ROCK AND POP IN THE MOVIES

JOURNAL ZUR ANALYSE VON ROCK- UND POPMUSIKFILMEN | No. 2

FILMANALYSEN

FILMTHEORIE

Jimi Hendrix
Jimi Plays Monterey

Neil Young & Crazy Horse
Rust Never Sleeps

Ramones
Raw

Anvil
The Story of Anvil

und viele weitere Analysen

Marty's Mixtape
Verwendung und Bedeutungsdimensionen von präexistenter Popmusik in Martin Scorseses Spielfilmen

von Ingo Lehmann

The Last Thing the Planet Needs Is a Rock Concert
Das Spannungsverhältnis von Politik und Popkultur in der Konzeption großer Aid-Konzerte

von Anne Kristin Jacobsen

'Til Things Are Brighter
Johnny Cash im Dokumentarfilm

von Dietmar Schiller

Michael Lindsay-Hogg
Eine erste Annährung

von Fernando Ramos Arenas

Impressum

Copyright by Rock and Pop in the Movies, Kiel 2012
Copyright (für die einzelnen Artikel) by den Autoren, 2012
Die Autoren sind für die in ihren Artikeln verwendeten Abbildungen selbst verantwortlich.

Verantwortliche Redakteure:
Patrick Niemeier, Thorsten Ragotzky, Willem Strank

Rock and Pop in the Movies
ISSN 2193-3901.

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

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

Kontakt:
hwulff@uos.de

Rock and Pop in the Movies
c/o Hans J. Wulff
Institut für NDL- und Medienwissenschaft
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhalt

Impressum 3

Artikel

Marty's Mixtape: Verwendung und Bedeutungsdimensionen von präexistenter Popmusik in Martin Scorseses Spielfilmen 7
Ingo Lehmann

Michael Lindsay-Hogg. Eine erste Annäherung 35
Fernando Ramos Arenas

„'Til Things Are Brighter“ - Johnny Cash im Dokumentarfilm 50
Dietmar Schiller

„The Last Thing the Planet Needs Is a Rock Concert“. Das Spannungsverhältnis von Politik und Popkultur in der Konzeption großer Aid-Konzerte 63
Anne Kristin Jacobsen

Close Readings

Jimi Plays Berkeley (1971).....83
Emile Wennekes

Eat The Document (1972) 93
Willem Strank

Neil Young & Crazy Horse: Rust Never Sleeps (1979) 99
Matthias Bauer

No Nukes. The MUSE-Concert (1980) 109
Dietmar Schiller

Visionary Heads – Fields of the Nephilim (1991) 115
Marcus Stiglegger

Standing in the Shadows of Motown (2002) 124
Thomas Wilke

Searching for the Wrong-Eyed Jesus (2003) 135
Thorsten Ragotzky

Ramones Raw (2004) 149
Daniel Möhle

Dave Chappelle's Block Party (2005) 155
Thomas Wilke

Metal: A Headbanger's Journey (2005) 163
Carsten Heinze

American Hardcore (2006) 171
Marcus S. Kleiner

Heavy Metal: Louder Than Life (2006) 185
Carsten Heinze

Berlin (2007) 194
Sven Stollfuß

Anvil! The Story of Anvil (2008) 202
Maurice Lahde

Until The Light Takes Us (2008) 212
Carsten Heinze

The White Stripes Under Great White Northern Lights (2009) ..224
Fernando Ramos Arenas

Lemmy (2010) 230
Fiete Mikschl

Rezensionen

Kiefer, Bernd, Stiglegger, Marcus (Hg.): Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem. Mainz: Bender 2004. 242
Julia Steimle

Rumpf, Wolfgang: Popmusik und Medien. Münster [...]: LIT 2011. 246
Hans J. Wulff

Marty's Mixtape – Verwendung und Bedeutungsdimensionen von präexistenter Popmusik in Martin Scorseses Spielfilmen

Ingo Lehmann

„...without the music, I would be lost."[1]

Es sticht eine doppelbödige Schlüssel-Szene aus dem umfangreichen fiktionalen Werk des Regisseurs Martin Scorsese hervor, die auf den Punkt zu bringen scheint, welche Rolle Popmusik nicht nur als integraler Bestandteil eines Scorsese-Films, sondern ebenso innerhalb eines künstlerischen Schaffens-Prozesses grundsätzlich spielen kann: Lionel Dobie, der emotional ausgebrannte, masochistische Maler in Life Lessons (USA 1989), Scorseses Beitrag zum Episodenfilm New York Stories, gerät zu den Klängen von Bob Dylans *Like a Rolling Stone* vor seiner überdimensionalen Leinwand in kreative Wallungen. In einer Kaskade von c*lose-ups*, subjektivierenden Kamerafahrten und verwinkelten Einstellungen aus scheinbar jeder möglichen Perspektive entsteht vor dem Auge des Künstlers wie auch des Zuschauers ein *action painting* – nicht unbedingt stilistisch, sondern im buchstäblichen Sinne des Wortes. Unterschnitten sind diese Schwindel erregenden Bilder des körperlich-seelischen Exzesses mit einer ruhigen Kamerazufahrt auf Paulette, die Schülerin und Ex-Geliebte des Künstlers, welche aber nur eine weitere, austauschbare Verkörperung von dessen selbst erwählter Nemesis repräsentiert, wie sich am Ende des Films herausstellen soll. Nah-, Halbnaheinstellungen und Großaufnahmen zeigen die von der zwischenmenschlichen *tour de force* gequälte junge Frau das erste und einzige Mal während des Films mit fasziniertem und zärtlichem, beinahe erregtem Gesichtsausdruck, als sie Dobie bei dessen befreiendem kreativen Rausch beobachtet [2]. Das Entscheidende und zugleich Verwirrende jedoch: Es ist niemand anders als der Protagonist selbst, der den Soundtrack zu dieser Szene im Vorfeld im *On* wählt und auch die Lautstärke hochregelt, bis eine Atmo nahezu gänzlich ausgeblendet ist. Wie eine wiederkehrende Zäsur unterbricht die gleiche Großeinstellung des Kassettenrekorders, den

Dobie hektisch mit Bändern bestückt, die Filmhandlung. Dementsprechend willkürlich oder vermeintlich chaotisch wirkt die Zusammensetzung der gesamten Tonspur – die Lieder werden mehrmals hintereinander von Neuem gestartet, mittendrin über harte Schnitte fortgesetzt oder abrupt unterbrochen. Durchweg handelt es sich allerdings um berühmte Rocksongs der späten 1960er und 1970er Jahre mit hohem Wiedererkennungswert, deren Rhythmus und Melodie unmissverständlich Dreh- und Angelpunkt wie Impulsgeber für Schnitt, Kamerabewegungen und *mise-en-scène* darstellen. Die Song-Texte treten wie selbstverständlich in mehrdimensionale Wechselwirkung mit der Diegese. Fast beiläufig und lapidar, aber doch bewusst vor den Augen des Zuschauers eingespielt, werden die gemeinhin bekannten Stücke als feste Größen somit zu einer eigenen, tragenden Schicht der Erzählung, bekommen wie von selbst eine völlig neue Funktion, ohne dennoch ihre ursprüngliche Geschlossenheit einzubüßen. Es lässt sich von einem gewissen Punkt an nicht mehr trennen, inwiefern der Film und die Charaktere durch sie funktionieren oder in welcher Hinsicht der Scorsesesche fiktionale «Künstler-Mensch» *par excellence* sie für sich umfunktioniert. Es ist aber augenfällig, dass sich in dem in solcher Weise narrativ behandelten „Ge-brauch“ von Popmusik zum Zwecke eines künstlerischen Ausagierens die Kreation des audiovisuellen Filmtextes selbst spiegelt. In diesem einen Punkt ist der ansonsten komplexe Film überaus eindeutig: ohne Musik keine Kunst!

Geborgte Lieder

Die exemplarisch herausgegriffene Szene aus Life Lessons sei hier aus dem Grund vorangestellt, da sie auf den Kern dessen weist, was seit mehr als vier Jahrzehnten einen wesentlichen Teil des Reizes und der Einzigartigkeit von Martin Scorseses Filmen ausmacht und so unverkennbar zu dessen Handschrift geworden ist – die geradezu schamlose Vereinnahmung und Neukontextualisierung eines gewaltigen Fundus (zumeist anglo-amerikanischer) populärer Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere der 1950er bis 1990er Jahre. Es ist heute auch über die Filmwissenschaft und -kritik hinaus weitläufig bekannt, dass der italoamerikanische Regisseur als Vorreiter dieser inzwischen

gängigen Praxis der Verwendung von *source*-Musik gilt. Jedoch muss man Georg Seeßlens Diktum zustimmen: «*Nirgendwo als in ihnen [Scorseses Filmen,* A. d. V.*] kann man der Musik so sehr dabei „zuschauen", wie sie künstlerische Schöpfung bewirkt.*»[3] Es kann im hier gegebenen Rahmen und in Anbetracht der Fülle des Repertoires nicht beabsichtigt werden, auch nur annähernd allen Facetten dieses Popmusik-Einsatzes gerecht zu werden. Es geht uns in dieser Annäherung eher um das Beleuchten einiger sich wiederholender, methodischer Grundmuster, mit dem Ziel, einige Spielarten der Eigenheit von Scorseses filmmusikalischem Ansatz herauszuarbeiten.

Schon dessen erste Kurzfilme werden von den in ihnen eingesetzten Songs entscheidend geprägt. Man denke beispielsweise an das von Bunny Berigan interpretierte, swingende Gershwin-Stück *I can`t get started*, dessen gezielte Positionierung Scorseses Aufsehen erregenden 5-Minüter The Big Shave (USA/ B 1967) einerseits zu einem elegant durchkomponierten Musikclip werden lässt, andererseits in kontrapunktischer Montage zu den infernalischen Suizid-Bildern eines sich beim Rasieren selbstgeißelnden jungen Mannes erst dem gesellschaftskritischen Kommentar zum Vietnamkrieg die lakonische Pointe sowie den treffsicheren Ausdruck verleiht. Die Ironie der Titelzeile könnte hier kaum größer sein, ist es doch das größte Problem des Protagonisten, dass er einfach nicht aufhören kann [4].

Heutzutage ist der Gebrauch von bereits vorhandenen Songs im weltweiten Filmschaffen nicht mehr wegzudenken. Mehr noch, es ist geradezu üblich geworden, einen oder mehrere Hits zu Marketingzwecken mit Hinblick auf die Auswertungskette und die obligatorische Soundtrack-Distribution effektvoll zu platzieren. Während zeitgenössische Filmemacher wie die Coen-Brüder, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Wes Anderson, John Woo, Danny Boyle oder Guy Richie sich in ihrer Bild-Song-Kopplung anscheinend bewusst in die Tradition Scorseses stellen, jedoch in ihrer zum Großteil eher als postmodern zu bezeichnenden Ästhetik meist weit von dessen Technik und Impetus entfernt liegen, haben auch das internationale Kino, die Home-Entertainment-Industrie und das Fernsehen die Zweit- oder Drittverwertung von Popsongs längst zum gängigen Gestaltungsprinzip erhoben. Im Kontext der 1960er Jahre dagegen, in der Zeit von Scorseses ersten filmischen Schritten also, muss dies als absolutes

Novum angesehen werden. Lediglich ein damals zensierter und selten gezeigter *underground*-Film, Kenneth Angers Scorpio Rising (USA 1964), greift schon früh auf Rocksongs zurück [5]. So ist es tatsächlich Scorseses Debüt-Langfilm, der in unterschiedlichen Versionen und unter verschiedenen Titeln veröffentlichte Who`s that knocking at my door (USA/ NL 1965-´68), welcher als erster Spielfilm vorhandene Rockmusik als kinematografisches Stilmittel auf die Leinwand bringt [6], im Kontrast zu deren vorher eher eindimensionalem und plakativem Gebrauch, der doch meist simplen Vermarktungsstrategien geschuldet war – so im prototypischen Fall von *Rock around the clock*, das erst durch den Kassenschlager Blackboard Jungle (Richard Brooks, USA 1955) zum echten Hit avancierte, oder in den unzähligen Beispielen von Pop-Star-Vehikeln wie den Elvis-Filmen. Die Filme schaffen entweder für ihre Sänger-Protagonisten musikalische Inserts, in deren Rahmen sie, oft aufgesetzt und unvermittelt, vorgeblich *live* und spontan-situativ *performen*, quasi in simplifizierter Fortsetzung einer Methode des Filmmusicals, des Schlager- oder Heimatfilms. Ebenso wird lauter Rock ´n´ Roll, ganz im Sinne des Klischees, oft mit sich prügelnden oder randalierenden Halbstarken-Gruppen assoziiert, etabliert lediglich eine Basisemotion, was schlussendlich einer Kategorisierung bzw. versuchten Domestizierung derselben gleichkommt. Oder es finden sich *love songs,* die, wie ursprünglich die paradigmatischen Streicher, in schlichter *underscoring*-Manier in Liebesszenen zum Einsatz gebracht werden, um eine Dopplung des sentimentalen Effekts zu provozieren [7]. Erst mit Easy Rider (Dennis Hopper, USA 1969) und dem Aufkeimen des *New Hollywood* treten vermehrt Beispiele für einen subtileren Gebrauch von Popmusik in Erscheinung, die somit auch innerhalb des dramaturgischen Gesamtkonzepts der Filme eine gewichtigere Rolle einnimmt, wenn man sich den experimentellen und Struktur bildenden Umgang mit Songs bspw. in den Filmen Robert Altmans (u.a. M.A.S.H. (USA 1970) oder McCabe & Mrs Miller (USA 1971), George Lucas´ American Graffiti (USA 1973) oder Francis Ford Coppolas Apocalypse Now (USA 1979)[8] vergegenwärtigt.

