagt blieb, umso unglaublicher. Vage Vermutungen über ein Bootleg, das unter der Hand durch die Freundin eines Freundes in Umlauf gebracht wurde, schüren den überlebensgroßen Mythos vom Underground-Star, der nichtsdestotrotz in einem Atemzug mit Ikonen der Popkultur wie den Beatles, Bob Dylan oder Elvis genannt wird, in Bezug auf die Wirkung, die Rodriguez auf einen Großteil der südafrikanischen Jugend gehabt haben soll. Für ein Übriges sorgen glaubhaft in Zeitzeugen-Berichten wiedergegebene Gerüchte zum spektakulären Selbstmord des Singer-Songwriters. Wenn die Einen gehört haben wollen, Sixto Rodriguez habe sich nach ausbleibendem Erfolg auf der Bühne verbrannt oder erschossen, festigte sich bei anderen die Legende, der Künstler sei infolge einer Depression oder einer Drogen-Überdosis verstorben. Ebenso unkonkret bleiben Angaben zu dem tatsächlichen Namen des Songpoeten. Verschiedene Quellen wie z.B. Plattencover oder credits für einzelne Songs weisen in unterschiedliche Richtungen. Kaum sind wir also als Zuschauer mit der faszinierenden Persönlichkeit eines aus unerfindlichen Gründen unbekannt gebliebenen Künstlers vertraut gemacht worden, scheint sich dessen Identität vor unseren Augen wieder in Schall und Rauch aufzulösen. Es keimen unweigerlich handfeste Zweifel an der Wahrhaftigkeit dieses als dokumentarisch ausgewiesenen Films auf.

Solche Signale des Vagen, nur mündlich Überlieferten, die der Film von Anfang an sendet, lassen um die zentrale Figur Rodriguez eine Aura entstehen und deuten in den Bereich des Sagenhaften oder gar Mythischen – es herrscht bisweilen ein narrativer Duktus vor, der eine sachlich-dokumentarische Wiedergabe von Faktenwissen geradezu konterkariert. Das Moment des Irrealen oder zumindest „Unglaublichen" erfährt auch lange keine Brechung; im Gegenteil: Sorgfältig arbeiten Form und Erzählung dem zentralen Mythos zu, kosten ihn genüsslich aus, um den affizierten Zuschauer umso ratloser, aber auch neugieriger zurückzulassen. Die erste Hälfte von Searching for Sugarman weist bei genauerer Betrachtung somit zahlreiche Charakteristika einer Mockumentary auf, die keinen Hehl daraus macht, ihren Zuschauer sprichwörtlich an der Nase herumführen zu wollen. Eben dessen Fügsamkeit gegenüber der Einladung zu einer vermeintlich historisch verbürgten und damit abgesicherten Geschichte scheint zunächst bestärkt, aber am Ende umso schamloser verhöhnt zu werden. Zu prototypisch und perfekt wirken Filmsprache, Sujet und Augenzeugenberichte.

Schon kurz im Anschluss an Segermans Prolog lädt dieser uns, als Erzähler, – gemeinsam mit dem impliziten „Film-Erzähler" – zu einer detektivischen Spurensuche ein, welche später nahtlos in die Rekapitulation der sich real zugetragenen Suche nach dem „sugarman" durch den Musikjournalisten Craig-Bartholomew und eben jenen Segerman mündet. Von diesem Moment an taucht Bendjelloul, und wir mit ihm, endgültig in die graue Schnittmenge zwischen Fakt und Fiktion ein, die diesem „Film-Bastard" seinen einzigartigen Charme verleiht. Neben den dominanten dokumentarischen Szenen schöpft er aus dem Repertoire des Genrefilms und greift hier über weite Strecken effektvoll sowohl auf das generische Vokabular des private-eye-Thrillers wie auch des Road Movie zurück. Dabei kleidet sich diese stilistische Mixtur aber insgesamt in den Mantel der pseudo-investigativen Reportage, so dass der Schein von Authentizität gewahrt bleibt. Durch verstreute Anhaltspunkte und verwischte Spuren, wie z.B. über die Präsentation von sporadischen O-Tönen und bruchstückhaften Informationen wird der Zuschauer im ersten Drittel des Films fast

unmerklich zum Komplizen der beiden „Detektive“; es wird der zwingende Impuls gesetzt, das sich darbietende rätselhafte Mosaik wieder zusammenzufügen. Die „Verführung“ zu dem Sujet findet nicht unmaßgeblich durch die gattungs- und genretypischen Mittel der filmischen Erzählung statt:

Wenn beispielsweise die Co-Producer von *Cold Fact*, Dennis Coffey und Mike Theodore, in einem O-Ton vom ersten Zusammentreffen mit Rodriguez in einer ominösen Bar in einem nebelverhangenen Teil Detroits berichten und hierbei nicht an Ausschmückungen sparen – sie und die nachfolgenden Zeitzeugen, darunter Kollegen vom Bau wie „Volkswagen Frank“ oder der Barkeeper DiMaggio, beschreiben den Sänger und Arbeiter eher als Phantom oder Schimäre der Industrie-Geisterstadt denn als real existierende Persönlichkeit – dann bemüht sich der Film gar nicht erst, dieses Rätsel aufzuklären oder auf den Boden der Tatsachen zu holen, sondern scheint es vielmehr noch bewusst zu bestärken. Unterstützt werden die nebulösen Ausführungen nicht nur über den sehr präsenten Soundtrack auf der Tonspur (die Textzeilen von Rodriguez´ Songs arbeiten poetisch dessen Leben auf beziehungsweise scheinen Ereignisse teilweise gar prophetisch vorwegzunehmen, was über Kommentare innerhalb der O-Töne deutlich hervorgehoben wird), sondern ebenso durch animierte Zeichnungen, die einer Graphic Novel entsprungen sein könnten. Die bewusst skizzenhaften Illustrationen stellen – neben wenig aussagekräftigen, meist unscharfen Fotos, die Rodriguez Silhouette in einem zeitlich und räumlich nicht definierten Kontext präsentieren – bildlich die einzigen 'Indizien' dar, um die Aussagen der Gewährspersonen zu stützen. Es handelt sich hierbei ausschließlich um Menschen, die dem Sänger persönlich nahe standen, die ihn als Fans verehren oder als Arbeitskollegen dessen einzigartiges Talent und schillernde Erscheinung betonen. Unter anderem wird beteuert, Rodriguez habe auf der Baustelle Anzug getragen und auf diese Weise der harten, einfachen Arbeit Würde verliehen. Jedoch wirken gerade die ‚buddies‘ und Kollegen vom Bau, wo Rodriguez sein ganzes Leben hindurch auch arbeitete, in ihren Wortbeiträgen immer ein wenig ‚vorbehandelt‘, geradezu inspiriert. Andererseits könnten es durchaus, wie Rodriguez selbst, Ausnahmeerscheinungen sein, deren Feingeist durch unglückliche Umstände auf körperliche Schwerstarbeit beschränkt

blieb. So baut sich vor dem inneren Auge des Zuschauers das (überlebensgroße) Bild eines verkannten Genies auf, dessen Schicksal mit jedem O-Ton, mit jedem weiteren Hinweis auf sein Talent und mit den nachhaltigen Eindrücken, die diese Figur im Leben seiner Zeitgenossen hinterlassen hat, umso unfassbarer und ungerechter erscheint. Nebenbei – fast zwischen den Zeilen und Bildern – schwingt eine scharfe Kritik gegenüber den harten, ausbeuterischen Funktionsweisen der Musikindustrie der 70er Jahre mit, kulminierend in dem Interview mit dem ehemaligen Chef des Motown-Labels, Clarence Avant. Als dieser bezüglich der Popularität und des unentdeckten Erfolgs von Rodriguez in Südafrika zur Rede gestellt wird, wirken die trotzigen, teils harschen Antworten wie Ausflüchte eines schuldig Gewordenen. Bezeichnenderweise scheinen solche (Klischee-)Bilder, die der Film unverhohlen schürt, Rodriguez mythischen „underdog-Status“ nur ein weiteres Mal zu bestätigen sowie dessen gesellschaftskritischen Songs zusätzliche Kraft zu verleihen. Mit diesem sorgfältigen Aufbau einer quasi-mythischen Präsenz [1] die sich in der ersten Hälfte von Searching for Sugarman anhand der sich Stück für Stück konkretisierenden „Suche“ abzeichnet, wird auch, nicht ohne Selbstironie, auf etwas Anderes verwiesen – die universelle Suche oder Sehnsucht jeder Kultur oder Religion nach der Gestalt des ungebrochenen, reinen Helden oder Märtyrers. Hier liegt eine Analogie zum christlichen Erlöserbild nicht allzu weit entfernt: War Jesus bekanntermaßen Zimmermann, so ist Rodriguez trotz seiner künstlerischen Ambitionen zeitlebens dem einfachen Handwerk treu geblieben, was ihn auch nicht davon abgehalten hat, mehrfach als Politiker zu kandidieren, wenn auch erfolglos, als Sozialarbeiter tätig zu werden oder Philosophie zu studieren. Selbst Name(n) und Ursprünge des Singer/Songwriters – es wird später von mexikanischen und indianischen Wurzeln gesprochen – weisen diesen, ergänzend zum Status der Identifikationsfigur in Südafrika, als Weltbürger beziehungsweise als eine Art „verlorenen Sohn“ aus oder eben als amerikanischen Everyman *par excellence*. Der semantische Gehalt der „Sugarman“-Metapher ließe sich anhand der von Rodriguez vorgezeichneten Drogendealer-Implikation sogar noch weiter ausloten, sind die Geschichten und Mythen einer Kultur letztlich auch so etwas wie das Lebenselixier, um nicht zu sagen die Droge, die diese im Inneren zusammenhält und stets aufs Neue verfestigt. Sind wir also, auf

die eine oder andere Weise, alle auf der Suche nach unserem „Sugarman“?

Dass der beschworene Mythos letztlich als *zu schön, um wahr zu sein* gelten muss, darauf macht der Film bei genauer Hinsicht schon subtil durch den reflexiven, spielerischen Umgang mit archetypischen Bildern und generischen Formen selbst aufmerksam. Gekonnt wird beispielsweise mit dem Gewährsmannprinzip jongliert, wenn viele Aussagen in ihrem Gehalt auf das Wissen vor dem entscheidenden *plot point*, der Entdeckung des überlebenden Rodriguez, reduziert bleiben. Schon bei sporadischer Recherche kann der näher interessierte Zuschauer relativ schnell herausfinden, dass Rodriguez nach dem Misserfolg seines zweiten Albums *Coming from Reality* (1971) mitnichten für Jahrzehnte untergetaucht war, sondern bereits Ende der 70er/ Anfang der 80er Jahre gemeinsam mit der Band Midnight Oil auf Tournee ging. Dennoch erzählt der Film in solchen Auslassungen nur bedingt Unwahrheiten, vollzieht vielmehr chronologisch die subjektive Perspektive vieler Fans sowie der Protagonisten Segerman und Bartholomew-Strydom nach. Da er diesen *point of view* zumindest bis zum entscheidenden Wendepunkt konsequent aufrecht erhält, kann man dem Regisseur Bendjelloul in Sachen narrativer und dokumentarischer Redlichkeit keinen Vorwurf machen. Dennoch sind dem filmischen Ansatz und dem effektvoll-subtilen Spiel mit den Klischees ein unerhört kreatives Geschick sowie ein solides Maß an Perfidie nicht abzusprechen – diese Charakteristika müssen vielmehr als das eigentliche Kapital des Films ausgewiesen werden. Denn nur auf diesem Fundament kann Bendjelloul seinem Zuschauer die ganze Dimension seiner erstaunlichen Geschichte nahebringen und den kathartischen Effekt erzielen, der seinen Film so wirkungsmächtig macht.