Wenn der Großteil der Filmemacher aus dem Kreis der sogenannten *movie brats*-Generation nach und nach den enormen kulturellen Stellenwert und das kinematografische Potenzial von Rocksongs für sich entdeckte, waren diese Dinge jedoch für Scorseses filmisches

Erzählen sozusagen *ab ovum* elementarer Bestandteil [9]. Auch aus diversen späteren Dokumentarfilm-Projekten, bis hin zum aktuellen Film über George Harrison (Living in the material world (USA 2011)), die sich eingehend mit Ursprung, Geschichte und entscheidenden Repräsentanten der Rock- und Popmusik auseinandersetzen, lässt sich die außergewöhnliche Affinität des Regisseurs zu diesem Genre ablesen [10], von den Musikvideos zu Michael Jacksons *Bad* oder zu Robbie Robertsons *Somewhere Down the Crazy River* aus den 1980er Jahren mal ganz abgesehen [11].

Es ist in diesem Kontext unabdingbar, eine werkinterne Unterscheidung zu treffen, da Popmusik im engeren Sinne nicht für alle Filme Scorseses gleichbedeutend ist. Gerade die Bearbeitung von Stoffen mit historischem Setting wie The Age of Innocence (USA 1993), Gangs of New York (USA/I 2001), Kundun (USA 1997), The Aviator (USA 2004) oder Hugo (USA 2011) spielen für den hier angelegten Zugang eine untergeordnete Rolle, obwohl sich im Umgang mit kontemporärer «populärer Musik» sicherlich Parallelen ziehen [12] und Vergleiche anstellen lassen. Gleichfalls ist es bemerkenswert, dass ein gestandener Popmusiker wie Peter Gabriel für den weltmusikähnlichen Original-Soundtrack von The Last Temptation of Christ (USA 1988) als Komponist verantwortlich zeichnet. Des weiteren müssen aus der näheren Betrachtung Scorseses Genre-Variationen wie Cape Fear (USA 1991), Boxcar Bertha (USA 1972), New York, New York, aber auch Shutter Island (USA 2009) und bedingt auch Taxi Driver (USA 1976) ausgeklammert werden, da hier, neben der Verarbeitung klassischer Werke und Entleihungen aus dem Spektrum der Neuen Musik, am ehesten von einem traditionellen *scoring* gesprochen werden kann.

Ein Gefängnis aus Song und Sound

Wird auch bei der Besprechung seiner Filme die Herkunft Scorseses aus den New Yorker Straßen des sozial schwachen Einwanderer-Viertels Little Italy der 1940er und ´50er Jahre inflationär und bei geradezu jeder sich bietenden Gelegenheit zitiert, so ist doch nicht von der Hand zu weisen, dass das Milieu, welchem die prominentesten Protagonisten Scorseses [13] entspringen und in dem sie sich bewegen,

entweder identisch mit dessen Heimat ist oder in vergleichbarer Form die harte Aura der engen und lärmenden Großstadtstraße in sich tragen. Die Eindringlichkeit und die großen Themen im Scorseseschen Kino-Kosmos speisen sich viel weniger aus klar und übersichtlich gestalteten Plots – oft genug existiert ein solcher nur marginal – sondern gehen fast immer von der neurotischen Befindlichkeit der männlichen Hauptcharaktere aus [14], die mit eben jenen bedrohlichen Umfeldern in spannungsvoller Wechselwirkung stehen. Die eingespielten Rock- und Pop-Songs sind einem Soundteppich gleich über Schnitt und Kamerabewegung mit diesen Anti-Helden und ihren sich in auffälliger Weise ähnelnden mentalen Zuständen untrennbar verknüpft. Aus diesem Grund können die eklektischen Soundtracks nur mit einem Seitenblick auf das exzessive Scorsese-Personal untersucht werden.

Es handelt sich hierbei entweder, wie im Falle von J.R. aus Who´s that knocking at my Door, Charlie aus Mean Streets (USA 1973), Jake LaMotta aus Raging Bull (USA 1980), Henry Hill aus Good Fellas (USA 1990) und Nicky Santoro/ Sam «Ace» Rothstein aus Casino (USA 1995) oder Frank Pierce in Bringing out the Dead (USA 1999) um zutiefst urbane Charaktere, die schon aufgrund der topografischen Bedingungen ihres Lebensraumes, ihrer proletarischen bzw. katholisch-kleinbürgerlichen oder gar jüdischen Wurzeln sowie wegen ihres extremen (illegalen) Lebensstils wie getrieben und eingeschlossen wirken; oder es sind Künstler und Sportler, die ihrem Metier hoffnungslos verfallen sind und sich ihren eigenen Käfig aus Egomanie, Schuldgefühl und Selbstqual gefertigt haben. Darüber hinaus zeichnen sie allesamt krankhafte Eifersucht, Stolz und sexuelle Obsession aus. Wenn man ein abstraktes Bild finden wollte, das diese schrecklich schillernden Köpfe vereinte, so wäre das möglicherweise die Figur des notorischen Spielers, der zwanghaft immer auf vollen Einsatz geht - nichts weniger als die Moral, das eigene Leben, das «Menschsein» an sich stehen auf dem Spiel – , in der zweifelhaften Hoffnung, irgendwann Erlösung zu finden. So ist der entwurzelte Fast Eddie Felson im Roadmovie The Color of Money (USA 1986) einerseits der untypischste aller Scorsese-Helden, zumal er sich scheinbar am freiesten bewegt, andererseits aber auch, neben Jesus aus The Last Temptation of Christ, dessen Inbegriff und Klimax, trägt jener doch seinen Käfig stets zusammen mit seinem Billard Queue, wie

dieser sein Kreuz und sein übermenschliches Opfer, mit sich herum.

Eben jener teils von Geburt an vorhandene, teils selbst aufoktroyierte Käfig findet seine stilistische Entsprechung zugleich auf mehreren Ebenen. Die die Scorsese-Filme kennzeichnende Unmittelbarkeit, welche meist von der ersten Einstellung spürbar ist, hat neben der spezifischen Schnitttechnik und der ultramobilen, buchstäblich den Protagonisten auf den Leib rückenden Kamera, ihre wesentlichen Ursachen insbesondere in der Abmischung der Tonspur. Während wiederkehrend eine größtmögliche Nähe zwischen Zuschauer und Filmheld über ein v*oiceover* installiert wird, das in Mean Streets und Taxi Driver noch wie ein Bewusstseinsstrom in erlebter Rede daherkommt und in Good Fellas, Casino oder The Departed (USA 2006) eher eine distanziert-ironische, rückblickende Ich-Erzählung darstellt, so durchsetzen die Songs, gerade in den sogenannten «Gangsterfilmen», beinahe in jeder Szene den filmischen Raum. Die Protagonisten sind regelrecht umhüllt von dem schon angesprochenen Teppich aus Songs, lauter Atmo, Schreierei und nicht selten Straßen-Lärm. Ein Zur-Ruhe-Kommen ist ihnen wie auch dem Zuschauer nur selten vergönnt [15]. Selbst rare Momente der besinnlichen Stille, bspw. während Charlies Kirchgängen in Mean Streets, erscheinen schnell trügerisch und werden erst durch dessen imaginäres Zwiegespräch mit Jesus, dann durch harte Umschnitte in eine umso lärmintensivere oder musikdurchtränkte urbane Umgebung zunichte gemacht. So entsteht, noch völlig ungeachtet einer näheren Charakterisierung der wilden Musik-Mixtur, eine Atmosphäre der Beklemmung, ein klaustrophobischer «Film-Klang-Raum», der das immer präsente, mehrdimensionale Gefangensein der Protagonisten dauerhaft sinnlich erlebbar macht. Erscheint der Musk-Mix zunächst als ein willkürlich zusammengeflicktes Chaos aus einer Unzahl von Songs und Songversatzstücken [16], das den emotionalen Taumel angemessen ungeordnet auf akustischer Ebene abbildet, so spannt bei genauerer Betrachtung nahezu jedes Stück ein Netzwerk von Subtexten, kulturellen und tiefensemantischen Querverweisen auf, die wiederum alle zur Befindlichkeit der Hauptfigur und dessen Hölle in Beziehung gesetzt werden können, worauf wir im weiteren Verlauf anhand von Beispielen noch zurückkommen wollen. Dies bedeutet aber auch, dass – in Abgrenzung vom klassischen *scoring* – man sich vom Prinzip einer Leitmotivik oder repetitiver Strukturen verabschiedet hat,

abgesehen von der Wiederkehr bestimmter Musikstile. Die *source*-Musik funktioniert primär situationsbezogen, wenn sie auch oft genug im Sinne eines *foreshadowing* Wirkung zeigt. Den Protagonisten wird demnach allein formal-filmmusikalisch kein Anker oder Halt zugesprochen [17]. Man kommt, angesichts der frühen Filme und den darin überrepräsentierten Songs aus der berüchtigten Produktionsstätte Phil Spectors nicht umhin, das Bild der «*wall of sound*» zu bemühen, da sie hier quasi mustergültig als eben solche zum Tragen kommt. Der opulente, ausufernde Rock-Sound der 1970er Jahre, als Ausdruck eines letzten, beinahe verzweifelten Aufschreis des Rock ´n´ Roll, passt sich später äquivalent in die geschilderte Dekadenz des Gangsterlebens von Good Fellas und Casino ein und weist auf den bevorstehenden Kollaps hin.

Subjektive Historizität und musikologisches Erzählen

Der übliche und offensichtliche Weg, im Film ein authentisches Zeitkolorit heraufzubeschwören, besteht schlicht in dem Gebrauch zeitgenössischer Musik als einer weiteren Zutat der Dekoration. Führt man sich die Spannbreite der erzählten Zeit und die relativ exakte historische Verortung in den Scorsese-Filmen vor Augen, wie sie z.B. mittels Set-Design, Sprache und Spiel der Schauspieler vermittelt werden, könnte man davon ausgehen, dass die Songauswahl sich ebenso akribisch an Mode und Stil der jeweiligen Epoche orientieren müsste. Dass dem nur sehr eingeschränkt so ist, zeugt einmal mehr von einer filmischen bzw. filmmusikalischen Methode, die sich weniger darum bemüht, der Vermittlung einer Geschichte in einem klar eingegrenzten narrativen wie zeitlichen Rahmen dezent zuzuarbeiten, als vielmehr wieder von der psychischen Verfassung der Protagonisten ausgeht und darauf abzielt, ein möglichst umfassendes auditives Abbild ihres spezifischen «Zur-Welt-Seins» zu entwerfen. So orientiert sich die Songauswahl einerseits an dem, was zu Zeiten der Spielhandlung und an den entsprechenden Orten tatsächlich gehört wurde [18], andererseits stößt man auf bewusste Anachronismen, wie im Falle des Einsatzes von *Jumping Jack Flash* in der beinahe schon archetypischen Barszene von Mean Streets, die den Auftritt Johnny Boys sowie das erste

Zusammentreffen zwischen diesem und Charlie markiert. Die visuelle Ebene – das Setting der in blutrotes Licht getauchten Bar, der Wechsel von sich überlappenden, wiederholenden Kamera-Heranfahrten an Charlie, der regungslos an der Bar lehnt und Johnny Boy fixiert, der wiederum in Zeitlupe und mit ausufernden Gesten mit zwei Frauen im Arm seinen Auftritt zelebriert – verschmilzt vollständig mit dem Song. Es ist nicht zu erahnen, ob die szenische Auflösung die Musik-Auswahl oder der Song selbst den entscheidenden Impuls für die bildliche Darstellung geliefert hat. Der *Rolling-Stones*-Klassiker [19] aus dem Jahre 1968 fällt im Rahmen der etwa zwischen 1963 und 1965 angesiedelten Handlung deutlich heraus, baut in seiner martialisch-chauvinistischen Rockattitüde aber als Erkennungsmusik für den unberechenbaren, anarchischen Charakter Johnny Boys einen umso größeren Kontrast zu den, ironischerweise eher Charlie zuzuordnenden, hysterisch-sehnsüchtigen Klängen der schwarzen Mowtown-Girl-Groups wie den *Chrystals*, den *Ronettes* oder *Martha and the Vandellas* auf. Robert Kolker merkt zu Recht an, dass allein diese starke Präsenz von hauptsächlich schwarzem Rythm ´n´ Blues das krampfhafte Bemühen um das Einhalten der ungeschriebenen Regeln und Kodices italo-amerikanischer Provenienz mit Hohn überzieht [20]. Charlies sexuelle Vorliebe für die schwarze Tänzerin komplettiert diesen Eindruck. Diese musikalische Vielfalt bezeugt aber auch umso prägnanter die Unentschiedenheit und Zerrissenheit der Charaktere inmitten des viel beschrieenen *melting pot*, so dass eine konsequente Lebensführung als Unmöglichkeit erscheinen muss. Man kann die bewusste Wahl des ikonischen *Stones*-Songs aus dem Revolutionsjahr diesbezüglich auch als alarmierendes *foreshadowing* begreifen. So ruft Johnny Boy für Charlie, wie der Song für den Zuschauer, das Prinzip der Unordnung und des Aufruhrs vor Augen und verweist auf den bevorstehenden filmimmanenten, aber auch kulturellen und gesellschaftlichen Wertewandel, der nicht nur Charlies archaisches und labiles Weltmodell, getragen von internalisierten Moralvorstellungen und katholischem Schuldbewusstsein, ins Wanken und schließlich zum Einsturz bringen wird. Wie so oft bei Scorsese geht hier vom Soundtrack gleichzeitig Faszination und Bedrohung aus, was in zahlreichen Beispielen genau der Empfindungslage der Helden zu entsprechen scheint.

Auch insgesamt bauen die Soundtracks auf Kontraste, lassen musikalische Welten miteinander kollidieren, in denen sich die Figuren zurechtzufinden suchen, aber meist verlorengehen. So können wir als Zuschauer, im Falle von Mean Streets, Scorseses erstem wahrhaften *Rock´n´Roll-Movie* [21], anhand des harschen Zusammenstoßes diverser musikalischer Sphären – vom melodramatischen neapolitanischen Lied, lärmenden Straßenkapellen auf dem San Gennaro-Fest und den Opernarien im italienischen Lokal des Onkels über Soul und Blues bis hin zu härteren Rock-Nummern – Charlies eklektisches Umfeld sowie dessen gestörten Wahrnehmungsmodus hautnah nachempfinden. Die vielen subjektiven Kamera-Einstellungen tun ihr Übriges. Es geht so weit, dass Charlie zur Musik tanzt und die Kamera, das heißt wir, mit ihm. Die unterschiedlichen musikalischen Einflüsse ringen buchstäblich miteinander und buhlen stellvertretend für die unterschiedlichen Lebensentwürfe – Mafia-Karriere, katholisch aufrechtes, gottesfürchtiges Leben mit Teresa an seiner Seite, oder zielloses, sündhaftes Kleinkriminellentum à la Johnny Boy – um Charlies Gunst [22]. Selbst die Lautstärke der Musik steigert sich parallel zur Entwicklung von dessen Krise, wird jedoch in nervösen Intervallen rauf und runter geregelt, so dass einerseits Dialogzeilen oder Off-Kommentar hervortreten, andererseits wiederum hinter dem von Musik beherrschten Raum untergehen. Der Film fordert also vehement zur vollständigen Immersion mit Charlies innerer Welt auf [23], um in manchen Momenten wieder ein hyperrealistisches Porträt eines real-historischen Mikrokosmos zeichnen zu wollen; ein Eindruck, der durch die streckenweise Adaptierung des *Direct-Cinema*-Handkamera- und des spunghaften Schnitt-Stils unterstützt wird. In anderen Momenten bauen die Songs wiederum eine erstaunliche Distanz auf und wirken spätestens in der Rückschau eher wie ein sarkastischer Kommentar, schwebt die Musik doch letztlich über dem Geschehen und bleibt von den tragischen Schicksalen und ausgefochtenen Kämpfen unberührt. Dies fällt logischerweise umso deutlicher auf, je kontrapunktischer die Songs zum Bild positioniert sind. Ein fast schon legendäres Beispiel bietet die absurde Kampfszene im Billardsalon, die zu den Klängen des *Marvelettes*-Klassikers *Please Mr. Postman* auf den Takt durchchoreografiert ist. Einerseits kann sich der Zuschauer dem ästhetischen Reiz und Timing dieses «Prügelballetts» kaum entziehen, zumal Song und Bild-Sequenz eine geradezu perfekte Einheit zu bilden

scheinen, andererseits wird die Aufmerksamkeit auf die naiv-sehnsüchtige Grundstimmung und einzelne Textzeilen gelenkt, wodurch die gesamte Szenerie der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Der besungene Brief, der – folgt man der Metapher – möglicherweise die Erlösung für Charlie verspricht, wird niemals eintreffen [24]. Das verzweifelte Ringen wird somit sinnlos und wirkt grotesk, die Gewalt gerät zum hässlichen Selbstzweck. In diesem stetigen Wechsel aus distanzierter Beobachtung und hochgradig immersivem Effekt lässt sich ein entscheidender Schlüssel nicht nur zum Soundtrack-Konzept vieler Scorsese-Filme, sondern zu deren narrativem Gestus generell ausmachen [25]. So findet sich optisch, wie schon angedeutet, auch immer ein stilistisches Nebeneinander von teilweise dokumentarischen Ansätzen – man denke nur an das erste Drittel von Casino – und hochartifiziellen, neoexpressionistischen Tendenzen [26].

Obwohl sich die Songauswahl stellenweise relativ sprunghaft gibt, und die Filme sich, fast einem Mixtape gleich, freimütig aus dem Reservat der Popmusikgeschichte bedienen, scheinen die individuelle Anordnung und narrative Instrumentalisierung niemals unbedacht und zufällig. Wenn auch bewusst nicht minutiös auf historische Akkuratesse Wert gelegt wird, so lässt die Song-Platzierung doch immer auf eine profunde Kenntnis der Pop- und Rockgeschichte schließen, ohne das musikalisch-genealogische Gerüst zu zerstören, welches Filmen, deren erzählter Zeitraum mehrere Jahrzehnte umfasst, die nötige Glaubwürdigkeit verschafft. Dementsprechend mobilisieren die Filme implizit musikhistorisches Wissen, wenn sie in einem gemeinsamen Filmraum Pop-Genres koexistieren lassen, die *per se* nur schwer vereinbar scheinen. In den Soundtracks findet sich dementsprechend nicht selten eine abstrakte Parallelerzählung, die das individuelle Schicksal der Charaktere auf einer kulturhistorischen Folie spiegelt und zu einer exemplarischen, epochalen Fabel transkribiert. In Good Fellas kann man beispielsweise dem Rock ´n´ Roll dabei zuhören, wie er seine Illusionen und heroischen Gesten einbüßt, sobald die fiktionale, auf Doppelmoral, Gier und Korruption basierende Glitzerwelt Stück für Stück über Henry Hills Kopf zusammenbricht. Der Soundtrack für sich stellt einen Parforceritt durch die Geschichte des Rock dar, angefangen vom harmlos-süßlichen *Crooner*- oder *Doo-Wop-Sound* Tony Bennetts bzw. der *Cadillacs* über den Blues-Rock der *Rolling Stones* bis hin zum

psychedelischen Rock von *Cream* und schließlich den Spätrockgruppen der 1970er Jahre. Alles gipfelt in einer berühmten zehnminütigen Sequenz, die visuell und musikalisch – es werden noch einmal diverse zuvor zitierte Musikstile «durcheinandergewirbelt» – Henrys Kokainrausch sowie auch dessen Paranoia und gestörtes Wahrnehmungsverhalten sinnlich nachempfindbar werden. Zusätzlich begünstigt durch ein ständiges Auf und Ab des *Volume*-Pegels verschwimmen in dieser Phase des Films Innen- und Außenperspektive. Es handelt sich um eine der immer wieder markant hervortretenden Passagen im *œuvre* Scorseses, in denen nicht mehr klar ist, ob wir als Zuschauer vollständig der Vision des Protagonisten oder einem als real-logisch zu identifizierenden Handlungsverlauf ausgeliefert sind [27]. Natürlich stellt sich in der Folge die Frage, inwiefern die Filme nicht auch grundsätzlich eher als Visionen ihrer Helden angelegt sind, was wiederum auf grundsätzliche filmontologische Implikationen verweist.

Wenn über den letzten Bildern des Films die nihilistische, «rotzige» *My Way*-Version von Sid Vicious ertönt, ist nicht nur Henrys vorher genüsslich zelebrierter *Lifestyle*, als Resultat einer pervertierten Form des *American Dream,* zu Grabe getragen worden, sondern mit ihm die große hedonistische Geste des Rock ´n´ Roll durch den respektlosen Geist des *Punk*. Der Film führt damit eindrücklich, aber auch in einigermaßen konservativer Perspektive vor Augen, welche Versuchung, sündhafte Gefahr und Gewalttätigkeit exzessiv ausgelebter Rock ´n´ Roll mit sich bringen kann und was am Ende davon übrig bleibt [28]. Späterer Einsatz von klassischem (Blues-)Rock, beispielsweise in The Departed (USA 2006), legt eine ähnliche Konnotation nahe, da das Genre genutzt wird, um die Intensität krimineller Energie bzw. die skrupellosen Machenschaften des Mobs oder des korrumpierten Polizeiapparats zu vermitteln, denen sich der Protagonist aussetzen muss [29]. Der Unterschied: Hier hat der Lebensstil jede Verlockung verloren, ist nur noch abstoßend, zynisch und kalt gezeichnet. Die Kollision der Musikstile sowie das Entwerfen von den Exzess simulierenden Song-Teppichen werden hier, obwohl nicht mehr in dem Maße wie noch in Good Fellas und Casino, dennoch fortgesetzt. Die Songs erscheinen jedoch viel weniger an die Charaktere gebunden als an den Handlungsverlauf, was maßgeblich der Tatsache geschuldet sein mag, dass The Departed Scorseses bis dato am

stärksten plotorientierten, einer klassischen Dramaturgie folgenden Film darstellt. Es ist bezeichnend, dass selbst in Scorseses jüngstem Gangster-Stück, dem Pilotfilm zur Serie Boardwalk Empire (USA 2010), die Kopplung von Rock und notorischem Gangstertum wieder aufgegriffen wird, obwohl es wohl den bis heute deutlichsten Bruch mit musikhistorischer Authentizität bedeutet [30]. Allerdings bezieht sich diese Divergenz nur auf den Vorspann, der später auch für die Serie beibehalten wurde: Nucky Thompson, der durch moralische Ambiguität ausgezeichnete Kämmerer der Stadt Atlantic City, geht auf den Ozean zu, bleibt an den letzten Wellenausläufern stehen, blickt aufs Meer hinaus und steckt sich eine Zigarette an, seine Lackschuhe werden von Gischt umspült, ein Gewitter zieht auf, Flaschen treiben im Wasser. Das wäre bereits eine erschöpfende Beschreibung der Szene. Durch die prototypisch Scorsesesche Bearbeitung aber scheinen schon in diesem kurzen Stück, während die *credits* zu sehen sind, *in nuce* die komplette Komplexität und latente Bedrohlichkeit des Protagonisten auf, der durch sein Aussehen eher Gepflegtheit und bürgerliche Biederkeit ausstrahlt. Denn auf der Tonspur liegt ein Rock-*instrumental*, das sich über ein *crescendo* in E-Gitarren-Riffs entlädt, während der Schnittrhythmus im Takt anschwillt – Wolken verformen sich in *speed-ups*; das sich aufbäumende Meer lässt leere Flaschen an der Pier zerbersten, was durch *close-ups* in Zeitlupe vermittelt wird, wie auch die Gischt, die immer wilder die teuren Schuhe des Protagonisten unter sich begräbt; die Kamera vollführt untersichtige Kreisfahrten um Nucky Thompson, die wiederum mit Zeitlupe und Zeitraffer bearbeitet sind, so dass die am Horizont zuckenden Blitze in Nuckys Augen erscheinen. Mit anderen Worten: Der Zuschauer sieht sich einer paradigmatischen Charaktervorstellung à la Scorsese gegenüber [31], das natürliche Szenario wird nicht nur visuell expressionistisch bis geradezu surreal bearbeitet, sondern erfährt, damit untrennbar verschmolzen, auch akustisch eine semantische Aufladung. Beides zusammen liefert, wie so oft in Scorsese-Filmen, eine dem realen Raum-Zeit-Kontinuum enthobene Mischung aus unterschiedlichen Ebenen der filmischen Deixis. Während einerseits eine klare Status-Präsentation erfolgt, wird vor Einsetzen der eigentlichen Handlung ein kurzer Einblick auf den inneren Aufruhr der Protagonisten-Psyche gewährt und darüber hinaus bildlich-metaphorisch sowie über den Soundtrack auf die omnipräsente Gefahr und den bevorstehenden Zusammenbruch von Nuckys Imperium

verwiesen. Wieder einmal weist Rockmusik – die spezifischen Gitarrenklänge und der Beat erinnern sehr stark an die *Stones* der späten 1960er und frühen 1970er Jahre – auf etwas Rohes und Unkontrollierbares hin, das die bestehende Ordnung hinwegzufegen droht, bzw. auf etwas Animalisch-Wildes, das stets hinter der gesitteten bürgerlichen Schale lauert. Dass diese unterbewusste Kraft in dem Serien-*Intro* sogar erstmalig bei Scorsese mit dem tosenden Meer assoziiert wird, kann fast schon als überdeutliche Referenz an einem traditionellen literarischen Topos gelesen werden.