Von einem, der auszog und das Glück doch noch fand

Spätestens als sich die Suche nach den ersten 45 Minuten des Films – eben mit dem Auffinden des quicklebendigen 'Sugarman' – als *a posteriori* (re)konstruierte herausstellt, unterminiert sich das zuvor sorgfältig aufgebaute Konzept bewusst selbst oder macht dieses rückwirkend vielleicht gerade dramaturgisch besonders plausibel. Auf

scheinbar magische Weise verkehrt sich das Vorzeichen dieser Geschichte vom kurzen Auflodern eines Genies und dem umso größeren Fall und Untergang eines tragischen (Anti-)Helden auf der Hälfte des Films ins Gegenteil; Rodriguez ist nicht nur am Leben, er scheint völlig mit sich und seiner Welt im Reinen zu sein. Wir sehen uns einem Mann gegenüber, der zwar immer noch in ärmlichen Verhältnissen lebt, sich aber ansonsten bester Gesundheit zu erfreuen scheint und es trotz der großen Rückschläge geschafft hat, eine Familie zu gründen, Kinder großzuziehen und ein ehrenwertes Leben zu führen – wenn er auch kein aktiver Musiker mehr ist, so ist er doch im besten Sinne „Lebens-Künstler“ geblieben.

Mit dem *turning point* des Films geht auch ein erneuter Perspektivenwechsel einher – nicht mehr der detektivische Standpunkt von Segerman und Batholomew steht jetzt im Vordergrund, sondern das respektvolle, intime Porträt eines bodenständigen Mannes, der sein eigenes Schicksal selbst nicht fassen kann. In O-Tönen mit der inzwischen Jahrzehnte währenden Popularität und dem eigenen Kultstatus in Südafrika konfrontiert, fehlen Rodriguez schlicht die Worte. Über offene Interviews mit den Familienmitgliedern, in welchen vor allem die Töchter liebevoll ihren außergewöhnlichen Vater beschreiben, und eine zurückgenommene Kamera, die den in die Jahre gekommenen Singer-Songwriter in seinem Alltag begleitet, verschafft Bendjelloul dem zuvor sorgfältig stilisierten Künstler-Phantom ein zutiefst menschliches Antlitz. Allein mit dem bloßen „Fund“ des Musikers und der Bestätigung von dessen Existenz als echtem Menschen aus Fleisch und Blut gelingt dem Film dramaturgisch ein Coup, der seinesgleichen sucht. Daraus entsteht aber darüber hinaus eine identifikatorische Nähe, nicht nur zu dem Ausnahme-Künstler, sondern eben auch zu dem Menschen hinter dem Kult. Bendjelloul bietet dem Zuschauer die seltene Gelegenheit, mitzuerleben, wie einem, eigentlich vor Erreichen seines verdienten Ruhms totgesagten Helden doch noch die ursprünglich versagte Anerkennung zuteil wird. Wenn Rodriguez auf Initiative Segermans aufbricht, um endlich seinen vielen Fans in Südafrika und anderen Teilen der Welt wie Australien und Neuseeland gegenüberzutreten, dann machen sich erneut Genre-Anleihen bemerkbar – jedoch wird dieses Mal aus einer ganz anderen Quelle geschöpft: dem Fundus des Märchens uramerikanischer

Provenienz mit dem American Dream als dessen Kern. Am Ende scheint selbst das Unwahrscheinlichste möglich, und der *pursuit of happiness* findet sich, also doch, ein weiteres Mal bestätigt. Und wieder glaubt man als Zuschauer, zusammen mit dem Publikum, das mehr als 30 Jahre auf diesen Moment warten musste, seinen Augen nicht zu trauen, als unscharfe Videoaufnahmen zeigen, wie tausende von Rodriguez-Jüngern das erste Mal dem großen Idol ihrer Jugend gegenübertreten können und wie aus einem Mund die unvergessenen Songs mitsingen. Wieder mischen sich nicht näher spezifizierte Archivaufnahmen, Zeitungsausschnitte und Interview-Auszüge der Beteiligten mit Szenen der Familie im Flieger nach Südafrika, die aufgrund der Datierung nur nachgestellt sein können. Und wieder schwingen Zweifel ob der Wahrhaftigkeit dieses Dokumentarfilms mit. Hatte sich der überlebensgroße Mythos nach der Entdeckung des echten Sixto Rodriguez zunächst relativiert, so wird er durch die Erhabenheit dieses hochemotionalen Comebacks umso nachhaltiger bestätigt – das gleichnishafte Schicksal dieses Mannes ist schier unglaublich, will uns der Film nach wie vor verdeutlichen. Dass Rodriguez am Ende nichts von dem endlich entstandenen finanziellen Erlös der Konzerte und wieder veröffentlichten Alben selbst behalten haben soll, sondern maßgeblich seiner Familie und Freunden zu Gute kommen ließ und auch weiterhin als Bauarbeiter tätig ist, überrascht dann auch nicht mehr.

Trotzdem bleiben auch Fragezeichen und ein ambivalenter Nachgeschmack: Ist der überfällige Ruhm, der dem Helden dieser Geschichte doch noch zuteil wird, letztendlich Segen oder Fluch? Trägt der nachträglich betriebene und auf dem internationalen Siegeszug des – spätestens nach dem Oscar für den besten Dokumentarfilm – berühmten Films fußende Breitenvertrieb von dessen alten Songs und der Legende dahinter am Ende nicht doch Züge des Ausverkaufs und untergräbt im Nachhinein das filmische Anliegen? Zumal das einst vollständige Ausbleiben des kommerziellen Erfolgs im Sinne des *underdog*-Mythos gerade einen besonderen Stellenwert der Figur Sixto Rodriguez ausmachte? Ist es noch als legitim zu werten, im Rahmen eines Dokumentarfilms mithilfe der Dramaturgie und den Effekten des Genrekinos einen Mythos zu kreieren oder den Zuschauer, im Sinne einer „Ästhetik der Lüge“,[2] auf falsche Fährten zu locken? Oder ist

dem komplexen Charakter Sixto Rodriguez durch diesen Umweg erst das Denkmal gesetzt worden, das ihm gebührt?

Die Kunst der „kreativen Lüge“ als Mittel zur Erlangung eines höheren Niveaus der (poetischen) Wahrheit ist eine immer wieder aufleuchtende kulturelle Konstante in den narrativen Strömen der Weltliteratur wie auch der (Dokumentar-)Filmgeschichte.[3] Das zuvor beschriebene, geschickte doppelbödige Spiel, das Bendjelloul mit dem Zuschauer treibt, reiht sich somit ein in eine lange Tradition des künstlerisch-freiheitlichen Umgangs mit den porösen Grenzen von Realität und Fiktion. Die daraus resultierende kognitive Herausforderung zieht jedoch im Fall von Searching for Sugarman gleichzeitig eine erweiterte Form des „Involviertseins“ nach sich, geradezu eine deduktive Immersion des Zuschauers, da er mit dem nachhaltigen Eindruck aus dem Kino entlassen wird, einem wahrhaftigen Geheimnis auf die Spur gekommen zu sein. Durch diese ungewöhnliche Art der Porträtierung werden nicht nur der Film des inzwischen verstorbenen Malik Bendjelloul sondern auch die Figur Rodriguez als Bild eines Künstlers und Menschen wohl jedem Zuschauer lange in Erinnerung bleiben.

(Ingo Lehmann und Annika Krüger)

Fußnoten:

[1] Ich nehme hier Bezug zu dem erweiterten Mythenbegriff Hans Blumenbergs, in Fortführung der Mythostheorie Ernst Cassirers (vgl. Blumenberg, Hans, 1979).

[2] Vgl. hierzu Jochen Meckes Ausführungen zu einem „Kino der Lüge“ und den damit einhergehenden ästhetischen Qualitäten (Mecke, 2004, S. 15).

[3] Vgl. Dietzsch 1998.

Literatur:

Blumenberg, Hans (2006) *Arbeit am Mythos.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
Dietzsch, Steffen (1998) *Kleine Kulturgeschichte der Lüge.* Leipzig: Reclam.
Mecke, Jochen (2004) *Kleine Apologie des Kinos der Lüge*. In: *Kino der Lüge*. Seite 9-25. Bielefeld: transcript Verlag.

Empfohlene Zitierweise:

Lehmann, Ingo / Krüger, Annika: Searching for Sugarman. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 78-89.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB (BRD 2012)

R/S: Jonas Grosch
P: Katharina Wackernagel, Jonas Grosch
K: Matthias Hofmeister
Hauptakteure: Mitglieder von Mardi Gras.BB (Jochen Wenz, Uli Krug) sowie Produzent, Studio- und Labelinhaber Gordon Friedrich
Vorschlag:
Hauptakteure: Jochen Wenz, Uli Krug (Mitglieder von Mardi Gras.BB) sowie Gordon Friedrich (Produzent, Studio- und Labelinhaber)
UA: 02.11.2012 (34. Biberacher Filmfestspiele), 27.09.2013 (DVD)
53 min, 16:9, Dolby Digital 2,0 / 5.1, Farbe

Der Schritt vom Stummfilm zum Tonfilm in den 1920er Jahren veränderte Filmkunst und -wirtschaft nachhaltig. Der Übergang zur digitalen Komprimierung von Musik in den 1990er Jahren sowie deren legaler und illegaler Vertrieb über das Internet stellte eine vergleichbare Zäsur für die Musikkultur und -industrie dar. Gilt der Film The Jazz Singer (USA 1927, Alan Crosland) über die Karriere eines Jazz-Musikers filmhistorisch als der erste Tonfilm, so ist A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB – soweit bekannt – der erste Stummfilm im Gewand einer Rockumentary. Er dokumentiert einen Moment der Karriere der vom Jazz beeinflussten Mannheimer Band *Mardi Gras.BB*. Alles nur ein Zufall?

Der Film wäre nicht der, der er ist und Film generell nicht das, was er ist, wäre dies tatsächlich nur ein Zufall. Aber Film wäre auch nicht Film, würden all diese Verbindungen und Verweise tatsächlich lückenlos und widerspruchsfrei ineinander aufgehen. Denn erstens ist A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB kein Stummfilm. Wenn auch nicht das gesprochene Wort regiert, so erzählen hier doch die Musik und der Gesang alles, was gesagt werden muss. Zweitens ist der Film keine klassische Rockumentary im Sinne einer Dokumentation über eine Band und ihre Geschichte oder im Sinne eines Konzertfilms. Darüber hinaus aber erzählt A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB beispielhaft anhand von *Mardi Gras.BB* vom Überlebenskampf Musikschaffender im Zeitalter illegaler Downloads und schwindender Wertschätzung von

Musik und Musikern.

Der Film entstand 2012 unter der Regie von Jonas Grosch und hatte Ende 2012 seine Uraufführung auf den 34. Biberacher Filmfestspielen, wo er den Preis für den besten Dokumentarfilm gewann. Im Anschluss lief er 2013 in ausgewählten deutschen Kinos. Ende 2013 erschien er auf DVD. Diese enthält neben dem eigentlichen Film als Extras ein Interview mit dem Regisseur sowie *The Lost Tape*. Dieses ist die aufgrund des Stummfilm-Charakters nicht verwendete Tonspur einer für den Plot des Films wichtigen Szene – ein Streit zwischen den Musikern und dem Produzenten über das Arrangement eines Songs.

In der Eröffnungssequenz von A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB sitzt ein in der Halbtotalen und in leichten Sepiatönen gefilmter Mann (der Bandleader Jochen ‚Doc' Wenz) in der rechten Bildhälfte und spielt in einem hellen Studio (dem Frankfurter Hazelwood Studio) in sich versunken Gitarre. Die Musik ist bildsynchron und diegetisch. Nach 18 Sekunden erscheint ein in schwarz-weiß gehaltener und in jugendstilhafter Ornamentik gerahmter Zwischentitel „Vor nicht allzulanger [sic!] Zeit". Nachfolgend vermitteln weitere eingeschnittene Zwischentitel im Wechsel mit Studioaufnahmen, in der sich zu einer Art Prolog entwickelnden Szene, den Rahmen des Plots. Eine Band namens *Mardi Gras.BB* nimmt den „Kampf gegen Windmühlen" auf und unternimmt „das „Unmögliche". Allein mit ihrer Musik versucht sie in einer Zeit, in der geistiges Eigentum scheinbar nichts mehr wert ist, gegen „hegemoniale Ansprüche kränkelnder Großkonzerne" anzukämpfen. Die diegetische Musik – zu dem Spiel der Gitarre mischt sich ein leiser Gesang in englischer Sprache – liegt die ganze Zeit auch unter den Zwischentiteln. Als die Szene nach zwei Minuten und 50 Sekunden endet, haben sich weitere Musiker im Studio eingefunden und die Band nahezu komplettiert.

Diese Art der Komposition von Bildern, Musik und Zwischentiteln ändert sich bis zum Schluss des Films nicht wesentlich. An einigen Stellen kommen ein paar in schwarz-weiß realisierte Interviewsequenzen sowie Aufnahmen von Live-Auftritten der Band alternierend hinzu. Der Wortlaut der Interviews, die Ansagen auf der Bühne als auch Auszüge aus Gesprächen und Diskussionen im Studio

werden als Zwischentitel eingeschnitten. Neben diesen erklärenden Zwischentiteln werden auch strukturierende Zwischentitel verwendet, die den Film in vier Akte und einen Epilog einteilen. Stehen die Zwischentitel in Gestaltung und Funktion eindeutig in der Tradition des Stummfilms, finden sich auf der Ebene der Mise-en-scène – wie beispielsweise expressives Schauspiel oder ostentativer Dekor – keinerlei Anleihen an den Stummfilm und seine Ästhetik. Die ruhige Kameraführung, die unauffälligen Schnitte und das natürliche „Spiel" der Akteure verweisen vielmehr ganz und gar auf das Hier und Jetzt eines porträtierenden und wenig eingreifenden, mit langen Einstellungen und ohne Kommentar arbeitenden, dokumentarischen Films.

Referenzen an die filmischen Mittel und die Ästhetik des Stummfilms manifestieren sich auf der Bildebene also nur durch die strukturierenden und erklärenden Zwischentitel. Denn auch die Tonspur ist alles andere als stumm. Die Musik der Band – mal diegetisch (was aus technischen Gründen heraus für den historischen Stummfilm unmöglich war), mal extradiegetisch – und das gesungene Wort untermalen den Film von der ersten bis zur letzten Sekunde. Sie bilden die Klammer zwischen den einzelnen Szenen und treiben die Narration mit ihrem Brass und Marching Sound voran. Doch wohin marschiert eine Band, die es nach zwanzig mehr oder weniger erfolgreichen Jahren im Musikbusiness noch einmal wissen will?

Im Fall von *Mardi Gras.BB* direkt ins Studio. Genauer in das legendäre Hazelwood Studio des gleichnamigen Frankfurter Labels. Dort nimmt die Band ihr zehntes Studioalbum *Crime Story Tapes* auf und stellt sich die Existenz-Frage, ob – wenn der Erfolg ausbleibt – dieses Album ihre letzte Platte wird. Die nahezu gleiche Frage stellt sich auch der Produzent des Albums Gordon Friedrich, Inhaber des Studios und Labels und Freund der Band. Er hat alle bisherigen Aufnahmen von *Mardi Gras.BB* begleitet. Sowohl seinem Label als auch seinem Studio drohen das Aus. Der Regisseur, Jonas Grosch, hat die Band und ihren Produzenten bei den Studiosessions begleitet, interviewt und die während der Arbeit am Album im Tonstudio entstandenen Szenen mit Aufnahmen der intensiven und von den Anwesenden frenetisch gefeierten Konzerten der Band zu einem Film komplettiert Die

Schlüsselszene des Films bildet die Diskussion um die Gestaltung eines Songs, der, wenn er – laut Meinung des Produzenten – anders arrangiert werden würde, ein radiotauglicher Hit werden könnte. Die Band behauptet sich letztlich und setzt durch, dass die ursprüngliche Gestaltung des Songs erhalten bleibt, da diese den Brass und Marching Stil der Band präsentiert. Damit siegt der künstlerische Anspruch der Band, die trotzdem auf einen internationalen Erfolg des Albums hofft. Scherzhaft wird eine PR-Aktion geplant, in der deutsche Musikjournalisten etc. zur Veröffentlichung des Albums nach Amerika eingeladen werden. Dort sollen diese dann erkennen, dass es sich um eine deutsche Band handelt, da – so der Tenor von *Mardi Gras.BB* – in Deutschland nur Erfolg zu haben scheint, was aus dem Ausland kommt.

Durch den Prolog des Films, der in den Zwischentiteln von einem „Kampf gegen Windmühlen" spricht, wird – wie bereits erwähnt – schon einleitend deutlich, dass die Band dabei beispielhaft für die Probleme der gesamten Musikindustrie steht. So haben es besonders kleine Bands immer schwerer, allein von ihrer Musik zu leben, da ihnen durch illegale Downloads, mangelnden Schutz des Urheberrechts und die Ignoranz von Radiostationen die Existenzgrundlage entzogen wird. Was das für Folgen haben kann, wird im Epilog des Films deutlich. Das Album von *Mardi Gras.BB* war das letzte, was im Hazelwood Studio aufgenommen wurde. Es musste geschlossen werden. Aber das Label und die Band geben den „Kampf gegen Windmühlen" nicht auf. Sie machen weiter. Vor allem, da *Mardi Gras.BB* in erster Linie eine Live-Band ist. „Bei der Wahl zwischen 5 Millionen youtube Clicks und einem tollen Konzert, würde ich das Konzert wählen" verrät der Zwischentitel zu einer Interviewsequenz mit Uli ‚Reverend' Krug, dem Sousaphonisten. Live begibt sich die Band immer wieder auf eine Reise in ferne Welten und vergangene Zeiten – dorthin, wo es keine Downloads und kein Internet gibt. Wo allein die Sprache der Musik zählt.

Diese Sprache charakterisiert auch den Film in seiner Gesamtheit. So ist A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB keine „silent" Rockumentary und auch kein Stummfilm, sondern eine Rockumentary, die sich bei der Gestaltung der Tonebene allein auf ihren Gegenstand und Inhalt verlässt – die Musik. Ein Film über Musik mit den Mitteln der Musik.

Mit dieser inhaltlich-gestalterischen Dopplung schafft der Film das, was Rudolf Arnheim (2002 [1932]) [1] von einem, das Gebot der Kunst erfüllenden Stummfilm erwartet(e). Die künstlerische Erschaffung eines vollständigen Weltbildes trotz der Abwesenheit des Tons – im Fall von A Silent Rockumentary – Mardi Gras.BB der des gesprochenen Wortes.

(Andreas Wagenknecht)

Fußnote:

[1] Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

Empfohlene Zitierweise:

Wagenknecht, Andreas: A Silent Documentary – Mardi Gras.BB. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 90-94.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Metallica Through the Never 3D (USA 2013)

R.: Nimród Antal.
D.: Nimród Antal, Kirk Hammett, James Hetfield, Robert Trujillo, Lars Ulrich.
K.: Gyula Pados.
M: Metallica.
S.: Joe Hutshing.
Darsteller/ beteiligte Personen: Dane DeHaan, James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett, Robert Trujillo, Kyle Thomson, Toby Hargrave, Mackenzie Gray, Peter Byrant u.a.
93min., 1:2,35, Farbe, Dolby Atmos.

Ein kathartischer Kurzschluss

Garage Days revisited: Kurz vorm Ende der Setlist, im letzten Refrain von *Enter Sandman*, dem Signature Track und kommerziellen Sündenfall, macht ein von Stromschlägen entfachtes Inferno der bombastischen Show ein Ende. Nachdem die Brände gelöscht, die Trümmer geräumt und zwei verletzte Roadies versorgt sind, fragt Sänger und Gitarrist James Hetfield – dessen Frontmann-Autorität erst gar keine Panik im Saal aufkommen lässt [1] – das Publikum, ob man weiterspielen solle, und bekommt zur Antwort ein frenetisches „Yes". „That's what I want", sagt er zufrieden, und, mit Blick auf die ruinierte Bühnenopulenz, „we don't need that fancy stuff anyway". Ein Generator wird herbeigeschafft, der ihn, so Hetfield, an die heimische Garage erinnere, und so stimmen die vier Musiker auf engem Raum und bei sparsamem Licht *Hit the Lights* an, den Opener des ersten Albums *Kill 'Em All* (1984) und zugleich die erste Metallica-Demoaufnahme überhaupt.

Ausgelöst wurde der kathartische Kurzschluss von einem jungen Mann, der im Kampf gegen einen maskierten Reiter einen riesigen Kriegshammer auf ein Hochhausdach schmetterte, was Schlag für Schlag ganze Wolkenkratzer ringsum einstürzen und das Stromnetz zusammenbrechen ließ. Es ist der Moment in Nimród Antals Film Metallica Through the Never 3D, in dem seine zwei Stränge, das Konzert

der Superlative und die Odyssee eines Roadies durchs nächtliche Vancouver, auf der Handlungsebene wieder zusammengeführt werden, nachdem sie zu Beginn der Show getrennt wurden. Die Reise durchs Nichts führt am Ende *back to the roots*.

Durch die Tiefgarage

Ganz zu Beginn, in der Ruhe vor dem Sturm, parkt ein einsames Auto vor dem riesigen Stadion, ein Fan steigt aus und schreit begeistert den Namen seiner Lieblingsband in die Nacht, klettert aufs Dach seines Wagens und verkündet, er werde vor Ort der Erste und der Letzte sein. Schon hier ist der Gestus der gegenseitigen Loyalität, der dem Film ein so wichtiges Anliegen scheint, ganz da: So wie dieser Kerl seine Liebe verkündet, so gehört ihm die Zuneigung des Kamerablicks, der den übergewichtigen Freak in Kutte stolz als beispielhaften Anhänger präsentiert.

Der Loyalität folgen die Privilegien: An dem Fan vorbei flitzt ein Skater im Kapuzenpulli durchs Halbdunkel, der junge Roadie „Trip“ (fast wortlos, aber ausdrucksstark gespielt von Dane DeHaan), der uns durch die Tiefgarage in den heiligen Backstagebereich führt, wo sich die Musiker und ihr Stab für die Show bereitmachen. Wie exklusiv dieses Aufenthaltsrecht ist, macht Gitarrist Kirk Hammetts joviales Kopfnicken („he’s cool“) ebenso deutlich wie Drummer Lars Ulrichs stirnrunzelndes Mustern im Vorbeigehen.

Jedes Bandmitglied hat einen zur Persona passenden Kurzauftritt: Autonarr Hetfield parkt seinen 36er Ford Custom (mit flammendem Auspuff, versteht sich), Lars Ulrich kommt zu spät und macht Business, der bullige Bassist Robert Trujillo spielt sich vor riesigen Lautsprechertürmen im Hockgang warm und lässt den Putz von den Wänden bröckeln, Gitarrist Kirk Hammett ist calm and collected. Dann fülllt sich zum obligatorischen Morricone-Intro *The Ecstasy of Gold* im Zeitraffer der Saal, und die ersten Akkorde von *Creeping Death* eröffnen die Show.

Bigger than life, dicht an der Basis

Thank you fans steht auf einem Banner hoch über der Bühne; die Setlist soll, betont man, alle Fan-Lieblinge enthalten, und so liegt der Schwerpunkt der Show auf den klassischen drei 80er-Jahre-Alben *Ride the Lightning* (1984), *Master of Puppets* (1986) und *… and Justice for All* (1988).[2] Deren Cover-Artwork liefert die drei zentralen Bühnenbilder: einen riesigen elektrischen Stuhl zwischen in überdimensionalen Tesla-Rollen erzeugten Blitzen, einen anonymen Soldatenfriedhof, eine Justitia-Statue, die mit Karacho eingerissen wird.[3] Ein Bühnenprogramm also, das weder *up to date* noch repräsentativer Querschnitt durchs Gesamtwerk ist, sondern den Mythos Metallica zur lebendigen Gegenwart macht – überdimensional und doch ganz nach den Wünschen der Fans.

Diese Dualität aus *bigger than life*-Appeal und Nahbarkeit wird auch durch die Bühne unterstützt, einerseits raumdominierendes Zentrum von gigantischem Ausmaß, andererseits nach allen Seiten zum Publikum offen, mit einer Plattform an jeder Ecke, auf denen die Musiker ganz nah an die Fans herankommen. Immer wieder halten die Kameras direkt hinter ihrem Rücken in die scheinbar auf Tuchfühlung vor ihnen drängenden Menschen. Alle vier Musiker interagieren lebhaft und enthusiastisch mit dem Publikum,[4] und Hetfield, der mit verschwitztem Gesicht und hervortretenden Halssehnen eine raubeinige Glückseligkeit ausstrahlt („Are you alive …? How does it feel to be alive?“), ist saalbeherrschender Patriarch und *Buddy* in einem.