Noch einmal zurück zu Good Fellas: Eine andere mögliche Interpretation erlaubt auch, das Ende als Katharsis zu lesen, also Henrys Opfer als Befreiungsschlag gegen die Zwänge und Gesetze des Mobs zu verstehen, seine persönliche «Entwicklung» demnach durchaus als gelungen zu betrachten. Eine schlichte und oft gesetzte Analogie zwischen organisiertem Verbrechen und dem gesellschaftlichen Establishment würden den Schluss zulassen, Henry am Ende selbst als eine Art *Punk* zu begreifen, der dem System «ins Gesicht gespuckt» hat. Dagegen sprechen allerdings das aufrichtige Bedauern über den zerronnenen Luxus und der fade Beigeschmack der neu gewonnen bürgerlichen Normalität, die im finalen *voiceover*-Kommentar offenkundig mitschwingen. Letztlich haben beide Interpretationen ihre Berechtigung und können auch parallel bestehen bleiben. Aber das Syd-Vicious-Zitat öffnet noch weitere assoziative Felder im Rahmen der Popgeschichte, setzt man es in Beziehung zu den vollkommen unvermittelten Einstellungen kurz vor Ende des Films: Der Joe-Pesci-Charakter Tommy DeVito, in der Logik der Filmhandlung längst getötet, richtet seine Waffe direkt in die Linse bzw. auf uns als Zuschauer und drückt ab. Die klare Reminiszenz an die berühmte Einstellung aus Edwin S. Porters The Great Train Robbery (USA 1903) ruft wiederum eine andere Einstellung aus Julian Temples *Rockumentary* The Great Rock ´n´ Roll Swindle (UK 1980) in Erinnerung. Hier findet sich eine Szene, in der Syd Vicious höchstpersönlich von einer Bühne ins Auditorium schießt und mehrere Zuschauer tötet; der Jubel transformiert sich zu Schreien des Entsetzens [32]. Über eine komplexe popkulturelle Verweiskette wird so ein Bezugsystem (Outlaw-Gangster-Punk-Normalbürger) entsponnen, das einen ambivalenten und beunruhigenden Nachgeschmack hinterlässt und ausschließlich über

die Scorsese-eigene genealogische Popmusik-Ent- bzw. Re-kontextualisierung im Film funktioniert.

Es ist jedoch festzustellen, dass diese Technik nicht in allen Filmen in gleicher Intensität und Dichte ihre Anwendung findet. In Raging Bull dominiert der Radio-Sound der 1950er Jahre und wird dementsprechend oft fast naturalistisch eingesetzt bzw. gepaart mit Versatzstücken aus der Klassik sowie Opern-Referenzen [33]. Aber auch hier ist der Musik-Mix häufig an die Wahrnehmung Jakes gekoppelt, wieder treten einzelne Songzeilen hervor und vermitteln zwischen Innen- und Außenperspektive.

Dass Casino bezüglich des Themas, der epischen Struktur sowie der groben Figurenanlage oft mit Good Fellas verglichen wird, ist sicher nicht ganz unbegründet, allerdings gibt es doch mehrere eklatante Unterschiede, insbesondere was den «Ton» der Erzählung betrifft. Dementsprechend herrscht von Anfang an eine größere Distanz im Hinblick auf den narrativen Einsatz des Soundtracks. Auch hier findet sich, historisch legitimiert, ein Kaleidoskop an Pop- und Rock-Nummern über eine Spannweite von den 1950ern bis zu den späten 1970er Jahren. Es entsteht eine ästhetische Einheit zwischen Schnitt, frei flottierendem Kamerastil und Musik, die ihre involvierende Wirkung nicht verfehlt. Jedoch kommt die Musik selten eindeutig mit den einzelnen Charakteren in Berührung, ein Ineinanderfließen mit der Innenperspektive vollzieht sich nur noch in Ausnahmefällen. Die Musik evoziert vielmehr eine Grundstimmung des Verlusts oder einer Verderbtheit, der Untergang des beschriebenen «Königreichs» ist von Anfang an im Soundtrack angelegt, die Protagonisten sind bereits verloren, im Speziellen Ace Rothstein in Anbetracht seiner inneren Leere und emotionalen Kälte. Es kommt sogar zu klaren intertextuellen Verweisen zwischen den beiden Filmen, so dass einzelne Songs geradezu im Register «absteigen» bzw. an *glamour* verlieren. *Stardust,* in Good Fellas noch in der sauberen Version von Billy Ward zu hören, ertönt in Casino in der ursprünglichen, rohen Fassung von Hoagy Carmichael [34]. Spätestens mit Einsatz von *House of the Rising Sun*, von den *Animals* zu den harten, ultrarealistischen Bildern der Exekutionen aller lästig gewordenen Mitglieder des Mobs intoniert, changiert der Grundton vom Elegischen ins Zynische, denn die im Song beklagten unschuldigen Mädchen haben nichts gemein mit den in so

vielerlei Hinsicht schuldig gewordenen Gangstern [35], abgesehen vielleicht von der Figur der Ginger, die noch am ehesten als Opfer ihrer Umstände zu identifizieren ist, aber genauso wenig als unschuldig bezeichnet werden kann.

Selbst auf dem Soundtrack von After Hours (USA 1985), der im Vergleich zu Scorseses üblicher Musikauswahl exotisch und heterogen anmutet, werden musikhistorische Diskurse ausgetragen und an den albtraumhaften Bewusstseinsraum Paul Hacketts rückgebunden, wenn dieser beispielsweise einem permanenten, *crescendo*-artig anwachsenden *industrial noise* ausgesetzt ist, welcher sich in der Szene im SoHo-Club Berlin wiederum in dem Stück *Pay to Cum* der Hardcore-Jazzfunk-Band *Bad Brains* entlädt. Erneut wird zeitgenössisch populäre Musik zu einem persönlichen *Song-and-Sound*-Gefängnis für den paranoiden Protagonisten. Der von Synthesizer-Klängen getragene subtile *score* ergänzt die akustische Beklemmung passend. Zuvor eröffnet die Figur Julie einen temporären semantischen Retro-Entspannungsraum, wenn sie Paul zunächst mit dem aufgedrehten Beat-Sound der *Monkees* aufzuheitern versucht und anschließend, als die erhofften Reaktionen ausbleiben, stattdessen Joni Mitchells *Chelsea Morning* vorspielt. Es handelt sich hierbei im Übrigen um eine der wenigen Szenen, in denen Songs sogar intradiegetisch explizit verhandelt werden – eine Ähnlichkeit zu Travis Bickles und Betsys Dialog über Kris Kristoffersons *The Pusher* aus Taxi Driver drängt sich auf. In diesem Fall bringt die Verheißung versprechende Betsy dem verwirrten Travis berühmte Pop-Verse näher, um ihm ein tieferes Verständnis seiner Befindlichkeit zu suggerieren. In beiden Fällen versuchen scheinbar erlösende Frauenfiguren zu den ihrer Umwelt entfremdeten Helden mithilfe von Songs Kontakt aufzunehmen. Aber hier wie dort schlägt die Kommunikation fehl, die «musikalische Hilfe» kommt bei den Männern nicht an, sie begegnen ihr mit Unverständnis. In After Hours bilden verschiedene musikalische Welten, teilweise Relikte aus überlebten popkulturellen Schichten, auf diese Weise gemeinsam einen nächtlichen Großstadtraum – der gehetzte Protagonist ist diesem ihn umschließenden und einnehmenden Kosmos wie viele seiner Vorgänger hilflos ausgeliefert und verhält sich lediglich passiv reagierend. Genauso wie sie zum Spielball ihres Umfeldes werden, so werden sie von der sie umgebenden musikalischen Welt

geradezu «herumgeschubst».

Auch in The Color of Money wird eine Opposition hergestellt und der Konkurrenzkampf zwischen Eddie Felson und Vincent Lauria spiegelbildlich über Musikstile ausgefochten. Die starke Blueslastigkeit des Soundtracks ist klar an die durch und durch anachronistische Figur des Eddie Felson geknüpft, der als gestandener, desillusionierter und von bitteren Lebenserfahrungen gezeichneter Spieler den Novizen Vincent unter seine Fittiche nimmt. Blues als eine der Ursprungsformen der amerikanischen Popmusik trägt zum einen die Abgeklärtheit und Tiefe des *spirituals* in sich, ist dementsprechend eine Art rhythmischer Klagegesang und kultiviert das Selbstmitleid bzw. die Tragik des Lebens, um sie letztlich erträglicher zu machen. Insofern gibt es für den Gemütszustand Fast Eddies, der im Laufe des Films immer stärker sein Selbstmitleid masochistisch zelebriert, kaum einen geeigneteren musikalischen Ausdruck. Auf der anderen Seite ist Blues auch eine elementare Wurzel der Rockmusik. Daher verwundert es wenig, dass es eben dieses Genre ist, das mit dem unkontrollierbaren Vincent assoziiert wird – quasi als Personifikation des wild gewordenen Sprosses eines tiefer wurzelnden kulturellen Nährbodens, dem Eddie entstammt. Wie dieser in Eddies Leben eindringt, so durchbricht der Rock wieder einmal eine bestehende Ordnung und bringt in diesem Fall Eddies Leben völlig aus dem Gleichgewicht. Er bringt aber auch eine schlummernde, ungezügelte Energie erneut zum Vorschein, die er verloren glaubte. Die quintessenzielle Szene hierzu präsentiert den selbstgerechten Tanz Vincents um den Billardtisch mit dem «Balabushka», dem Meister-Queue Eddies, den dieser ihm anvertraut hat. Zu Warren Zevons *Werewolves of London* feiert der erfolgsverwöhnte und eitle Schüler genüsslich seinen Siegeszug, während Eddie nur am Rand stehen und kopfschüttelnd zusehen kann. Die vermeintliche, in der Logik von Eddies Spieleruniversum geltende, *ratio* – gemäß seinen Regeln versucht Eddie krampfhaft, das Spiel zu einem reinen Geschäft zu domestizieren – steht hier dem ungezügelten dionysischem Prinzip gegenüber. Die visuelle Auflösung der Szene erfolgt in prototypischer Manier: Die Kamera ist in steter Bewegung, tanzt praktisch mit Vincent im Gleichmaß mit dem schwungvollen Rock-Stück und erzielt wieder den Scorsese-eigenen, Schwindel erregenden Immersions-Effekt durch das Vergessen-Machen der räumlichen

Ordnung. Dagegen geschnitten sind die starren Nah-Einstellungen des fassungslosen Eddie, der sich seine Nemesis höchstselbst ausgewählt hat, wie einst Charlie in Mean Streets Johnny Boy zu seiner persönlichen Strafe auserkoren hat – wir erinnern uns an die besprochene Bar-Szene. So erstaunt es nicht sehr, dass diese beiden Szenen in Musikeinsatz und Auflösung frappierende Parallelen aufweisen.

The Color of Money ist aber ebenso ein hervorstechendes Beispiel für das permanente Ineinandergreifen von intra- und extradiegetischem Musikeinsatz in Scorseses Filmen, spielt sich die Handlung doch an den von dessen Helden bevorzugten Orten des Nachtlebens, wie Clubs, Bars, Tanzlokalen oder eben Spielhallen ab, in denen die Juke-Box zum Pflichtinventar zählt. Die Quelle des Soundtrack-Teppichs ist so nur selten zu identifizieren, aber oft genug noch als *on-screen* ausgewiesen. Die Musik ist Bestandteil dieser Welt und ihrer Figuren und ist häufig als authentisch zu deklarieren. Daher zeichnet sie sich auch immer durch ihre *mood*-Funktion aus. Die gespielten Songs entsprechen noch dem zeitgenössischen Musikrepertoire solcher Plätze. Dann funktionieren sie aber auch wieder ganz klar kommentierend und entlarvend, wie in der Szene, in der Vincent das erste Mal unter Anleitung Eddies den «Balabushka» ausprobiert. Don Henleys Song von 1986 *Who owns this place?* unterlegt dieses komplizierte Wechselspiel der Versuchungen – Vincent kann dem Drang nicht widerstehen, die überreichte «Fackel» zum Einsatz zu bringen, genauso sehr wie Eddie dem Reiz ausgeliefert ist, den Vincent für ihn verkörpert. Außerdem entspinnt sich gleichzeitig ein gemäß Eddies Taktik provoziertes Schauspiel, das den Zweck verfolgt, mittels Vincents Freundin die nichtsahnenden Spieler und zukünftigen Opfer Vincents zu ködern. Die sich wiederholende Textzeile «*The Apple is in the tree...*» sticht per Soundtrack-Abmischung deutlich hervor und bedarf keines weiteren Kommentars.

Bringing out the dead schließlich bringt noch einmal beide Haupttendenzen im Umgang mit vorhandener Musik zusammen: Einerseits simuliert und spiegelt der absurde Mix aus Rock, Funk, Reggae, Soul, Big Band, Punk und Klassik das innere Chaos von Frank Pierces aufgewühlter Psyche bzw. das Albtraum-Szenario, das sich vermeintlich um diesen ereignet [36] – auch hier ist eine Unterscheidung von subjektiver Vision und visuell zugespitzter

realistischer Darstellung nicht mehr zu treffen. Andererseits kristallisiert sich doch erneut ein Dialog zwischen zwei entscheidenden Musikrichtungen heraus. Das Neben- und Gegeneinander von, im weitesten Sinne, Soul Music und Punkrock hebt auf abstrakter Ebene auf den seelischen Kampf des Rettungswagenfahrers ab, der inmitten des Chaos verzweifelt einem letzten religiös motivierten, altruistischen Impuls folgt, um schließlich erlöst zu werden [37].