Wenn es einen erzählerischen Impetus von Metallica Through the Never 3D gibt, dann den, Superstarstatus und Fanverbundenheit der Band als eine sich wie von selbst verstehende, unhinterfragbare Einheit zu demonstrieren. Wie gestört dieses Verhältnis im Laufe ihrer Karriere immer wieder war – von den als Verrat am Metal empfundenen Alternative-Experimenten der 1990er über den Prozess gegen Napster bis zum ausgestellt harten, aber in bescheidenster Qualität produzierten *St. Anger* schienen sich Metallica ihrer Basis immer weiter zu entfremden –, würde man angesichts dieses Films nicht einmal erahnen. Derart gesettled erscheinen die Musiker in ihrem

Selbstbild, dass Metallica Through the Never 3D weniger Antithese zum ersten Feature-Film Some Kind of Monster ist, sondern das gruppentherapeutische Selbstzerfleischungswerk von 2004 vollständig zum Verschwinden bringt: Nicht die kleinste Spur dieser Krise ist in Antals Film noch enthalten.

Horrortrip in Vancouver

Das Konzert allein wäre schon Filmspektakel genug mit seinen 24 Kameras, die den riesigen Raum aus allen Richtungen und Perspektiven von der Deckenbeleuchtung bis hinters Bass-Drum-Pedal durchmessen und ihn in IMAX-3D auf der Leinwand aufspannen. Der Eindruck eines von Schwerkraft und physischen Hindernissen entfesselten Kamerablicks wird von der 3-D-Technik ebenso effektiv unterstüzt wie der der Raumtiefe, welche besonders in Einstellungen, die aus der Nähe der Musiker auf die hintersten Ränge halten, eindrucksvoll erfahrbar wird. Und neben Videoleinwänden, Lichteffekten und Requisiten gibt es exklusiv für die Filmzuschauer noch einen mit gitterförmig angeordneten Bildschirmen bedeckten Bühnenboden, der einige Songs mit passenden Bildern untermalt.

Doch noch vor dem Ende des ersten Stücks eröffnet Metallica Through the Never 3D seinen zweiten Strang: Die Kamera zoomt an Trip heran, der auf der Treppe zwischen den Rängen steht und wie alle begeistert die Faust reckt, als ihn sein Manager zu einem Auftrag herausholt. Er soll einem liegengebliebenen Laster Benzin bringen, der eine für die Band wichtige Fracht enthält. Trip wirft eine Pille ein, und zwischen den Songs, teils auch in die Songs hineingeschnitten, zeigt der Film nun seine gefährliche Mission. Unter anderem erwarten ihn ein schwerer Autounfall, eine Straßenschlacht zwischen Aufständischen und einer Polizeiarmada sowie ein maskierter Reiter, der seine Opfer an Laternen aufhängt.

Blutverschmierte Handabdrücke auf einem Straßenschild, der Unfallwagenfahrer, der mit Kopfwunde und Todesangst im Blick in die Nacht taumelt, die über den Straßen baumelnden Gehängten:

Regisseur Nimród Antal versteht es, archetypische Genre-Bilder mit Rhythmus- und Raumgefühl zu inszenieren und so Stück für Stück eine unheilkündende Atmosphäre zu schaffen.[5] Mit dem maskierten Reiter und einer Galgenmännchen-Puppe, die sich bald als lebendiges Helferlein erweist, dringen fantastische Elemente ein, und schließlich werden Naturgesetze außer Kraft gesetzt, wenn etwa Trip, der sich selbst mit Benzin übergießt und als menschliche Fackel in den Mob stürzt, auf unerklärliche Weise überlebt und an einem anderen Ort aufwacht. Versehrt, doch auf den Beinen, kommt er mit der gewünschten Fracht, einer Tasche mit geheimnisvollen Inhalt, in der Arena an, als das Konzert lang vorbei ist. Doch von den leeren Rängen kann er den nun auf Barhockern sitzenden Musikern noch beim Instrumental *Orion* lauschen.

Ein nicht angenommenes Angebot

Nimmt man den Misserfolg an der Kinokasse zum Maßstab, ging das Konzept der Verschmelzung von Spiel- und Konzertfilm nicht auf.[6] Während Metallica Through the Never 3D sich gewissermaßen selbst als fiktionaler Film anbietet, in dem zufällig auch ein Metallica-Konzert stattfindet,[7] wird er, folgt man den Kritiken und Zuschauerstimmen, meist als ein Konzertfilm rezipiert, der durch ein paar fiktionale Szenen ergänzt wird. Und obwohl der Tenor der US-Rezensionen positiv ist, gilt der Spielfilmteil auch in den wohlwollenden Texten meist als Schwachpunkt, wird als konfus, unlogisch und prätentiös betrachtet.

Die monierte Unlogik ist kaum von der Hand zu weisen, allerdings sind die Trip-Szenen eben so offenkundig surreal, dass der Vorwurf etwas ins Leere geht. Eher sind sie bei allem kausalgesetzlichen *laisse faire* wohl noch zu *plot driven*, um lediglich als eine die Musik untermalende Bilderschau betrachtet werden zu können. Und dass viele Zuschauer einen starken rezeptiven Widerstand gegen das Angebot des Films aufbringen, Konzert- und Handlungsteile zu einem narrativen Ganzen „zusammenzusehen“, begründet sich möglicherweise darin, dass sich hier zwei verschiedene Affizierungswege in die Quere kommen: das zum nächsten *plot point* drängende Mitfiebern des Spannungskinos und

das Auskosten des Moments, wie es für einen Konzertbesucher üblich ist – zumal Letzteres das primäre, wenn nicht einzige Rezeptionsmotiv der meisten Zuschauer sein dürfte, die sich eben ein Metallica-Konzert anschauen möchten und die Story um Trip dann schnell als lästige Unterbrechung empfinden. Ausgerechnet hier einen *MacGuffin* vom Schlage des *Pulp-Fiction*-Koffers einzusetzen und das Geheimnis um den Inhalt der Tasche bis zuletzt nicht zu lüften ist riskant, weil der ohnehin schon unter Legitimationsdruck stehende Teil des Films so erst recht seine *raison d'être* verliert: Die narrative Reise *through the never* endet auch im Nichts.

Metal World Building

Den dramaturgischen Abstoßungskräften der beiden Teile steht jedoch eine ästhetische Kohärenz gegenüber, mit der der Film eine Art *world building* betreibt, einen ikonischen Band-Kosmos voller einschlägiger Symbolik erschafft, dem die Stadt Vancouver nur äußerliche Kulisse ist. Das im majestätischen Blau leuchtende Stadion wird im Establishing Shot als Zentrum dieses Kosmos etabliert und erweist sich im Verlauf des Films zugleich als Refugium und Gegenpol. Die berstend volle Halle steht inmitten einer – von den Riots abgesehen – wie leergefegten Stadt, das in ein apokalyptisches Setting diffundierende Außen kontrastiert mit der verschworenen Band-und-Fan-Gemeinschaft im Inneren.

Mannigfaltig sind indes die visuellen Durchgänge: Videoclips der Bühnenshow erscheinen dem Protagonisten als Traumbild, der Bildschirm-Bühnenboden wird zum Fenster in Trips Welt, es gibt Analogien zwischen technischen Geräten wie etwa einem Scheinwerferturm und einer Ampel, die zudem oft in elektromagnetischer Verbindung zu stehen scheinen. Akustisch dominiert der Konzertsound bis auf wenige Momente beide Erzählräume, manche Songs geben den Rhythmus der Choreografien vor, wenn etwa die Polizisten im Takt zu *Wherever I May Roam* mit den Knüppeln auf ihre Schilde schlagen.[8]

Eindrücklich ist die Verschmelzung der Ebenen vor allem beim Intro von *One*, in der beide Seiten von der Song-Wirklichkeit durchdrungen scheinen. Die Kriegsgeräusche im Off (MGs, Helikopter, Sirenen, Schreie) sind fürs Publikum ebenso hörbar wie für den nach seinem Autounfall erwachenden Trip; die vor seinen Augen vorbeiziehenden Soldaten-Schattenrisse entsprechen den Videoclips in der Halle. Und während auf der Bühne Brandsätze detonieren und Laserstrahlen im MG-Stakkato zittern, durchfahren Suchscheinwerfer das Publikum und fallen auf Gesichter, die, gleich dem von Trip, Anspannung und Beklemmung ausdrücken wie angesichts einer echten Gefahr: die Metallica-Community vereint im Angesicht des Schreckens.[9]

Diese Inszenierung des eigentlich eher nüchternen Anti-Kriegs-Songs als atmosphärisches Spektakel zeigt freilich auch, dass die Selbstmythisierung nicht ohne Substanzverlust zu haben ist. So visuell eindrucksvoll die lyrischen Welten der Songs in Szenen von Tod, Krieg und Zerstörung, ja auch ganz konkret von Staatsgewalt und Lynchjustiz übersetzt werden, so sehr entziehen sich diese Bilder einer Verbindlichkeit, wollen wenig mehr als ein vages Gefühl von Underground, Rebellion und Gemeinschaft erzeugen – und dabei vor allem *damn cool* aussehen. Womit die Band die Metal-Klischees, von denen sie sich gerade in der hier referenzierten Ära noch abgrenzen wollte, auf ihre alten Tage ziemlich bruchlos verkörpert.

Der loyale Fan als Erlöser

Wenn es nach Lars Ulrich geht, dann soll Trip stellvertretend für die Fans stehen und zugleich ein Unschuldsengel sein, der das Böse besiegt. Diese reichlich unbescheidene „Unsere Fans tun alles für uns“-Idee führt immerhin dazu, dass die Musiker ihre *back to the roots*-Selbstbesinnung am Filmende Trips Einsatz zu verdanken haben – seine Mission, der Band zu bringen, was sie dringend braucht, wäre erfüllt, den Inhalt der Tasche noch zu zeigen so gesehen redundant. Und so sehr auch die Pseudo-Garagen-Session nur ein weiteres Rockstar-Klischee ist, ein besonders kokettes Show-Gadget, so sehr lässt die inszenatorische Überzeugungskraft des Films dies zumindest für den

Augenblick vergessen – eine Überzeugungskraft, die vielleicht daher rührt, dass er sich die Selbstwahrnehmung der Band so kongenial anzueignen vermag.

(Maurice Lahde)

Anmerkungen:

[1] Auf produktionsästhetischer Ebene schieben sich in dieser Szene Konzert-Dokumentation und Spielfilm-Dreh übereinander, das Publikum wird zu einem Statistenheer: Natürlich bricht nur deshalb keine Panik aus, weil den Konzertbesuchern bewusst ist, einem Filmdreh beizuwohnen (wie ein paar Szenen aus dem Making-of auf der Blu-ray verdeutlichen). Dass deren fast gleichmütige Hinnahme einer augenscheinlich hochgefährlichen Lage den Filmzuschauer nicht stutzig macht, hat sicher damit zu tun, dass die Konzertdarstellung zu diesem Zeitpunkt bereits ausreichend fiktionalisiert ist. Man gesteht Hetfield als Filmfigur auch größere „Ordnungsmacht“ zu, als eine echte Person in einer realen Lage haben dürfte.

[2] Der Superstar-Durchbruch *Metallica* (1991) und wenig geliebte „alternative“ *Load/Reload*-Phase (1996/97) sind mit je nur zwei Songs, das Debüt und das aktuelle Album *Death Magnetic* (2008) mit nur einem Song vertreten, über *St. Anger* (2003) wird das Mäntelchen des Schweigens gedeckt.

[3] Das zum Showzeitpunkt aktuelle *Death-Magnetic*-Cover wird immerhin in Form sargförmiger Scheinwerferkästen berücksichtigt, auf deren Rückseiten, wiederum exklusiv für den Filmzuschauer, während *Cyanide* Clips mit darin gefangenen Personen gezeigt werden.

[4] Wie eine US-Rezension spöttisch anmerkte, fällt der wie manisch hinter seinem Schlagzeug auf und ab springende Lars Ulrich in der Bühnenpräsenz gegenüber den anderen Musikern deutlich ab („a suburban dad who’s really had way too much caffeine“). Vgl. Stephen Whitty: Metal Fatigue. In: The Star Ledger, 27.9.2013. http://www.nj.com/entertainment/index.ssf/2013/09/metallica_through_the_never_review_metal_fatigue.html [11.9.2014]

[5] Diese Qualitäten bewies Antal bereits in seinen bisherigen vier Spielfilmen. Wie sie aus einer eher einfallsarmen Vorlage mitreißendes Spannungskino machen können, zeigt etwa sein durch und durch generischer Horrorfilm Vacancy (Motel; 2007). Und natürlich empfahl sich der Regisseur mit seinem Talent für Rauminszenierung auch für einen Konzertfilm.

[6] Wie ungewohnt diese Verschmelzung ist, bezeugt die Schwierigkeit vieler Kritiken, die beiden Teile angemessen zu kategorisieren. So wird der Plot um Trip oft als „Rahmenhandlung“ bezeichnet, obwohl der Film von Anfang bis Ende linear erzählt ist und beide Stränge Parallelhandlungen in einem diegetischen Kontinuum sind.

[7] Das ist nicht nur die formale Anlage des Films, sondern wird so insbesondere von Ulrich im Making-of betont.

[8] Mehrmals ist zudem eine Unterwasseraufnahme von Trips langsam herabsinkenden Körper in den Film hineingeschnitten, ein in seinem diegetischen Status undefiniertes, wohl rein symbolisch zu verstehendes Bild.

[9] Mit dem aus dem Song *Black Sabbath* zitierten Schrei „Oh, no, please God, help me“ erweist Hetfield im Schlussteil von *One* den gleichnamigen britischen Metal-Urahnen Referenz, einer der raren direkten Verweise auf andere Bands in einem vorwiegend selbstbezüglichen Film.

Empfohlene Zitierweise:

Lahde, Maurice: Metallica – Through the Never 3D. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 95-103.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Rez. zu: Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik.* Baden-Baden: Nomos 2012, 330 S. (Short Cuts / Cross Media. 5.). ISBN 978-3-8329-7226-4, 49,-- EURO.

Mögen die Eindrücke auch divergieren, eines ist unbestritten: Stets geht eine Beurteilung der Musik auf die Empfindungen des einzelnen Hörers zurück. Erst wenn etwas gefällt, kann es seine unbändige Kraft entfalten. Unstrittig ist allerdings auch, dass Urteile über populäre Musik intersubjektiv nachvollziehbar sind. Seien es bestimmte Fangruppen oder Szenen, die sich über Musikgeschmack und Lebensstil voneinander abgrenzen, oder Musikjournalisten, die in ihrer Meinung über einen Künstler oder eine Band übereinstimmen – die Haltung gegenüber Stücken, Künstlern und Spielarten der populären Musik wird immer auch kollektiv empfunden. In Bezug auf die Gegenwart populärer Musikkulturen ist also die Existenz ästhetischer Wertmaßstäbe unbestreitbar, jedoch scheint es, als müssten diese für jeden einzelnen Hörer und jede Hörergruppe speziell formuliert werden. Jost führt gleich zu Beginn seiner vorliegenden Habilitationsschrift (S. 9) fulminant in das methodisch und theoretisch so sperrige Kernproblem der Populärmusikforschung ein. Tatsächlich bilden populäre, durch Medien verbreitete und mittels Medien ebenso wie durch performierende Musiker zugängliche Musik eines der für die Analyse schwerstzugänglichen Gebiete alltagskultureller Produktion und Praxis. Sie gehört als Gegenstand keinem der traditionellen Fächer der Universität ganz an, gleichwohl sie in verschiedensten Kontexten zu Bedenken, Analyse und Theorie angeregt hat. Wenn Jost im ersten Teil der vorliegenden Habilitationsschrift einen breiten, gut recherchierten und im Bericht klar aufbereiteten Überblick über die vorliegenden Studien gibt, versammelt er folgerichtig nicht nur musikwissenschaftliche Arbeiten, sondern greift auf Überlegungen aus Soziologie, Ethnologie, Volkskunde, Kulturwissenschaft und anderen Humanwissenschaften zurück.

Zwei Bezugspunkte scheinen sich aufzudrängen – den (medial vermittelten und oft auch erzeugten) Wahrnehmungsangeboten steht ein Feld sozialer Aktivitäten und situativ-szenischer Kontexte gegenüber, in denen erstere nicht nur im Sinne einer passiven Synthesis angeeignet werden, sondern in eine Vielzahl von Praxen integriert, übersetzt oder transformiert werden. In Nutzung textwissenschaftlicher Kategorien möchte man die Wahrnehmungsangebote als *Texte*, die sozialen Aktivitäten als *Textpraxen* bezeichnen, damit auf zwei denkbar divergente Beschreibungsapparate ausgreifend.

Tatsächlich stellt sich die traditionelle Kategorie des *Werks* in der Untersuchung populärer Musik als wenig tragfähig heraus, erweisen sich doch solche Qualitäten wie semantische Dichte, relative Autonomie und ähnliches schnell als wenig aussagefähig [1]. In der Praxis der Forschung spielen korpusbezogene Kategorien wie Stil, Sound-Qualitäten, Strategien der Tonerzeugung und -manipulation etc. eine weitaus wichtigere Rolle als werksbezogene Qualitäten. In die tatsächlichen Kontexte der Sinnerzeugung treten Populärmusiken aber erst – darin ist Jost nur zuzustimmen –, wenn sie auf die Musiknutzer treffen: Erst nun werden musikalische Qualitäten funktional, treffen auf die Horizonte des Tanzens (und anderer Formen situativen Tuns), der Vergemeinschaftung, der Identitätsbildung etc. Es gehört zu den Besonderheiten der Populärmusik, dass sie Gemeinschaftsbildungen induzieren kann, dass subkulturelle Geschmacks- und Präferenzkulturen entstehen, dass sie eingelassen sind in eine ganze Reihe anderer kultureller Praxen (von Kleidungsverhalten bis zum Umgang mit Drogen). Derartig differenzierende und Selektivität schaffende Potenzen hatte sie schon vor dem Zweiten Weltkrieg (und womöglich sogar noch früher), doch hat die kulturindustrielle Produktion gerade die spezifischen Bindungen gewisser Stile und Akteure an spezielle Publika seit den 1950ern immer weiter perfektioniert. Der Markt ist heute nicht mehr in relativ stabile Subkulturen gegliedert, sondern hat sich in 'Szenen' zerlegt, in denen flüchtige Kollektividentitäten in permanentem Tun ständig von Neuem hervorgebracht werden. Die Bindung an die Musikakteure ist weiterhin gegeben, aber sie ist transitorisch geworden, instabil, nicht mehr einseitig auf den Akteur gerichtet, sondern auch umgekehrt: Akteure

assimilieren sich an Bilder, die sich Fans von ihnen machen. Es ist eine massive Ausweitung des Symbolischen, das die Zirkulation populärer Musiken umgreift.

Alle interdisziplinäre Arbeit ist angewiesen darauf, dass die Beteiligten ihre Perspektiven klären und einander annähern, dass sie terminologische Arbeit leisten, dass sie Methoden diskutieren und die Relevanz einzelner Komponenten der Untersuchung (oder des Gegenstandes) besprechen. Disziplinäre Analyse geht von der Vorstellung genuin disziplinärer Bestimmungsstücke von Gegenständen aus – allerdings zeigt die Geschichte, dass die Sicherheit und Selbstgewissheit, mit der Disziplinen ihre Objekte besetzen und mit der sie ihre Methodenkanones behaupten, immer fragil ist und in Diskussion steht. Im Falle der Untersuchung populärer Musik hat es eine disziplinäre Vereinnahmung nie gegeben, und auch darin ist Jost nur zuzustimmen, wenn er auf der Notwendigkeit multidisziplinärer Zusammenarbeit besteht.

Es sind drei Felder der Beschreibung, an denen Jost das Besondere der gegenwärtigen Populärmusik festmacht: An ihrer *Technizität*, die sowohl für die Rezeption wie auch die Aufführungspraxen bedeutsam ist, an der Notwendigkeit einer *Praxeologie*, die Musik im Kontext von Handlungszusammenhängen zu bestimmen sucht, und am Phänomen der *Personalisierung*, die die Bindung von Rezipienten klar an die Imagearbeit von Musikstars bindet.

Technizität: Die Präsenz des Technischen im kommunikativen Verkehr zwischen den Beteiligten. Live-Performances etwa wurden im Videoclip adaptiert und fortentwickelt, was wiederum die Live-Auftritte selbst veränderte, sie sozusagen medialisierte. Techniken der Soundbearbeitung wurden zum wesentlichen Bestandteil mancher Musiken und wiederum in der Praxis mancher DJs aktional unterwandert. Der Sinnlichkeit der Soundwahrnehmung tritt oft nicht nur eine Wissens- und Gedächtniskomponente zur Seite, sondern auch eine allgemeinere somatische Reaktivität oder aktive Umsetzung (etwa in den Rave-Praktiken, in Pogo-Tänzen und anderen Leib-Aktivitäten von Musiknutzern in den verschiedenen Genres). Nicht allein die Musik mit ihren diversen Teilkomponenten (Stimme, Text, Stimme, Klang) ist

generifiziert, sondern das Gesamt aller Elemente, die in Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesse eingebunden sind. Eine vom Nutzer/Rezipienten unabhängige Werkskategorie ist für die Beschreibung nutzlos, sie würde vom konventionellen Gesamt – das wiederum mit den Prozessen der Sinn- und Identitätsbildung, der Konstitution von (individueller und kollektiver) Körperlichkeit im musikangeleiteten Tun, der Konstitution individueller Erfahrung, dem Lernen von modellhaften Vorbildern des Selbst im gesellschaftlichen Austausch und dem Eintreten in den sozialen Prozess des Aufbaus von Wissens- und Orientierungszusammenhängen koordiniert ist – nur ablenken. Die Erforschung populärer Musik muss ausgreifen in die Technizität dieser Musik:

- in die oft ausgestellte Medialität der Darbietung sogar in den Live-Performances,
- in die von der Musik angesteuerte (aber nur in einem formalen Sinne kontrollierte) praktische Aneignung
- und in die intertextuell umspielten kulturellen Bedeutungen, die eine Art semantischen Horizont dessen bilden, was das einzelne Produkt aufrufen (aber nicht determinieren) kann.

Praxeologie: Nicht Werkanalyse, nicht Morphologie und auch keine Wirkungsästhetik vermag die Flüchtigkeit und Flexibilität des Objektfeldes zu erfassen – dazu ist die Theorie und Analyse von Handlungskonnexen bzw. von kultureller Tätigkeit nötig. Die Notwendigkeit detaillierter Einzelanalyse ist damit nicht in Frage gestellt; weiterhin bleibt der so differenzierte Reichtum disziplinärer Fragestellungen und Beschreibungsmodelle Teil eines umfassenderen Projekts. Jost nennt das, was ihm vorschwebt, 'transdisziplinäre Musikanalyse'; gemeint ist damit eine methodologische Neujustierung von Musikanalyse unter Vorgabe des Handlungsbegriffes bzw. einer umfassenden Performanzanalytik des Populärmusikalischen. Als integrale Bezugsgrößen dienen ihm dabei neben der weiterhin zentralen Materialität des musikalischen Werks, Stils oder Ereignisses die Technizität als allenthalben nachweisbare *conditio* der Entstehung sozialen Sinns, die Medialisierung aller Instantiationen der Stücke, Bands und Stile (samt ihrer medialen Repräsentationen), die symbolische Aufrüstung aller Beteiligten in den Horizonten sozialen

Sinns, der in Auseinandersetzung und Nutzung populärer Musiken entsteht, sowie der Prozessualität und Projekthaftigkeit als umgreifenden Horizonts von 'Handlungssinn', den es in den Aneignungstätigkeiten zu gewinnen gilt.