Nachhall: Die mentale Juke-Box und ein Regisseur als ihr DJ

Schon nach dieser sporadischen Überschau über einige korrespondierende Szenen im Werk Scorseses lässt sich ein weit gespanntes Netz aus Kontinuitäten und intertextuellen Beziehungen ausmachen, das seine Anknüpfungspunkte an unterschiedlichen Pfeilern der Popmusikgeschichte bzw. der Popkultur im Allgemeinen hat. Alle angesprochenen Filme weisen einen Reichtum an Songs und Stücken auf, die nicht nur die gängigen Funktionen eines klassischen *scores* erfüllen, der daneben zum Teil trotzdem vorhanden ist, sondern darüber hinaus völlig neue semantische Ebenen erschließen, indem sie ihre eigenen Kontexte oder die an sie gebundenen Lebensstile, Attitüden sowie Subkulturen in die fiktiven Welten hinein tragen – Attribute, welche ebenfalls schon zuvor eine Verformung und Überschreibung innerhalb der Popkultur-Geschichte erfahren haben können. Die Songs erhalten über die Neu-Kontextualisierung nicht zuletzt auch eine Chance weiterzuleben, durch das Wiedererwecken frisch zu bleiben [38]. Ob die Songs lediglich einer narrativen oder historischen Ordnung zuarbeiten, eine Atmosphäre etablieren, dick nachzeichnen und unterstreichen, kontrapunktisch, im Sinne eines ironischen Off-Kommentars, die oft komplexen zwischenmenschlichen (Extrem)situationen beleuchten oder einen tieferliegenden, den Protagonisten meist nicht bewussten Subtext offenbaren bzw. dessen Sehnsüchten Ausdruck verleihen, lässt sich in den meisten Fällen nicht genau unterscheiden. Sehr oft findet alles zur selben Zeit statt.

Jedoch haben wir versucht aufzuzeigen, dass das für Scorsese spezifische Moment dabei vor allem in der mehrdimensionalen Bindung der verwendeten Songs an die oftmals männlichen Hauptprotagonisten

zu suchen ist. Dies ist umso signifikanter, da die behandelten Filme fast ausnahmslos weniger von einer Geschichte ausgehen, als einen bestimmten emotionalen Bewusstseinszustand zu transportieren suchen, also eher nicht «*action-driven*» sind, sondern im besten Sinne «*character-driven*». So erscheinen im Rückblick gerade die Szenen am eindrücklichsten, stilbildendsten und damit elementar, in denen die Grenze zwischen Innen- und Außenperspektive, Vision und naturalistisch abgebildeter Welt verschwimmt bzw. wegfällt, und der Zuschauer mit einer Art mentalem Raum des Helden konfrontiert wird, ohne dass der Film in simple Subjektivierung verfällt. Dieser Raum gehorcht seinen eigenen raum-zeitlichen Gesetzen, kann gedehnt oder gerafft werden; und er besitzt eben auch seinen originären Soundtrack. Man kann ihn in gewisser Hinsicht auch als tagtraumgleichen, ur-filmischen Raum beschreiben. Dementsprechend ist es auch kaum relevant, ob die Musik im *on* oder im *off* verortet ist, sie ist schlicht an den mentalen, audiovisuellen Raum des Protagonisten gebunden.

Man sieht sich einem derartigen Raum in Casino gegenüber, wenn Ace Rothstein seine Traumfrau Ginger das erste Mal erblickt und sich die komplette Inszenierung, gemäß den bekannten, zuvor beschriebenen Stilmitteln, auf den Wahrnehmungshorizont des Casinochefs fokussiert – der filmische Raum verschiebt sich Stück für Stück, und Mickey & Sylvias *Love is strange* lässt die Atmo des geschäftigen Casinosaals verschwinden sowie auch die Bewegung Gingers erst zum *freezeframe* erstarren, um dann in die Zeitlupe zu wechseln [39].

Wir betreten z.B. Travis Bickles mentalen Raum in Taxi Driver, als er alleine vor dem Fernseher sitzt und Jackson Brownes *Late for the sky* erklingt – die tanzenden Paare auf dem Fernsehbildschirm in *close-up* bewegen sich scheinbar im Takt; die Kamera tut es ebenso in leichten, ruhigen Fahrten auf den Fernsehschirm oder auf Travis zu oder seitlich an ihm vorbei, während er, den Colt sinnierend in der Hand, den Bildschirm fixiert und dem Gesang lauscht. Der Text könnte aus seinem tiefsten Inneren entspringen, wie seine Tagebucheintragungen, oder auch einer übergeordneten Erzälinstanz.

In solch einen mentalen Raum können wir gleichermaßen eindringen, wenn wir die Eingangssequenz von Mean Streets betrachten und Charlie nach einem jähen Aufschrecken aus dem Schlaf wieder auf die Kissen sinken sehen. Ein überlappender Dreischnitt, der die natürliche Bewegung fragmentiert und somit verfremdet, läutet eine Sequenz ein, die Howard Hampton einmal beschrieben hat als «die faszinierendste Verbindung von Film und Rock, die man sich vorstellen kann: ein Fiebertraum, in dem Bilder und Musik einander durchdringen und jeweils die Bedeutung des anderen hervorheben» [40]. Zu dem von den *Ronettes* hysterisch-flehend gesungenen Phil-Spector-Stück *Be my baby* folgt der Blick des Zuschauers – nach einem Umschnitt von Charlies Kopf auf dem Kissen zu einem Schmalfilmprojektor und einer Kreisfahrt um diesen herum – schließlich dem Projektionsstrahl auf eine Leinwand, auf der Szenen eines perfekt zum Takt geschnittenen *homemovies* zu sehen sind, die den Protagonisten in einem harmonischen Alltag und bei verschiedenen entscheidenden Ereignissen seines Lebens inmitten seines Viertels zeigen. Die Bilder könnten in gleichem Maße die Vergangenheit, die Zukunft oder nur eine erträumte, idealisierte Version der einen oder der anderen repräsentieren. Der Film wird uns bis zum Ende einen konkreten Hinweis dazu schuldig bleiben. Das wiederum bedeutet, dass im Grunde auch alles, die gesamten sichtbaren Ereignisse, die uns danach in der regulären 35mm-Film-Optik präsentiert worden sind, einer Fantasie oder einer Vision gleichkommen könnten, aus wessen Kopf auch immer entsprungen. Genauso kann das Lied vieles sein: die innere Stimme Charlies, der seine Traumfrau adressiert; die imaginäre Stimme einer Frau, vielleicht Teresas, die Charlie sehnsüchtig anruft, sich endlich ausschließlich ihrer Beziehung zu widmen; die Stimme einer völlig fremden Frau, die ein Entkommen aus den Zwängen Little Italys verheißt; die Stimme des Viertels, die dessen Sprössling zu sich in den Schoß ruft; die Stimme des Mafia-Onkels, die Stimme Gottes – oder doch der ironisch-kommentierende Soundtrack, von einem filmischen Erzähler subtil und in vollem Bewusstsein der so generierten Ambiguität angelegt? Woher kommt diese Musik?

Wir erinnern uns an Lionel Dobie vor seiner Leinwand, der den passenden Soundtrack abspielt, um seine Kunst zu schaffen, die wiederum nur abstrakter Ausdruck seiner persönlichen Seelenqualen

und äußeren Konflikte ist. Ein ganz so hohes Maß an Abstraktion haben Scorseses Filme nicht anzubieten. Aber eine immense Sammlung an Songs hat auch er, auf 26 Digitalkassetten archiviert [41]. Und er versteht es, sie für seine *Martin Scorsese Pictures* jedes Mal aufs Neue zu einem «originalen» Mixtape zu kompilieren.

Anmerkungen:

[1] Scorsese, Martin (1995) *Mes plaisirs de cinéphilie. Textes, entretiens, filmographie*, (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Bd. 24), S. 50.

[2] Dass der Text des Dylan-Songs, welcher bereits Gegenstand extensiver Untersuchungen der Musikkritik gewesen ist, selbstverständlich auch eine direkte Anspielung auf die zum Scheitern verurteilte Abhängigkeits-Beziehung zwischen Dobie und Paulette beinhaltet, sei an dieser Stelle nur am Rande erwähnt. Das Lied dient Dobie hier außerdem nicht nur als Stimulanz, sondern geradezu als Waffe gegen Paulette, da er sie offensichtlich zum zweiten Adressaten des liedinternen Appells macht und sie somit auf höhnische Weise mit ihrer Naivität und Unreife konfrontiert. Darüber muss der Song *per se* als ikonisches Zeichen der 1960er-Gegenkultur gelten und weist eben auch Dobie als Relikt dieser Epoche aus. Es ist aber neben diesen und noch weiteren verborgenen Querverweisen in erster Linie ein signifikantes Beispiel dafür, wie ein bekanntermaßen äußerst vielschichtiger Songtext in einem konkreten filmischen Zusammenhang auf eine spezifische semantische Linie gebündelt wird, um künftig kaum mehr ohne die automatische Re-Visualisierung dieser enigmatischen Bilder wahrgenommen werden zu können, da sie in dieser Eindringlichkeit das (pop)kulturelle Netzwerk um den Song nicht nur in Unordnung gebracht haben, sondern dieses nachhaltig verändern und neu spinnen.

[3] Seeßlen, Georg (2003), *Martin Scorsese (film: 6)*, Berlin, S. 447.

[4] Wie so viele von Scorseses späteren Helden auch nicht aufhören können werden.

[5] Scorsese gibt diesen, wie auch den Gebrauch von populärer Musik in The Public Enemy (William A. Wellman, USA 1932) gleichfalls als frühe Inspirationsquelle an (vgl. Schaller, Nicolas/ Trosset, Alexis (2004), *Martin Scorsese*, S. 100), weist aber auch darauf hin, dass er das Prinzip in rudimentärer Form bereits 1962 für ein 8mm-*Homemovie* vorwegnahm, indem er bei der Vorführung im Apartment seiner Eltern Popsongs parallel von Platte abspielte (vgl. Ebert, Roger (2008), *Scorsese by Ebert*, Chicago, S. 167.) Inwieweit derartige aus der sicheren zeitlichen Distanz getroffenen Aussagen objektiv oder eher einer gewissen Eitelkeit geschuldet sind, sei dahingestellt.

[6] Vgl. Ebert, Roger (2008), S. 167.

[7] Wir konzentrieren uns hier bewusst auf den Einsatz von englischsprachigen Rock- und Popsongs. Den elaborierten Einsatz von französischen Chansons im Kino der *Nouvelle Vague* könnte man selbstverständlich als frühes Gegenbeispiel anführen.

[8] Es ist angesichts Apocalypse Now interessant, dass die so nachhaltig ins (pop)kulturelle Gedächtnis eingegangene psychedelische Albtraum-Sequenz um den Feldzug Captain Willards untrennbar mit *The End* von *The Doors* verbunden ist, aber eigentlich das beste Beispiel für eine filmische Rock-Song-Zweitverwertung darstellt. Hat doch Scorsese den psychoanalytischen Song bereits 1967, also zum Veröffentlichungs-Zeitpunkt des Stücks, für eine surrealistische Sequenz aus Who`s that knocking at my door genutzt, um J.R.´s sexuelle Visionen bzw. dessen Madonna/Whore-Komplex auszuloten.

[9] Scorsese macht in Selbstaussagen keinen Hehl daraus, wie entscheidend ihn «der Sound der Straße», dem er als asthmatisches Kind ausgesetzt war, geprägt hat. Das Bild vom zum Beobachter verdammten Jungen, der vom Fenster aus diverse Straßen-Szenen betrachtet, während er von dem akustischen Potpourri aus *noise*, Oper und Popmusik des Mietshauses dauerbeschallt wird, das quasi den natürlichen Soundtrack liefert, ist die treffende Legende bzw. Folie für jegliche Beschäftigung mit Scorseses musikalischem Film-Universum. Dadurch, dass die Musik buchstäblich immer präsent ist, somit zu jeglicher Lebenslage und emotionalen Handlung der Menschen Little Italys in Beziehung gesetzt wird, ergibt sich wie von selbst deren kontrapunktische, überhöhende, entlarvend-kommentierende Wirkungsmacht, wenn der Effekt auch *in natura* noch dem reinen Zufall geschuldet sein mag. Die menschlich-schöne Groteske des Alltags ist bereits sichtbar: «*Well, music was so much part of my life. Living in tenements, music came out of the windows. My whole life was scored. It would be kids having a birthday party in the streets or two bums fighting – it was scored to music and to all kinds of music […]. For me, I hear music, I think of the street. I see the street. I saw the street from my window, third floor up, through the fire escape. I see the street. It`s beautiful to me. […] And the movies. I saw beauty in movies, usually Westerns – I loved the landscape, I loved the colour of the horses and I wished I could be there. But I wasn`t. So I dealt with the beauty on the streets, and the beauty was extraordinary.*» (zit. n. Jolly, Mark (1999) *A terrible beauty,* The Guardian, 11. Dezember, in: Woods, Paul A. (Hg.) (2005) *Scorsese – A Journey through the American Psyche*, London, S. 250.; vgl. dazu auch Scorseses Schilderungen in Thompson, David/ Christie, Ian (Hg.) (1996) *Scorsese über Scorsese,* Fankfurt a. M., S. 57.)