Personalisierung: Besondere Aufmerksamkeit verdienen Josts Überlegungen zu den Bedeutungen der Personalisierung populärmusikalischer Vollzüge, die auf der einen Seite an die marketingstrategischen und phänomenologischen Charakteristiken des Star-Systems des Films erinnert, die aber im neueren Populärmusikbetrieb ganz eigene Formen angenommen hat. Die theoretischen Überlegungen im allgemein orientierten dritten Teil der Untersuchung sowie die abschließende Fallanalyse der irischen Band U2 unterstreichen aufs Deutlichste, wie Musikerpersonen in das semiotische Gefüge populärer Musikpraxen eingebaut und damit zu Aggregationen symbolischer Potenziale transformiert werden. Unter Rückgriff auf theaterwissenschaftliche Überlegungen bietet Jost die Rede vom 'Gestus' als eines vermittelnden Konzepts an, das die Erscheinungsweise der Performierenden mit den Aneignungsweisen durch Rezipienten ebenso vermittelt wie mit den Bedeutungshorizonten, in denen sie stehen. Ein 'Gestus' in einem Sinne, wie er im Umkreis des Brecht-Theaters diskutiert worden ist, ist nicht auf die Solidarität von innerem Erleben und Ausdrucksverhalten gerichtet, sondern konventionalisiertes Ausdrucksgebaren des Kollektiven (insofern also eine typisierte Verhaltensform) und zugleich Schnittstelle zwischen individueller Angerührtheit und sozialer Zugehörigkeit.[2] Neben der Klanglichkeit der Musik und der formal-technischen Charakteristiken der Performance bedarf es der Musiker-Figur und ihrer symbolischen Bestimmungen, an der sich die jeweils individuell-kollektiven Aneignungsformen entzünden. Dass Jost den Gestus-Begriff reaktualisiert, mag überraschen; doch geht es ihm natürlich nicht um die Nachzeichnung der Diskussionen, die der Begriff einmal ausgelöst hat, sondern darum, ein wichtiges Zwischenglied zu benennen, das für die Entstehung parasozialer Beziehungen zwischen Musikern und Publika und Publikumsmitgliedern verantwortlich ist.[3] Der Gestus ist symbolischer Natur, er ist Teil des Kontraktes, der Publikum und Musiker verbindet: Und er schafft jenen Rahmen semiotischer Kontrolle, der der Beliebigkeit von

Bedeutungszuweisungen entgegensteht und der darum auch die medialen Repräsentation von Musikstars kontrolliert (von der Inszenierung der Bühnenshows bis in die Dramaturgie von Rockumentaries oder Musikvideos). Das auszuarbeiten, was 'Gestus' im kommunikativen Verkehr populärer Musik ausmacht, ist in Josts Argumentation benannt; es im Detail auszuarbeiten, bleibt Aufgabe für die Zukunft, wenngleich in der abschließenden U2-Analyse durchaus spürbar wird, worauf die Annahme dieser vermittelnden Instanz hinausläuft.

Josts Buch zeichnet ein höchst ambitioniertes Anliegen nach, ausgerichtet auf einen Gegenstand, der sich disziplinärer Zugriffe immer wieder zu entziehen scheint. Dass der Verfasser primär auf musikwissenschaftliche und auf soziologische Untersuchungen zurückgegriffen hat, ist angesichts der vorliegenden Literatur plausibel. Eine historische Perspektive bleibt im vorliegenden Stadium des Projekts noch unterentwickelt; und auch verwandte Bereiche (wie etwa das Personensystem des Films) werden nur oberflächlich referiert. Dass aktuelle Diskursformationen in die Bedeutungshorizonte des Populärmusikalischen hinein abgebildet werden, vermag nicht zu überraschen (dass Jost allerdings die Kategorie *gender* auf die einzige Dimension des Sexus reduziert, mag man bedauern – immerhin ist die Dimension der Ethnie von ähnlicher Bedeutung; und auch die Dimension des Alters spielt in der Populärmusik nur auf den ersten Blick eine nachgeordnete Rolle, was eigene Überlegungen hinsichtlich der Altersstratifikation populärmusikalischer Publika und ihrer Aneignungspraxen nahelegen würde).

Man könnte das als Einwand nehmen – doch würde sich schnell zeigen, dass er leicht ausgeräumt werden kann: Alle neueren Überlegungen zur Historiographie der Populärkultur, insbesondere der Filmgeschichtsschreibung, sind auf ein 'revisionistisches' Modell ausgerichtet, das den Gegenstand – ähnlich wie Jost hier 'Populärmusik' konzeptualisiert – als multidimensionale Tatsache ansieht und darum auf die Entwicklung integraler Beschreibungsverfahren ausgerichtet ist. Im besonderen Falle ist Film dann nicht mehr als Geschichte der Formen, Werke, Autoren und Stiltendenzen anzusehen, sondern als Feld kommunikativen Tuns, als Forum der Bedeutungsaushandlungen, als

Ort der Erfahrungskonstitution und -vermittlung. Josts Vorschlag, Populärmusik in ähnlicher Weise wie Film als *performatives Feld* zu modellieren, die musikalischen Werke und Stile funktional auszurichten auf die semiotischen und sozialen Prozesse einschließlich der somatischen Aneignung durch den Rezipienten (in Form des Tanzens, aber auch anderer Teilnahmeformen), steht in engem Zusammenhang mit Diskussionen, die in allen Feldern medien- und kulturwissenschaftlicher Forschung geführt werden. Gerade aus diesem Grunde macht Josts Buch einen beherzten Vorschlag, wie eine zugleich multidimensional und multidisziplinär ausgerichtete Untersuchung aussehen könnte.

(James zu Hüningen)

Fußnoten:

[1] Vgl. dazu auch Claus Tieber/ Hans J. Wulff: Pragmatische Filmmusikanalyse: Vom Text zum Prozess (in: *Montage / AV* 19,2, 2010, S. 153-165). So wenig ertragreich eine Zentrierung der traditionellen Werkskategorie sich in diesem Feld (wie bei der Untersuchung anderer Inzidenzmusiken auch) erweist, scheint es plausibel zu sein, sie in eine strukturfunktionale Textanalyse zu überführen. Darin unterscheidet sich das Argument aber fundamental von der Untersuchung populärer Musik und der damit verbundenen sozialen Praxen, auf die Josts Untersuchung ausgerichtet ist.

[2] Gerade die in vielen Schauspielertheorien angestrebte Einheit von Haltung und Ausdruck wurde von Brecht kritisiert, der den *Gestus* als Ausdrucksgebaren des Kollektiven (insofern als typisierte Verhaltensform) und als Schnittstelle zwischen individueller Angerührtheit und sozialer Zugehörigkeit verstanden wissen wollte. Das Subjektiv-Psychologische wird bei ihm zu einem Teil eines sozialen Gesamt, das im Verhalten des Individuums ausgedrückt wird. Vgl. dazu Jürgen Engelhardt: *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill* (München/Salzburg: Katzbichler 1984); Helmut Heinze: *Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion* (Heidelberg: Winter 1992); Hans Martin Ritter: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln: Prometh-Vlg. 1986).

[3] Vgl. hierzu auch die Diskussionen, die sich an dem Konzept der `Paratheatralität´ entzünden können; vgl. insbesondere Hans J. Wulff: Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooß-Bernaus *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form* (in: *Rock and Pop in the Movies,* 1, 2011, S. 191-206).

Empfohlene Zitierweise:

Hüningen, James zu: Rez. zu: Jost, Christofer: Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 104-111.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Rezension zu Monroe, Alexej:
NSK und Laibach. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör.
Ventil Verlag 2013; 344 Seiten, 24,90 Euro.
ISBN 978-3-95575-001-5

Während ihrer nunmehr fünfundzwanzig Jahre dauernden Existenz hat die slowenische Musikgruppe Laibach als Gründer der Neuen Slowenischen Kunst (NSK) die unterschiedlichsten Phasen ihres kreativen Ausdrucks durchlaufen. Die musikalischen Anfänge waren noch stark von atonalen Klangcollagen geprägt, wie sie seit Ende der 1970er bis Mitte der 1980er auch von vielen anderen Künstlern bekannt sind. Dieser radikale Rückbau von Klang, Ton und Struktur der Musik bis hin zur Unkenntlichkeit und Beliebigkeit von Lärm entsprang dem dekonstruktivistischen Moment und dem pessimistischen Realismus der frühen Punkbewegung. Nun untersucht das erstmals in deutscher Übersetzung verfügbare Buch *Laibach und NSK. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör* (Ventil Verlag) von Alexej Monroe auf tiefgehende Weise dieses spezifische, oft als tabubrechend empfundene Konzept der neuen Slowenischen Kunst und deren erfolgreichem Musik-Projekt: Laibach.

Die spezifische Form von ‚Anti-Musik', wie sie Laibach zunächst kultivierte, erhielt durch die englische Band Throbbing Gristle mit dem Terminus Industrial Music auch eine Begrifflichkeit, die aber bei genauerer Betrachtung die teils sehr individuellen Konzepte lediglich auf akustische Gemeinsamkeiten reduziert. Auch Laibach bewegten sich in ihrer Frühphase zusammen mit vielen Künstlern aus dem slowenischen Teil des damaligen Jugoslawiens in einer dem Punk entlehnten Subkultur, aus der später dann auch z.B. die Neue Slowenische Kunst (NSK) hervorgehen sollte. Dieser frühen eher atonalen Phase folgte schließlich die für Laibach so typische kollagenhafte Arbeit mit akustischen bzw. musikalischen Zitaten (S. 57ff.). Diese Arbeitsweise ist zwar bereits um das Jahr 1950 herum als *musique concrete* durch den französischen Komponisten Pierre Schaeffer eingeführt worden, sie erlebte aber besonders in den 1980ern

ihre Aufnahme in der populären Kultur, was sicherlich auch durch die aufkommenden technischen Neuerungen in Form von sogenannten Samplern begünstigt wurde. Laibach greifen nun für lange Zeit konsequent auf Vorhandenes zurück, kombinieren Musikfragmente aus anderen Liedern mit Sprachfetzen aus Reden, Filmen und Theaterstücken, ergänzen diese mit eigenem Instrumentarium oder nehmen gar vorhandene Lieder und inszenieren diese in einem völlig neuen musikalischen Gewand. Damit erschaffen sie das musikalische Pendant zur restlichen Konzeption von Laibach und der NSK. Eine Originalität im eigentlichen Sinne wird in Frage gestellt, sogar als unmöglich angesehen. Dazu Ivan Novak in einem Interview mit dem Magazin :Ikonen: (2002):

> Uns interessiert nicht, wer innovativer oder der bessere Trendsetter ist. Schon in unseren Anfangstagen haben wir das Nichtexistieren einer Art Originalität propagiert. So etwas wie die alleinige Urheberschaft hat ausgedient. Laibach sind zu einem gewissen Maße immer noch originell in der Art, wie wir Dinge kombinieren; selbst wenn wir die Originalität an sich verneinen.

Die künstlerische Methode von Laibach und der NSK beschreibt Monore als „Inquisitionsmaschine“ (S. 16-20), ein Begriff der auch den Titel prägte und jenen ineinandergreifenden Strategien Ausdruck verleiht, die in diesem genuinen Werk zum Tragen kommen. Eine besondere Rolle im Rahmen der künstlerischen Strategie von Laibach und der NSK ganz grundsätzlich kommt dem kalkulierten Tabubruch zu (S. 11). Oft ist ein solcher Tabubruch der Schlüsselmoment der NSK-Inszenierung, oft zwingt dieser den Rezipienten, sich mit einem gesellschaftlich und kulturell verankerten Tabu auseinanderzusetzen. Die Übertragung des ethnologischen Begriffes Tabu auf die Neurosen der westliche Gesellschaft geht auf Sigmund Freud zurück, der in *Totem und Tabu* (1913) vier Punkte der Gemeinsamkeit nennt:

> 1. In der Unmotiviertheit der Gebote, 2. in ihrer Befestigung durch eine innere Nötigung, 3. in ihrer Verschiebbarkeit und in der Ansteckungsgefahr durch das Verbotene, 4. in der Verursachung von zeremoniösen Handlungen, Geboten, die

von den Verboten ausgehen.