[10] Sicher nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang die seit dem The Last Waltz-Projekt bestehende Freundschaft und enge Zusammenarbeit mit dem Kopf von *The Band*, Robbie Robertson, der bis heute regelmäßig als Scorseses *musical supervisor* fungiert. Robertson war es, der den Filmemacher nach vorher eher sporadischen Berührungen (als Cutter bei Woodstock (Michael Wadleigh, USA 1970), Medicine Ball Caravan (François Reichenbach, F/USA

1971) oder Elvis on tour (Robert Abel/ Pierre Adige, USA 1972)), erstmalig hautnah nicht nur mit der Geschichte der Musik, sondern mit dem *life style* des Rock ´n´ Roll vertraut machte. So lebten die beiden Männer Ende der 1970er mehr als ein Jahr gemeinsam in einer Art dekadenter Künstler-WG, um bis zum Exzess Filme, Musik und Drogen zu konsumieren – eine Erfahrung, die in Scorseses Zusammenbruch und Beinahe-Tod mündete und sicherlich seine Einstellung zur Rock-Szene nachhaltig prägte. (vgl. Biskind, Peter (1999) Easy Riders, Raging Bulls, New York, S. 376ff.)

[11] Das dokumentarische *œuvre* soll an dieser Stelle allerdings der Übersicht halber keine weitere Beachtung finden, sondern wird Gegenstand einer zukünftigen Untersuchung sein. (Vgl. zu dem Themenkomplex auch: Lehmann, Ingo/ Krüger, Annika (2011), *Martin Scorseses The Last Waltz – Dokumentarische Manifestierung eines Mythos*. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, Ausgabe 5.3. (Oktober 2010). URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege53.php (Zugriff: März 2012) bzw. in: Rock and Pop in the Movies, Archiv. URL: http://www.rockpopmovies.de). Auch wollen wir uns nicht Spekulationen darüber anschließen, inwiefern Scorsese als Wegbereiter für die Musikvideo-Ästhetik gelten kann, geht es uns doch an dieser Stelle primär um den besonderen Aspekt einer Ent- und Neukontextualisierung bereits vorhandener popkultureller Einheiten.

[12] In diesem Zusammenhang ist es diskussionswürdig, inwiefern die Art und Weise der Verwendung irischer Flötenweisen in Kontrast zu italienischer Musik in Gangs of New York, der Oper in The Age of Innocence oder das konkurrierende Vorkommen von Jazz- und Swing-Stücken in The Aviator oder New York, New York (USA 1977) nicht ebenso einem Konzept der popkulturellen Vereinahmung entsprechen, wie es für die Rockmusik gilt. Auch dieser Aspekt soll hier nicht im Vordergrund stehen, sondern muss an anderer Stelle behandelt werden.

[13] Welche sich oft genug als *Alter-Ego*-Figuren des Filmemachers verstehen lassen.

[14] Frauen spielen in den Filmen bis auf wenige Ausnahmen eine eher untergeordnete, antagonistische Rolle; ihnen wohnt in Bezug auf den zum Großteil selbstverschuldeten Niedergang des Protagonisten maßgeblich eine katalytische Funktion inne.

[15] Georg Seeßlen spricht auch von einer «Utopie der Stille» (s. Seeßlen, Georg (2003), S. 447.).

[16] Allein der Casino-Soundtrack setzt sich aus 62 Einzelstücken zusammen (vgl. Schaller/ Trosset (2004) Martin Scorsese, S. 102).

[17] Es ist ein denkwürdiger Umstand, dass die einzigen echten weiblichen Hauptprotagonisten in Scorseses Werk, Alice Hyatt aus Alice doesn`t live here anymore (USA 1974) und Francine Evans aus New York, New York (USA 1977), beide Sängerinnen sind und somit den Soundtrack ihres Lebens im Gegensatz zu den Männern selbst bestimmen oder dieses zumindest versuchen. Alice muss

ihre Musik regelrecht gegen die von ihrem Sohn präferierte Rockmusik durchsetzen.

[18] Scorsese weist in diversen Interviews darauf hin, dass häufig das, was tatsächlich an öffentlichen Plätzen gehört wurde bzw. was in den Juke-Boxen vorrätig war, nur selten der tagesaktuellen Hitparade entsprach – die Regressivität der Scorsese-Helden spiegelt sich also teilweise in einer historischen Tatsache. (Vgl. das Interview mit Gavin Smith in: Woods, Paul A. (Hg.) (2005) *Scorsese – A Journey through the American Psyche*, London, S. 195.)

[19] Die *Rolling Stones* sind die mit Abstand am häufigsten zitierte Band in Scorseses Werk.

[20] Vgl. Kolker, Robert (2001), *Allein im Licht*, München und Zürich, S. 277.

[21] Vgl. Seeßlen, Georg (2003), S. 446.

[22] Spike Lee, ein weiterer enorm von Scorseses Stil beeinflusster Regisseur, setzt diesem Musikgebrauch in Do the right thing (USA 1989) ein liebevolles Denkmal, wenn er im dargestellten Brooklyn-Mikrokosmos beispielsweise Rap-, Chicano-Sound und italienische Songs aufeinanderprallen lässt und dies intradiegetisch als absurden *Culture-Clash* verhandelt.

[23] Ein vergleichbarer Effekt lässt sich in fast allen Scorsese-Werken mit Popmusik-Soundtrack ausfindig machen, aber nie wieder in so konsequenter Weise über den ganzen Film erstreckt wie in Mean Streets.

[24] Zumal Johnny Boy in der Eröffnungssequenz bereits den Postkasten zerstört hat, wie Seeßlen treffend anmerkt (s. Seeßlen, Georg (2003), S. 71).

[25] Als visuelles Pendant für die wiederkehrende Distanzierung im erzählerischen Gestus sei an dieser Stelle auch an die häufige Einnahme der Vogelperspektive erinnert, von Seeßlen als «metaphysische» bzw. «transzendentale Einstellung» beschrieben. (Vgl. Seeßlen, Georg (2003), S. 449ff.)

[26] Vgl. hierzu auch die Ausführungen Roberto Lasagnas in: Lasagna, Roberto (1998), *Martin Scorsese*, S. 42f.

[27] Vgl. auch Seeßlen, Georg (2003), S. 444.

[28] Die eruptiven, von lauten Rockklängen begleiteten Gewaltausbrüche in Good Fellas und Casino haben dann in ihrer Unbarmherzigkeit auch nur noch wenig gemein mit dem zuvor erwähnten, eher spielerischen Billard-Ballett aus Mean Streets.

[29] Scorsese scheute hier nicht davor zurück, bereits gebrauchte Songs wie *Gimme Shelter* von den *Stones* erneut zu verwenden, um in die Lebenswelt Frank Costellos einzuführen.

[30] Dieser Anachronismus ist jedoch nur für das *Intro* zu verzeichnen; im Rahmen der Serienhandlung wurde offenbar bei der Musikauswahl geradezu penibel auf Authentizität Wert gelegt, was einige populärmusikalische «Perlen» der Prohibitionszeit zu Tage förderte.

[31] Allein die Parzellierung des männlichen, mit teuren Kleidungsstücken ausstaffierten Körpers ist ein filmisches Motiv, das bereits in Scorseses zweitem Kurzfilm It`s not just you, Murray (USA 1965) im Zentrum steht und in einer ganzen Reihe von späteren Filmen wieder aufgegriffen wird.

[32] Vgl. Stern, Leslie (1995), *The Scorsese Connection*, S. 2f.

[33] Das schon in der Titelsequenz zitierte, äußerst populäre Intermezzo der Doppel-Oper *Cavaleria Rusticana/ Bajazzo* stellt einen regelrechten Meta-Text zu Raging Bull dar. Es geht im *Bajazzo* um einen von Eifersucht und Selbstqual zerfressenen Clown, der am Höhepunkt der Oper seine Frau samt ihrem Liebhaber auf der Bühne tötet. (Vgl. auch Stern, Lesley (1995), S. 15.) Obgleich die italienische Oper *per definitionem* nicht ein Werk der Popkultur präsentiert, so gehört sie doch wie der Radio-Sound zur (vor)filmischen Lebenswirklichkeit der Protagonisten. Die intertextuelle Bezugnahme folgt auch einem vergleichbaren Muster wie bei der Vereinnahmung berühmter Popsongs und ihres kulturellen Kontextes. In der Logik des Scorseseschen musikhistorischen Systems kann kaum eine Unterscheidung getroffen werden, die Oper gehört zum musikalischen Welterleben aller seiner italo-amerikanischen Figuren.

[34] Vgl. dazu auch Seeßlen, Georg (2003), S. 447.

[35] Eine sehr vergleichbare Sequenz in Good Fellas – dort werden die Morde nicht gezeigt, sondern die grotesk zugerichteten Leichen an den absurdesten Stellen entdeckt – ist noch mit dem zweiten (Instrumental-)Teil von *Layla* unterlegt, immerhin ein Lied, das bezeichnenderweise eine verzweifelte, nicht erwiderte Liebe beschreibt und auch die Tragik und Sinnlosigkeit der Vorgänge hervorhebt. Darüber hinaus verströmt diese Song-Bild-Kopplung einen morbiden, schaurig-schönen Reiz, der für einige von Scorseses stärksten Szenen charakteristisch ist. Man ist versucht, in der Tradition der schwarzen Romantik oder Baudelaires von einer Ästhetik der Hässlichkeit zu sprechen, die ihre Keimzelle nicht unwesentlich im Einsatz der präexistenten Musik hat.

[36] Van Morrisons *T.B. Sheets* ist der Song, der wohl am stärksten in Erinnerung des Zuschauers bleibt, zumal er den krankhaft verseuchten Raum, aus dem es kein Entrinnen gibt, von Ton und Metaphorik aufs Prägnanteste akustisch doppelt.

[37] Vgl. Jolly, Mark (1999), S. 250.

[38] So schließt Scorsese das kurz, was Seeßlen als Post-Mortem-Effekt bezeichnet: den Akt des Versenkens der Musik im popkulturellen Grab des Kinos. (Vgl. Seeßlen, Georg (2003), S. 446.)

[39] Man findet diverse Parallelstellen, z.B. in Raging Bull, wenn Jake LaMotta Vicky das erste Mal erblickt, oder in Taxi Driver, wenn Travis Bickle seinen «Engel» Betsy beobachtet.

[40] Hampton, Howard (1995), *Everybody Knows This Is Nowhere. Uneasy Riders. New Hollywood und Rock.* In: Alexander Horwarth (Hg.), The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976, Wien, zit. nach: Seeßlen, Georg (2003), S. 64.

[41] Und zwar mit ungefähr 30 Liedern pro Kassette. Jedenfalls gibt Scorsese es selbst so 1996 in einem Interview an. (Vgl. Seeßlen, Georg (2003), S. 444.) Inzwischen dürfte sich seine Sammlung nicht nur vergrößert haben, sondern auch auf zeitgemäßeren Medien gespeichert sein.

Literatur

Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: 1999.

Ebert, Roger, *Scorsese by Ebert,* Chicago: 2008.

Horwarth, Alexander(Hg.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976*, Amsterdam: 2005.

Kolker, Robert: *Allein im Licht*, München und Zürich: 2001.

Lasagna, Roberto, *Martin Scorsese,* Marburg/Lahn: 1998.

Lehmann, Ingo/ Krüger, Annika: *Martin Scorseses The Last Waltz – Dokumentarische Manifestierung eines Mythos´*. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, Ausgabe 5.3. (Oktober 2010), Kiel: 2011.

Schaller/ Trosset: *Martin Scorsese*, Paris: 2004.

Scorsese, Martin: *Mes plaisirs de cinéphilie. Textes, entretiens, filmographie*, (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Bd. 24**),** Paris: 1995.

Seeßlen, Georg: *Martin Scorsese (film: 6)*, Berlin: 2003.

Stern, Leslie, *The Scorsese Connection,* Indiana: 1995.

Thompson, David/ Christie, Ian (Hg.): *Scorsese über Scorsese,* Fankfurt a. M.: 1996.

Woods, Paul A. (Hg.): *Scorsese – A Journey through the American Psyche*, London: 2005.

Empfohlene Zitierweise:

Lehmann, Ingo: Marty`s Mixtape – Verwendung und Bedeutungsdimensionen von präexistenter Popmusik in Martin Scorseses Spielfilmen.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Michael Lindsay-Hogg. Eine erste Annäherung

Fernando Ramos Arenas

Einleitung

Wie kein anderer Filmemacher hat Michael Lindsay-Hogg (geb. 5.5.1940 in New York) das Bild der Popmusik seit den 1960er Jahren geprägt. Während er die Umwandlung des Rock'n'Rolls vom Underground in die allgemeine Öffentlichkeit begleitete, gab er ihm, durch seine Arbeiten mit Bands wie *The Rolling Stones*, *The Beatles* oder *The Who* eine erkennbare Form, ein visuelles Erscheinungsbild, und trug zugleich maßgeblich zur Geburt des Musikvideos als eigenständiger audiovisueller Form bei. So sehr in der Rückschau die professionelle Laufbahn Lindsay-Hoggs als Regisseur von Musikvideos ins Zentrum rückt, so versteht man die Bedeutung dieser Arbeiten allerdings nicht, ohne sie in den Kontext seines musikfilmischen Gesamtwerks zu setzen.

Um einen strukturierenden Überblick über seine fast 50jährige Karriere zu schaffen, wird sein Œuvre im vorliegenden Beitrag in drei einander überschneidenden Perioden unterteilt. Diese sind in erster Linie als Chronologisierungsversuch zu verstehen, sie dienen allerdings auch dazu, unterschiedliche Schwerpunkte bei der Analyse zu setzen:

(1) Die erste Phase bezieht sich hier auf die Arbeiten Lindsay-Hoggs bei der Fernsehmusiksendung Ready Steady Go! von 1964 bis 1966. Beim Abfilmen der Auftritte der wichtigsten Bands und Musiker der englischen und amerikanischen Popmusik sollten sich die ersten Merkmale einer eigenen Filmästhetik herauskristallisieren, die seine spätere stilistische Entwicklung bestimmten.

(2) In der zweiten Phase widmete er seine Aufmerksamkeit der Produktion von Musikvideos. Diese Periode begann 1966 mit den Clips für eine Single von den *Beatles* (*Paperback Writer / Rain*) und reichte bis Mitte der 1980er Jahre. Gerade bezüglich dieser Phase (in der er für Künstler wie *The Beatles*, *The Rolling Stones*, Paul McCartney oder Elton John arbeitete) muss die Frage aufgeworfen werden, inwieweit

die Entwicklung der Lindsay-Hogg'schen Ausdrucksmittel weiterhin der Ästhetik der TV-Musiksendungen verpflichtet geblieben ist. Darum auch wird die Mittel-Periode hier am tiefgründigsten dargestellt und analysiert.

(3) Die dritte und letzte Phase fing Anfang der 1980er Jahre an. Sie ist zugleich die Geschichte eines allmählichen Rückzugs aus der Produktion von Musikvideos. Lindsay-Hogg ist allerdings in dieser Zeit bis zum Jahr 2000 mit der Musikwelt durch seine Arbeiten bei der Dokumentation von Rockkonzerten (für Musiker wie Mick Jagger, Paul Simon oder Neil Young u.a.) und bei Fernsehmusiksendungen weiter in Kontakt geblieben.

Die Drei-Phasen-Einteilung der Arbeiten des Regisseurs bezieht sich auf seine Musikfilme. Er machte parallel zu diesen Arbeiten eine nicht zu unterschätzende Karriere in anderen kreativen Bereichen – er war als Theater-, Fernseh- und Filmregisseur tätig –, was aber in diesem Beitrag unberücksichtigt bleiben muss.

Die ersten Jahre: Fernsehproduktionen

Lindsay-Hogg wurde in New York als Sohn der Schauspielerin Geraldine Fitzgerald geboren. Er sollte aber seine Karriere in Irland starten, als *floor manager* bei der jungen öffentlich-rechtlichen irischen Rundfunkgesellschaft *Raidió Teilifís Éireann* (RTE). Parallel dazu arbeitete er auch für das Theater, war unter anderem in Dublin Assistent für Orson Welles, als dieser sein Stück *Chimes at Midnight* aufführte. 1964 wechselte er zum Londoner *Redifussion*-Fernsehen. Sein beruflicher Einstieg in der britischen Hauptstadt hatte allerdings einen unkonventionellen Anfang: Da Lindsay-Hogg in seiner Bewerbung in Bezug auf seine professionelle Erfahrung gelogen hatte, wurde er in seinen Funktionen degradiert und den Musiksendungen der Gruppe zugewiesen (Allon/Cullen/Patterson 2001, 201). Diese galten damals als Produktionen niedrigeren Niveaus für das Publikumssegment der *Teenagers*, das sich in den Folgejahren langsam profilieren sollte, sich aber 1964 noch nicht als wichtiges eigenständiges Programmsegment mit eigenen ästhetischen Formen und Ansprüchen herausgebildet hatte.

Im Gegensatz zu anderen Regisseuren der Zeit, die die ersten Jahren des Rock'n'Roll dokumentierten (z.B. Don Alan Pennebaker oder Murray Lerner; vgl. dazu Brinckmann 2010; Bruns 2010; Finner 2010), konnte Lindsay-Hogg keine Karriere als Filmemacher außerhalb des Rockmusik-Milieus aufweisen, bevor er anfing, sich mit dieser Musik zu beschäftigen. Wie viele andere seiner Zeitgenossen, die in jenen Jahren ihre ersten Filme für Hollywood drehten, war Lindsay-Hogg in professioneller Hinsicht ein Kind des Fernsehens. Er sammelte während dieser Zeit (zwischen 1964 und 1966) seine ersten Erfahrungen mit audiovisuellen Medien und Popmusik (vor allem in der Pop-Rock-Show Ready Steady Go! – auch als RSG! bekannt –, in der er Auftritte von Bands wie *The Animals*, *The Rolling Stones* oder von Sängern wie Roy Orbison oder Dusty Springfield abfilmen sollte).

Neben den wichtigen Erfahrungen, die ihm in den späten 1960er Jahren erlauben sollten, 'konventionelle' Fernsehsendungen zu produzieren (z. B. The Informer oder A Man of our Times, beide auch für *Redifussion*), lernte er während seiner Arbeit für RSG! die stilistischen Lösungen kennen, die er in seiner Karriere als Musikvideo-Regisseur einsetzen würde. 40 Jahre später behauptete Lindsay-Hogg (vgl. Scott 2005), dass seine gewagten Arbeiten ihm eine Arbeitsstelle in der Sendung sicherten. Er bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den häufigen Zoom-Einsatz, der auch in seinen späteren Produktionen ebenso präsent wie prägend war. Die Kameraführung war schon in diesen ersten Arbeiten sehr dynamisch. Eine weit überdurchschnittliche Verwendung von Groß- und Detailaufnahmen von Gesichtern der Musiker und eine Schnittfrequenz, die zwar im Vergleich zu späteren Arbeiten im Bereich der Musikvideoproduktion immer noch ziemlich niedrig war, im Vergleich zu zeitgenössischen Fernsehproduktionen aber als äußerst schnell galt, sind Merkmale der visuellen Sprache Lindsay-Hoggs, die auf seine Fernsehanfänge zurückzuführen sind und nicht nur in späteren Musikdokumentationen, sondern auch in Filmen anderer thematischer Prägung des Regisseurs zu finden waren.

Sicher ist, dass diese Merkmale langsam, aber unaufhörlich charakteristisch für die gesamte Rock'n'Roll-Inszenierung der Epoche wurden. Sie waren auch nicht nur unter den Produktionen von RSG! zu finden; in England selbst wurde auch in der Konkurrenzsendung Top of the Pops von der BBC mit ähnlichen gestalterischen Mitteln gearbeitet.

Es ist darum auch schwer, auf einen persönlichen Stil Lindsay-Hoggs zu schließen, dazu waren die Strategien der visuellen Auflösung, mit denen er arbeitete, zu schnell *mainstream*; er trug allerdings wesentlich zu deren Durchsetzung bei.

Über diese filmästhetischen Orientierungen hinaus bestimmte während jener Jahre ein zweiter Faktor Lindsay-Hoggs weitere berufliche Entwicklung: Er schloss schnell Bekanntschaft mit Musikern und Gruppen, die ihm bei seinen ersten Experimenten als Musikvideomacher halfen. Die Zeiten änderten sich schnell und der Statuswechsel des Rock'n'Rolls ist ein guter Indikator dieser Modifikationen: Ab 1966 waren die Bands nicht mehr so leicht für Musiksendungen vom Typ der Top of the Pops verfügbar. Rasch erkannten die wichtigsten Künstler, dass sie sich dieser Sendungen nicht mehr bedienen mussten, um ihre neuen Platten vorzustellen. Bands von der Bedeutung und Popularität der *Beatles*, *Rolling Stones* oder *The Who* befanden sich in einer Machtposition, aus der sie auf die traditionellen Präsentationswege und Werbemedien Druck ausüben konnten: Sie konnten eigene Kurzfilme zu ihren Liedern drehen und dann diese an die Fernsehsender schicken, um auf diese Weise ihr Publikum zu erreichen. Derartige Clips garantierten eine kostengünstige und reichweitenintensive sowie vor allem weitgehend kontrollierbare Form der Promotion der Popmusik, die sich im Wesentlichen bis heute erhalten hat (Schmidt/Neumann-Braun/Autenrieth 2009, 24). Als diverse Bands anfingen, ihre ersten Musikclips zu drehen (zu der Zeit immer noch als *Filmed Inserts* oder *Promotional Films* bezeichnet), bedurfte es einer neuen Gruppe von Regisseuren, die das neue Ausdrucksmedium nutzen und mit Formen füllen konnten – und es lag nahe, dass sie aus dem Kreis der Fernsehmitarbeiter stammte, die bereits in Kontakt mit den Bands waren.

Die Musikvideo-Ära

Lindsay-Hogg sollte also in dieser Phase seiner Karriere ganz aktiv von den Kontakten profitieren, die er während seiner Zeit bei RSG! geknüpft hatte. Auch *The Beatles* sahen in den neu aufkommenden

Musikvideos eine Möglichkeit, ihren Werbe-Verpflichtungen vor Ort entgehen zu können. Daher sprachen sie im Frühling 1966 mit Lindsay-Hogg, als die Inszenierung ihrer nächsten Singles *Paperback Writer* und *Rain* anstand. Für *Paperback Writer* wurden z.B. im Studio drei Clips gedreht (zwei in Schwarz-Weiß – für den europäischen Markt – und einer – für die amerikanischen Sender – in Farbe). Der erste in SW wurde zum ersten Mal in England am 25. Juni 1966 in der ABC-Sendung Goodbye Lucky Stars ausgestrahlt. Die Aufnahmen waren zusammen mit einem Farb- und einem SW-Film zu *Rain* schon am 19. Mai in den Abbey-Road-Studios gemacht worden. Der *Rain*-Farbfilm wurde zugleich mit der Farbversion des *Paperback-Writer*-Clips am 5. Juni in den USA in der Ed Sullivan Show auf dem CBS-Network ausgestrahlt; die englische SW-Uraufführung fand am 3. Juni bei *RSG*! statt. All diese Filme zeigen die *Beatles* im Studio, wo sie zu einem Playback ihrer Lieder singen (und vermeintlich auch die Instrumente dazu spielen).

Lindsay-Hogg soll in späteren Interviews behauptet haben, er habe sich bereits in dieser ersten Phase seiner Arbeit als Musikvideo-Regisseur vom Modell des *Performance*-Videos verabschiedet, wie es letztlich der filmischen Darbietung von Fernsehauftritten als modellhaftes Leitbild gedient hatte, und sich stattdessen darum bemüht, die von Liedtexten erzählte Geschichte zu inszenieren. Die Bilder zu *Paperback Writer* hätten also Paul McCartney als Schriftsteller darstellen sollen. Dass er sich nicht hatte durchsetzen können, dass man seine eigentliche Inszenierungsabsicht nicht im Endresultat hatte sehen können, sei auf den Widerstand Brian Epsteins, des Managers der *Beatles*, zurückzuführen, der derartige Neuerungen noch als zu gewagt betrachtet und konventionellere Darstellungsformen bevorzugt habe: „I tried to convince Brian Epstein to let me do what later got called a story video for *Paperback Writer*, but he just wanted *the Beatles* playing and singing“ (Scott 2005).

Am 20. Mai wurden neue Farbfilme zu beiden Singles aufgenommen. Die dritte Version von *Rain* und die vierte von *Paperback Writer* sind aus einer filmhistorischen Perspektive die interessantesten: Sie zeigen die Band in einem Park (es handelt sich um das Chiswick House in London; vgl. The Beatles 2000, 214). Im Vergleich zu den bereits erwähnten ersten Versionen, die konzeptuell tatsächlich als

Weiterentwicklung eines Live-Auftritts zu sehen sind (ein *modus operandi*, der bereits einige Monate davor, im November 1965, verwendet worden war, als die *Beatles* die ersten *promotional films* für ihre Lieder *We Can Work It Out*, *Day Tripper*, *Help!*, *Ticket To Ride* and *I Feel Fine* aufnahmen), präsentiert Lindsay-Hogg nun Filme, in denen seine Protagonisten nicht mehr singen bzw. spielen. Eine Verdichtung zu einer narrativen Struktur erfolgt nicht, die Aufnahmen zeigen mehr oder weniger gestellte oder gekünstelte Spielszenen mit den Musikern. Der Zuschauer wird unwillkürlich an Dylans erste Szene im Dokumentarfilm Dont Look Back (Don A. Pennebaker, USA 1967) erinnert, in der Dylan Wörter zu seinem Lied *Subterranean Homesick Blues* auf Kartons zeigt, während dieses Lied im Hintergrund zu hören ist.