Diese Tabudefinition erscheint zunächst etwas sperrig, da sie primär den pathologischen Zwangscharakter beschreibt. Das Tabu hat oder braucht keine rationale Begründung („Unmotiviertheit“), es ist somit in gewisser Weise willkürlich. Betrachtet man sich Tabus der westlichen Industriegesellschaft, so haftet diesen dagegen meist eine bestimmt rationale Erklärung an, die als Begründung für die „innere Nötigung“, das Tabu zu achten, herhalten muss. Im Bruch des Tabus liegt zugleich der Reiz: die Überschreitung der Tabugrenze zu begehren, um das verbotene 'Andere’ zu erlangen. Mit der Änderung gesellschaftlicher Wertvorstellungen kann sich die spezielle Ausprägung von Tabus „verschieben“. Deutlich wird immer wieder die „Ansteckung“ durch das Tabu bzw. den Tabubruch: Wer das Tabu bricht, wird selbst zur tabuisierten Person/Gruppe. Solche Mechanismen greifen in der westlichen Gesellschaft vor allem an der Schnittstelle von Politik und Moral. Wer als Journalist oder Künstler ein zeitgenössisches Tabu bricht – wie auch Laibach das taten und tun –, wird umgehend selbst zum Tabu, und es besteht die Gefahr, in der Auseinandersetzung mit der tabuisierten Person selbst „angesteckt“ werden. Hier zeigen sich auch Aspekte von Freuds 4. Punkt: Es haben sich gesellschaftliche Rituale und Verhaltensweisen etabliert („Gebote“), wie mit einer bestimmten Thematik zu verfahren ist.

Für die Strategien der NSK – so definiert es auch Monroe in seinem Buch – ist die Verführungskraft sehr wichtig. Ein Künstler, der ein Tabu übertritt, wird selbst tabu und damit gefährlich – und in dieser souveränen Position zugleich zum möglichen Vorbild. Dieser Punkt ist für die Kunst an sich sehr wichtig, erklärt er doch, dass ein Kunstwerk bzw. eine Aufführung in konkreter Weise als „Beispiel“, also Vorbild empfunden wird und somit als „Versuchung“ wirken kann. Interessant bleibt an diesem Aspekt, dass dem tabubrechenden Medium explizit seduktive Qualitäten zugestanden werden: der Tabubruch, die Grenzüberschreitung selbst ist verführerisch. Und das Bewusstwerden dieser Verführungskraft, das den Rezipienten in eine Krise stürzen soll, gehört zur Strategie der NSK. Schlüsselbegriffe im Werk der NSK und Laibach sind folglich nicht primär Ironie und Pastiche, sondern Macht, Terror, Angst, Manipulation

und Offensive. Die Notwendigkeit, Macht mit Musik und Performance zu thematisieren wird offenbar angesichts einer verschärften „politisch-ökonomischen Krisensituation“. Laibach selbst nutzen, so macht Monroes Analyse klar, ihre Auftritte als Akte des Terrors, der Machtdemonstration, die den 'Einzelnen’ im Publikum vereinnahmen und faszinieren soll, sein Bewusstsein leert und ihn mit dem Kollektiv des restlichen Publikums verschmilzt. Nach Laibach ist das Rockkonzert die prototypische Urform einer totalitären politischen Machtbehauptung. In der Programmatik von Laibach wird diese Publikumsunterwerfung jedoch möglich als bewusstseinserweiternder Prozess,

> um mit der Umnachtung des Verstandes den Konsumenten in die Lage der erniedrigenden Zerknirschtheit und völligen Gehorsams/Opferbereitschaft zu bringen, um mit dem Zerstören jeglicher Spuren der Individualität den Einzelnen in die Masse zu verschmelzen und die Masse in ein einziges gedemütigtes Kollektiv (Novak in :Ikonen: 2002).

Das künstlerische Programm von Laibach perfektioniert in gewisser Weise die Idee der Industrial Culture, wie sie von der britischen Gruppe Throbbing Gristle entwickelt worden war: „Industrial Music for Industrial People.“ Massenproduktion, Wiederholungsstrukturen, Maschinenlärm ('bruitismus’), Sampling (Ton-Recycling) und vor allem Coverversionen liegen als künstlerische Strategien nah, um der globalen kapitalistischen Industriegesellschaft einen entlarvenden Spiegel vorzuhalten. Auf einer nächsten Stufe wurde die Gruppe Laibach tatsächlich zur Popband, als sie mit *Opus Dei* (1987) und der Maxi *Sympathy for the Devil* (1989) weltweit große Charterfolge verbuchen konnten.

Die Gruppe Laibach war zugleich die Keimzelle wie auch der Anfang der Neuen Slowenischen Kunst, die 1984 ausgerufen wurde (S. 87-126). Und auch die Foto-Collagen, Gemälde und Skulpturen des hier verorteten Künstlerkollektivs Irwin bedient sich ähnlicher Strategien wie die Band und bleiben deren „Perspektive“ treu. Die klassische Avantgarde wie auch die Retroavantgarde von Irwin (NSK) reduziert(e) das Kunstwerk auf sein Medium, seinen materiellen Träger - mit der

Folge dass es nicht mehr um Intention, Mitteilung oder Inhalt ging (S. 51ff.). Der Betrachter von modernen Kunstwerken beginnt hinter der medialen Oberfläche, die mit vertrauten Zeichen besetzt ist, ein Inneres – nach dem Kunstwissenschaftler Boris Groys der ‚submediale Raum' – zu vermuten, von dem aus eine wahre Botschaft der modernen Kunst ausgesendet wird. Dieser Verdacht ist der Motor für die Avantgarde; sie muss verdächtig wirken, und zwar in dem Sinne, dass bekannte und vertraute Zeichen befremdlich, im neuen Kontext dem Betrachter gezeigt werden. Das Plattencover der LP *Opus Dei* etwa zeigt ein Motiv, das oft kritisiert wurde und nur auf dem Innencover deutlich erkennbar abgedruckt werden konnte: Ein Hakenkreuz aus vier gleichen Äxten ist in das unregelmäßige schwarze Laibach-Kreuz eingefügt. Dies erklärt zudem die ungleichmäßige Form des Kreuzes, dessen Balken leicht gegeneinander versetzt erscheinen: das Axtkreuz wird darin immer mitgedacht. Was auf den ersten Blick wie ein totalitäres Bekenntnis erscheinen mag, lässt sich in der Tat auf eine äußerst vielschichtige Idee zurückführen, denn es basiert auf einer klassischen Fotomontage des jüdischen Künstlers John Heartfield, der in der Weimarer Zeit damit das zerstörerische Potential des Naziregimes bloßstellte (und von Laibach in dem Stück „Herzfelde" gewürdigt wurde). Es sind die Beile des Schlachters, die wie ein Windrad in Aktion treten werden. Es fällt schwer, dieser Symbolik eine positive Konnotation abzugewinnen. Zudem wird das neu kombinierte NSK-Emblem mit anderen Elementen verbunden: einem Zahnrad, einem Dornenzweig, Hirschgeweihen und Fackeln: Das Zahnrad erinnert zugleich an den RAD der Nazis wie auch an die technokratische Maschinerie des Kapitalismus', der Dornenzweig an das religiös motivierte Martyrium Christi, die Hirschgeweihe an die mitteleuropäische Folklore und die Fackeln an den Pathos totalitärer Feiern. Zusammen genommen stehen diese Einzelbilder in einem ambivalenten Widerstreit: Politik und Religion, Volkstum und Technokratie, Fortschritt und Tradition, Pathos und Ernüchterung.

Das Cover der Maxi-CD *Tanz mit Laibach*, auf den ersten Blick eine Hommage an die deutschen Elektropioniere DAF (Deutsch-amerikanische Freundschaft) und deren Lied „Der Mussolini", ziert ein türkischer Fez mit schwarzer Quaste, einem Totenkopfaufnäher, dem Titelschriftzug und dem Laibachkreuz. Auch dieses Cover steht in der Tradition der Retroavantgarde: einen solchen Fez trug die moslemische

Freiwilligendivision Handschar der deutschen Waffen-SS, nur dass auf deren Kopfbedeckungen über dem SS-Totenkopf ein Reichsadler prangte. Diese Divisionen trugen eine Kopfbedeckung ohne Schirm, damit sie beim Gebet ungehindert ihre Stirn auf den Boden pressen konnten. Bei näherem Hinsehen wurde auch der Totenkopf von Laibach präpariert: Er hat ein Einschussloch zwischen den Augen. Die neue Kombination verbindet die Absage an das ursprüngliche Symbol (durch das Schussloch) mit der traditionellen türkischen Kopfbedeckung und dem gewohnt ambivalenten Laibach-Symbol, dem Zahnradkreuz. Wieder zeigt sich: das „Schwarz und Weiß ist kein Beweis“ (Zitat aus dem Lied „Geburt einer Nation“) – das Lied thematisiert nicht wirklich die Band DAF als vielmehr das zwiespältige Verhältnis zwischen Deutschland und den USA während des zweiten Irakkrieges (S. 250).

Die hier ausgeführten Beispiele mögen belegen, dass die Neue Slowenische Kunst, insbesondere Laibach und Irwin als deren lebhafteste Inkarnationen, furchtlos die einst programmatisch entworfene Strategie verfolgt, mit dem „Verdachtsmoment der Avantgarde“ (Groys) arbeitet und ihren Finger auf immer neue Wunden der Gesellschaft legt – bzw. zeigt, dass die alten Wunden längst nicht verheilt sind. Monroes umfassende Darstellung, die mit zahlreichen Farbtafeln und Schwarzweißdokumenten illustriert ist, bietet die Chance einer ersten und zugleich eingehenden und anspruchsvollen Annäherung an diese möglicherweise „letzte wahre Avantgarde des 20. Jahrhunderts“ (Klappentext).

Alexej Monroe hat die deutsche Ausgabe zusammen mit dem Ventil-Verlag mit Aktualisierungen ausgestattet (das original erschien 2003), leider fehlt diesmal das Vorwort von Slavoj Zizek. Dafür haben wir hier nun eine ausführliche und aktuelle Chronologie und ein Vorwort des Autors. Er interpretiert die NSK-Strategie allerdings nicht – wie das im Testcard-Magazin des Ventil-Verlages zuvor gelegentlich vertreten wurde (Testcard 1, *Pop und Destruktion*), als eine Form linker Ironie, sondern schlägt eine andere Einordnung vor: Die Arbeiten von NSK funktionieren eben gerade durch die Manipulation von Paradoxien, deren unterschiedliche Quellen weder integriert noch aufgelöst werden. […] sie werfen Fragen auf, statt diese zu beantworten.“ (S.18) Der Herausgeber des Bandes Alexander Nym ist für diese neue Perspektive

sicher von Einfluss gewesen, hat er doch zuvor das erheblich kontroversere Buch *Verborgen unter Runen* (Plöttner Verlag) über Death in June betreut.

(Marcus Stiglegger)

Empfohlene Zitierweise:

Stiglegger, Marcus: Rez. zu: Monroe, Alexej: NSK und Laibach. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 112-119.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Rezension zu: Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.): *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Bielefeld: Transcript 2013, 230 S. (Beiträge zur Popularmusikforschung. 39.). 21,80 €. ISBN: 978-3-8376-2298-0.

Inhalt: The Value of Live Music / Simon Frith (9-22). - Sound und Bild: Die Ökonomie musikalischer Performance / Philip Auslander (23-39). - Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne / Ralf von Appen (41-69). - Inszenierte Authentizität versus authentische Inszenierung: ein Ordnungsversuch zum Konzept Authentizität in Medienkultur und Popmusik / Christoph Jacke (71-95). - Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit. Der Independent-Diskurs in Musikzeitschriften / André Doehring (97-118). - ‚Gute Frage!' Populäre Inszenierungen von Frage-Antwort-Strategien auf Pressekonferenzen im Bereich der Popmusik / Anja Peltzer (119-136). - Der dokumentarische Gestus. Eine Spurensuche in populärer Musik und Kultur in der BRD der 1970er Jahre / Barbara Hornberger (137-152). - Die Facetten der Josephine Baker / Christa Bruckner-Haring und Ildiko Keikutt-Licht (153- 170). - An Understanding of Performance: The Beatles in Hamburg / Ian Inglis (171-185). - Pink Riefenstahl. (Un-)Authentische Inszenierungen von und im Musikvideo Mann gegen Mann von Rammstein / Christian Diemer (187-209). - Übersetzen und Rahmen. Aufführungen in globalisierten Pop(ulär)kulturen / Gabriele Klein (211-222).

Sobald man sich in Analysen pop- und rockkultureller Praxen vertieft, stößt man auf Widersprüche, Unvereinbarkeiten, einander (zumindest scheinbar) Ausschließendes. Zumindest die medial vermittelte Musikkultur ist vor allem anderen eine ökonomische Tatsache; sie wird industriell geplant, beworben, in das Feld von Bedeutungen eingereiht, in dem ihr Marktwert bestimmt werden kann. Auf der anderen Seite gilt insbesondere die Rockmusik als „Handarbeit", als unmittelbare und virtuos ausgeübte Ausdruckskunst (an das romantische Ideal des schöpferischen Künstlers anknüpfend). Gleichwohl ist die Unmittelbarkeit der Performance, ihre Leidenschaftlichkeit und die ihr innewohnende Kreativität in den meisten Konventionen der Bühneninszenierung, der technischen Bedingtheit des Spiels, der einstudierten Licht-Shows und der oft gleichzeitigen Repräsentation des Geschehens auf manchmal überdimensionalen Bildwänden kaum noch kommunizierbar.

Der vorliegende Sammelband, der aus der 22. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM) im Jahre 2011 hervorging, stellt aus gutem Grund die Frage der Authentizität in den Mittelpunkt – als eine Kategorie, die sich angesichts der Inszeniertheit der Performances zu verflüchtigen droht. Das Authentische als das Echte, das Gegenwärtige, das Glaubwürdige: Das ist angesichts des Eindrucks der Präsenz und der Unvermitteltheit, in der Live-Musik von Zuschauern erlebt wird, im Akt der Aneignung scheinhaft selbst gegeben. Genaueres Nachfragen zeigt aber, dass dem ein ganzer Apparat von Inszenierungen, Proben, Konventionen entgegensteht, selbst der Unfall auf der Bühne ist Teil des dramaturgischen Konzepts. Das Wissen um die Stilzugehörigkeit der jeweiligen Musiker oder Bands, in das sie semantisch eingebettet sind, vielleicht Wissen um die Paratexte, die ihr Privatleben in der Rockpresse und im Boulevardjournalismus (in allen Medien) ausbreiten – der Besuch eines Konzerts resp. die Wahl einer bestimmten Band sind Teil einer viel umfassenderen Praxis der Kommunikation sozialer Zugehörigkeiten (mit anderen und für jeden einzelnen Zuschauer mit sich selbst). Andere Widersprüche treten hinzu – der Aufwand, den eine Show bereitet hat, muss ausgestellt werden (als *production value*), was wiederum dem Eindruck der Unmittelbarkeit des Spiels fundamental entgegensteht. Es mag Modulationen der Wahrnehmung des Gebotenen geben; Auslander spricht einmal von den „Traditionalisten“, die Wert darauf legen, die Elemente der Musik mit dem Handeln der Musiker kausal zu verbinden, so sozusagen die technischen Konditionen für die Wahrnehmung des Konzerts absenkend, ja veschwinden machend.

Neben diversen Einzelanalysen sei eigens auf Ralf von Appens Artikel hingewiesen, der ein vierstufiges Modell des „Authentischen“ im Kontext der Musik vorschlägt: die persönliche Authentizität des Musikers, die an das romantische Kunstideal der Selbstverwirklichung und einer selbst verwalteten Freiheit außerhalb der Gewöhnungen und Zwänge des Alltagslebens gemahnt; eine sozio-kulturelle Authentizität, die auf der behaupteten Nähe der Werte von Musikern und Publika beruht und derzufolge der Musiker ein Repräsentant der subkulturellen Zugehörigkeiten und Selbstdefinitionen der Zuschauer ist; eine handwerkliche Authentizität, die vor allem in Country, Rock und Heavy Metal verbreitet sei und die Originalität des instrumentalen und gesanglichen Vollzugs garantiere; und schließlich eine emotionale Authentizität, die das Gespielte in den Autobiographien der Musiker verankere. Natürlich geht kein Zuschauer unvorbereitet und nicht-wissend in ein Konzert – darum auch ist die Image-Arbeit für die

(ökonomische und kommunikative) Vermarktung der Musiker so zentral.

Und selbst wenn es Übergänge zu den manchmal so genannten „Meta-Stars“ (wie Nick Cave oder Lady Gaga) gibt, deren Images kaum noch eigene Substanz ausmachen, die von Zitat, Pastiche und Parodie leben und ein ironisches Ideal postmodernen Startums zu verkörpern scheinen, so bleibt die Frage, ob das Spiel mit Bedeutungen nur eine Einkleidung eines hedonistischen, letztlich konsumistischen Ideals ist. André Doehrings (lesenswerte) Ausführungen zum „Independent-Diskurs“ mündet in die These ein, dass „Indie“ heute einen Lebensstil junger Leute indiziere, „in dem Werte wie Natürlichkeit, Harmonie, Konfliktvermeidung und […] Anstand auf ein ebenso spießbürgerliches wie opportunistisches Umdeuten von einstmals auch kommerzieller Unabhängigkeit hin zu einem selbstbezüglichen Konsumismus“ (105) zentrale Rollen spielten. Die These mag in dieser Radikalität zur Gegenrede einladen; doch immerhin scheint es plausibel zu sein, danach zu fragen, ob die so oft geäußerte These, Rockkultur sei Widerstandskultur, unter den heutigen Umständen noch zu halten ist oder ob Rockmusik zum Elementarbestand einer in sich differenzierten Unterhaltungskultur geworden ist.

Ob es tatsächlich die Perfektionierung audiovisueller Aufzeichnungstechniken ist – zusammen mit dem Entstehen neuer Distributionsmedien (insbesondere DVD und Internet) –, die den Wunsch begründet, die Authentizität der Performance sichtbar zu erleben, kann hier kaum entschieden werden. Jedenfalls aber macht sie den Film als eine eigene Stufe der Inszenierung von Konzerten der Rock- und Popkultur sichtbar. Immerhin dienen Sendeformate wie *MTV Unplugged* dazu, das Authentische als Qualität der Musiker selbst zu inszenieren. Auch wenn der Sammelband nicht vom Film handelt, wird vielfach Bezug genommen auf Konzertfilme und auf Making-Ofs: weil die Inszenierung nicht mehr nur das Live-Publikum adressieren muss, sondern auch den Zuschauer vor Bildwand und Fernseher. Ob es hier zu einem Formenaustausch von Konzert und filmischer Repräsentation kommt, sich hybridisierende Praxen herausbilden, in denen der Rockfilm eine weitere Stufe des Imaginären, des repräsentationalen Scheins ist, kann *Ware Inszenierungen* nicht beantworten. Aber das Buch enthält eine ganze Reihe höchst anregender Ausführungen, es wirft Fragen auf, deren Bearbeitung noch ganz in den Anfängen steckt.

(Hans Jürgen Wulff)

Empfohlene Zitierweise:

Wulff, Hans Jürgen: Rez. zu: Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 120-123.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.

Rezension zu: Jost, Christofer / Klug, Daniel / Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien populärer Musik.* Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2011, 248 S. (Short Cuts / Cross Media. 3.).

29,-- EURO. ISBN: 978-3-8329-6719-2.

Wieviel Interdisziplinarität verträgt ein Sammelband, wenn er sein Thema nicht aus den Augen verlieren will? Ist er gut gemacht, sehr viel, wie das Buch *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien populärer Musik* beweist. Der von Christofer Jost, Daniel Klug, Axel Schmidt und Klaus Neumann-Braun herausgegebene Band versteht Musik als einen Erfahrungszugang, der über verschiedene Medien erfolgen kann. Unterteilt nach den Medien Computer, Print, Bühne und Musikvideo erkunden die einzelnen Beiträge aus musikwissenschaftlicher, soziologischer oder auch filmwissenschaftlicher Perspektive, auf welche Art und Weise Musik in ihren verschiedenen Formen der Vermittlung und Verwendung Bedeutungen produziert.

Während die thematische Einführung der Herausgeber wesentliche Begriffe und das Anliegen des auf einer Forschungstagung am Institut für Medienwissenschaft (Universität Basel) im Sommer 2010 basierenden Bands klar und präzise darstellt, widmet sich der erste Teilbereich explizit dem Einsatz von Musik in unterschiedlicher Computersoftware. So gibt Claudia Bullerjahn einen Überblick über die Vielfalt der Verwendung und Wirkung von populärer Musik in Computerspielen, während sich Tobias Hübner dem konkreten Verhältnis von populärer Musik und musikbasierten Computerspielen wie beispielsweise *Guitar Hero* widmet. Der Beitrag von Christoph Hempel fokussiert hingegen unterschiedliche Visualisierungsarten populärer Musik in professionellen und semiprofessionellen

Musikbearbeitungsprogrammen. Printmedien bilden den Schwerpunkt des zweiten Teils: Martin Pfleiderer stellt sich die Frage, wie sich die Darstellung des Jazz bzw. seiner Musiker in der professionellen Fotografie über die Jahre gewandelt hat. Mit der schreibenden Zunft und hier konkret mit der Entwicklung der Kritik populärer Musik in US-amerikanischen Printmedien nach 1965 setzt sich Simon Obert in seinem Beitrag auseinander. *Liveness* und die Bühne als Aufführungsort populärer Musik sind das Thema des dritten Teils. Susanne Binas-Preisendörfer analysiert am Beispiel eines Konzerts der deutschen Band *Rammstein* die Renaissance der Bedeutung des Live-Konzerts vor dem Hintergrund der allgegenwärtigen Digitalisierung populärer Musik. Die Transmedialität als eine Form der Konzeption populärer Musik diskutiert Christofer Jost, indem er das 1991er Album *Achtung Baby* und die sich daran anschließende Tour der Rockband *U2* als ein mustergültiges Beispiel transmedial verstandener und gestalteter Popmusik charakterisiert. Der vierte Teil stellt den Musikclip in den Mittelpunkt der Betrachtungen und fokussiert dabei „die transmedialen und strukturellen Relationen von Bild und Musik“ (24). Henry Keazor untersucht die Interdependenz von Filmkunst und Populärkultur am Beispiel verschiedener Musikvideos, die in unterschiedlicher Form auf Stanley Kubricks Film *2001 – A Space Odyssey* verweisen. Am Beispiel der Technik der Lippensynchronität (*lip synching*) analysiert Daniel Klug die Besonderheiten der Visualisierung des Gesangs in Musikclips. Der Band wird abgeschlossen durch den thematisch eher übergeordneten Beitrag von Silke Borgstedt, die ausgewählte Ergebnisse einer Langzeitstudie zur Medienpräferenz Jugendlicher vorstellt.

Besonderes Augenmerk liegt in nahezu allen Beiträgen auf der „medienbedingten Materialiät“ – also konkret darauf, welche „Erfahrungs- und Sinnpotenziale“ spezifische Formen der Darbietung von Musik – z.B. in Computerspielen (Bullerjahn und Hübner), bei Konzerten (Binas-Preisendörfer) oder als Musikerfotografien (Pfleiderer) hervorbringen. Ein solcher Fokus macht es möglich, auch einen Beitrag aufzunehmen, der sich mit der „Visualisierung populärer Musik in Musikbearbeitungsprogrammen“ (Hempel) auseinandersetzt und damit eine spezifische Form der Medialität von Musik untersucht, die ansonsten in der wissenschaftlichen Diskussion über populäre

Musik nur höchst marginal berücksichtigt wird. Diese Kombination macht den Band tatsächlich gelungen und auf sinnvolle Art und Weise interdisziplinär und letztlich auch transmedial. Einzig der abschließende Beitrag zur Medienpräferenz Jugendlicher (Borgstedt) scheint thematisch – obwohl er für sich genommen durchaus relevant und gelungen ist – nicht so recht zu den restlichen Beiträgen zu passen, da das Thema Musik nicht im Zentrum der Diskussion steht. Nichtsdestotrotz ist der Band ohne Einschränkung zur Lektüre all jenen Lesern und Leserinnen empfohlen, die einerseits einen fundierten wissenschaftlichen Überblick darüber erhalten wollen, welche Medien in welcher Form an der (weiteren) Popularisierung von Musik beteiligt sind und sich andererseits neben der Breite der Themen auch die notwendige Tiefe und das damit verbundenen fachspezifische Wissen wünschen.

(Andreas Wagenknecht)

Empfohlene Zitierweise:

Wagenknecht, Andreas: Rez. zu: Jost, Christofer / Klug, Daniel / Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien populärer Musik. In: *Rock and Pop in the Movies* 4, 2015, S. 124-126.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.7.2015.

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“.