Die Clips für *Hey Jude* und *Revolution*, die Lindsay-Hogg 1968 mit den *Beatles* drehte, wurden wieder ganz konventionell nach dem Prinzip des *Performance*-Videos gestaltet: Die Band spielt ein Lied – im ersten Fall in Begleitung eines zahlreichen Publikums, das am Ende des Stücks mitsingt, im zweiten Fall auf einem Podest. Die Schnittfrequenz bei diesen Arbeiten ist niedrig (darin erkennbar den damaligen Fernseh-Konventionen folgend), die Kamera eher statisch; die meisten Bilder sind Nah- und Detailaufnahmen der Musiker.

Ende der 1960er Jahre arbeitete Lindsay-Hogg – der sein Geld vor allem mit Fernsehserien verdiente – zugleich für andere Vertreter der Londoner Pop-Aristokratie wie die *Rolling Stones* oder die *Who*. Hervorzuheben ist das Video zu *Happy Jack* von *The Who*, das in Jeff Steins The Kids are Alright (GB 1979) eingegangen ist. Lindsay-Hogg selbst sah darin eine Möglichkeit, neue Wege der Inszenierung der Musik zu erproben: Der kleine Film erzählt eine Geschichte, die mit dem Inhalt des Liedes aber keine Gemeinsamkeiten aufweist – die vier Mitglieder der Band werden als eine Gruppe von Dieben gezeigt, die in eine Wohnung eindringen, bevor sie eine Tortenschlacht anfangen und am Ende vor einem Polizisten fliehen. Auch längere Rockfilme aus dieser Zeit gingen fast experimentell mit der Aufgabe um, visuelle Formen der Musikdarstellung zu finden. Parallel zu seiner Arbeit bei Fernsehserien traute sich Lindsay-Hogg 1968 an neue Formate der Rockfilmproduktion: Im Dezember 1968 entstand in 16mm The Rolling Stones Rock and Roll Circus (GB 1996); im Januar 1969 wurde er von den

Beatles für den Film Let It Be (GB 1970) engagiert, der die Aufnahmen des gleichnamigen Albums dokumentieren sollte und ebenfalls als 16mm-Film realisiert wurde. Rock and Roll Circus kam formal kaum über das Prinzip der Nummernfolge hinaus, wie es auch Fernsehshows wie RSG! realisieren. Der Film fand so wenig Zustimmung durch die *Stones*, dass er erst 1996 öffentlich aufgeführt wurde (von Ausschnitten wie dem Song *A Quick One While He Is Away* von den Who, der in ihrer Dokumentation The Kids are Alright, 1979, gezeigt wurde, abgesehen).

Andere Wege ging Lindsay-Hogg mit Let It Be. Im Grunde handelt es sich bei diesem Film nicht nur um einen Konzertmitschnitt, bei dem *The Beatles* samt Billy Preston zum letzten Mal in der Öffentlichkeit auftraten, sondern vor allem um den Prozess, der zu der Auflösung der Band führte und der in der Art der Filme des *cinéma verité* dokumentiert wurde (Crusells/Iranzo 1995). Let It Be ist bis zum heutigen Tag Lindsay-Hoggs einziger Exkurs in die Welt des Dokumentarfilms jenseits des Konzertfilms geblieben. Der Film warf für den Filmemacher ungewohnte Probleme auf: Fast 30 Stunden Material galt es, in eine narrative Struktur zu binden; das Ergebnis gilt als enttäuschend – sowohl in der Konstruktion eines diegetischen Raums als auch in der zeitlichen Gestaltung lässt er eine erkennbare Struktur oft vermissen, ein Zusammenhang oder gar eine Erklärung für die internen Konflikte in der Band mag kaum entstehen. Die einzig erkennbare Klammer, die das Geschehen zusammenhält, ist die zunehmende Einübung der fünf Musiker in die Auftritte des abschließenden Dachkonzerts, das den dritten Teil des Films bildet. Vorher verfolgt er Vorbereitungen und Proben sowie die Aufnahmearbeiten zum titelgebenden Album – während der ersten 23 Minuten in den Olympic-Studios, gefolgt von Aufnahmen in den Apple-Studios an der Savile Row. Die Darstellung wirkt oft trocken, was damit zusammenhängen mag, dass der Film sich jeder Abmilderung der Konflikte verweigert, die eigene Gemachtheit sogar noch mit einbringt, die Rauheit der Darstellung dadurch noch unterstützend: Die Präsenz des Aufnahme-Teams um Lindsay-Hogg wird sowohl bildlich durch Mikrophone, Kabel, Kameras und Kinoklappen als auch akustisch durch die Kommentare der Bandmitglieder, die oft ihr Unbehagen über die Anwesenheit von Fremden im Aufnahmestudio ausdrücken, in den Film integriert. Der Film kam 1970 in die Kinos und erhielt im selben Jahr

einen Oscar für seine Musik (*Original Musical Score*). Die schonungslose Darstellung aller Mitglieder der Band erschwerte zunächst die Fertigstellung des Endschnitts (Hiatt 2003; Matteo 2006, 70f), verhinderte sogar in den darauffolgenden Jahrzehnten die Vermarktung: Außer während einer kurzen Periode in den 1980er Jahren ist der Film bis heute als VHS oder DVD nicht erhältlich. Lediglich die Musikvideos für die Lieder *Get Back*, *Don't Let Me Down* und *Let It Be* wurden aus dem ursprünglichen Film ausgekoppelt und einzeln als Videoclips für die Vermarktung der Lieder als Singles verwendet.

In Anbetracht der zunehmenden Bedeutung der Videoclips im Musik-Marketing der späten 1970er und der frühen 1980er Jahre ist die Präsenz Lindsay-Hoggs eher marginal gewesen: Er arbeitete aber parallel zu seinen Produktionen fürs Fernsehen und zu seinem Debüt mit einem Langspielfilm (Nasty Habits, GB und USA 1977) mit denjenigen Künstlern, deren Status schon in den 1960er Jahren etabliert wurde, auch weiter als Regisseur von Musikvideos. Hervorzuheben sind seine zahlreichen Videos für die *Rolling Stones* und Paul McCartney and *The Wings.* Die einzigen neuen Musiker, für die er in dieser Periode Videos produzierte, waren Elton John (ein Video 1978) und *Roxy Music* (drei Videos im Jahre 1979).

Stilistisch blieb er dabei den Konzepten treu, die seine Arbeiten in den 1960er Jahren geprägt hatten: Oft ist das Musikvideo als Aufzeichnung einer Gruppe spielender Musiker zu sehen (*Performance*-Videos), mit einer Kamera aufgenommen, die sich in der Regel wenig bewegt und sich mit relativ vielen Groß- und Detail-Aufnahmen – oft aus der Untersicht – auf den Sänger der Band konzentrierte. Die Hintergrunddekoration variiert von einer schlichten Konzerthalle in *Hey Negrita* von *The Rolling Stones* über eine künstlich-idyllische, im warmen Licht gebadete Landschaft in Paul McCartneys *With a Little Luck* bis zu den direkten Anspielungen auf Hitchcocks Rear Window (USA 1954) in *Neighbours* (1981) von *The Rolling Stones*. Verglichen mit seinen späteren Äußerungen, wo er oft sein Interesse an der Inszenierung von Geschichten äußerte, die man in Musikvideos erzählen könne, und angesichts des schnellen Produktionsrhythmus [1] vieler seiner Arbeiten ist es naheliegend, anzunehmen, dass sowohl die Mise-en-Scène als auch die Aufnahme und Postproduktion der Videos

schnell und unkompliziert erledigt werden musste. Die Ausnahmen, die sich in dieser Periode vom Modell des *Performance*-Videos zu trennen versuchen, sind Elton Johns *Ego* (1978) oder *Waiting on a Friend* (1981) von *The Rolling Stones*.

Die Konzertdokumentationen

Angesichts der allgemeinen Entwicklung der Musikvideobranche scheint es heute immer noch überraschend zu sein, dass sich Lindsay-Hogg, der die kulturelle Präsenz und wirtschaftliche Bedeutung des Musikvideos durchaus erkannte, Anfang der 1980er Jahre aus diesem Milieu weitgehend zurückzog. Seine letzten Arbeiten waren fünf Videos für die Lieder *Start Me Up, Worried About You, Neighbors, Waiting on a Friend* und *Hang Fire* des Albums *Tattoo You* von *The Rolling Stones* im Jahre 1981 sowie ein Clip zu Whitney Houstons erstem amerikanischen Erfolg *You Give Good Love* (1985). Er setzte stattdessen seine Karriere im Theater fort und konzentrierte sich im Fernsehen auf Produktionen wie Serien und TV-Movies – zugleich aber auch auf Formate, bei denen er die Chance hatte, mit der Musikwelt weiter in Verbindung zu bleiben. Neben den Musikfernsehsendungen, bei denen er in den späteren 1980er Jahren Regie führte und die formal an eine Rückkehr zu seinen Anfängen bei RSG! verweisen, konzentrierte sich sein Interesse zu dieser Zeit auf die Dokumentation von großen Rockkonzerten für das Fernsehen oder für den Videomarkt. So arbeitete er für Simon and Garfunkel (The Concert in Central Park, im Fernsehen 1982 bei HBO ausgestrahlt und später als Video bzw. DVD editiert), Neil Young (Neil Young in Berlin, 1983, auch als Video zugänglich), Mick Jagger (Mick Jagger at the Tokyo Dome, 1988 als Direct-to-Video aufgenommen) und Paul Simon (Graceland: The African Concert, 1987, für das Fernsehen). Die Reihe der Konzertdokumentationen erstreckte sich bis in die 1990er Jahre hinein. In mancher Hinsicht stellt seine Arbeit im Dokumentarfilm Roger Daltrey. A Celebration: the Music of Pete Townsend and The Who (USA 1994) eine Rückkehr zu einer seiner Lieblingsbands dar: *The Who.* Im gleichen Jahr bereitete er eine Fernsehserie mit dem Jazzmusiker Wynton Marsalis (Marsalis on Music) für den amerikanischen öffentlich-rechtlichen Fernsehsender PBS vor. Danach

zog sich Lindsay-Hogg aus dem Musik-TV zurück, widmete sich ganz seiner Arbeit als Regisseur von TV-Filmen und -Serien.

Die Verwurzelung Lindsay-Hoggs in den Formaten der Rockdokumentation der 1960er Jahre ist nicht nur in der Präferenz für Gruppen dieser Jahre ablesbar – selbst zu den *Beatles* kam er zurück, als er 2000 das TV-Movie Two of Us inszenierte, das ein privates Treffen zwischen Paul McCartney und John Lennon zeigt, welches 1976 in New York stattgefunden hatte –, sondern auch am Festhalten an einer eher direkten Form der Dokumentation. Natürlich unterscheiden sich die späteren Arbeiten im Zugriff auf die technischen Möglichkeiten deutlich von den frühen Aufnahmen – die große Zahl an Kameras, bessere Beleuchtung, die Zusammenarbeit mit größeren Produktionsteams. Das viel schnellere Schnitttempo zeigt, dass die Filme sich durchaus anpassen an die Stilentwicklungen aus Musikfilm und Videoclip. Aber nicht nur die Künstler, die Lindsay-Hogg dokumentierte, weisen auf frühere Perioden in seiner Karriere hin (als würde er sich nur bei der Dokumentation von Gleichaltrigen wohlfühlen), sondern auch der geradlinige Umgang mit der *Performance*.

Abschluss

Die Karriere Lindsay-Hoggs währt bald fünfzig Jahre. Sie begleitet die Periode einer sehr fruchtbaren Verbindung zwischen populärer Musik und Film von Beginn an. In dieser Zeit ist das Musikvideo nicht nur als autonomes, künstlerisch anspruchsvolles audiovisuelles Medium entstanden, es hat auch einen kulturellen Status erreicht, dessen deutlichste Beispiele die Etablierung von MTV seit Anfang der 1980er Jahre oder die erfolgreiche Karriere ehemaliger Musikvideo-Regisseure wie Michel Gondry, Spike Jonze, Chris Cunningham, David Fincher oder Mark Romanek – die in Hollywood bereits als *auteurs* anerkannt werden – sind. Es ist also in diesem Zusammenhang desto überraschender, festzustellen, wie sich die professionelle Laufbahn Lindsay-Hoggs entwickelt hat. Der „Vater des Musikvideos g definierte aufgrund seiner Erfahrungen im Fernsehen das Bild des Rock'n'Roll in der zweiten Hälfte der 1960er und in den 1970er Jahren. Allerdings ist bereits in dieser zweiten Periode eine Tendenz zu einer gewissen

stilistischen Versteinerung festzustellen. Die Übertragung filmästhetischer Lösungen, die seine ersten Musikvideos als Fortführung seiner Arbeit bei RSG! erscheinen lassen, wurde durch die Entwicklungen seit den späten 1970er Jahren überholt, auch wenn sie in den Konzertdokumentation weiterlebt.

Diese Einschätzung sollte allerdings Lindsay-Hoggs Leistung als einer der wichtigsten Figuren in der Geschichte des Musikvideos und später des Rockumentary nicht in Frage stellen. Die von ihm in einer Epoche kapitaler Bedeutung für die Verbindungen zwischen Musik und Bild übernommene Position an der Schnittstelle von unterschiedlichen Medien (Kino und Fernsehen) und verschiedenen Gattungen, Genres und Subgenres (Fernsehsendungen, Dokumentationen oder Musikvideos) verdient eine tiefgehende Analyse, nicht nur der von ihm eingesetzten filmischen Mittel, sondern auch im Umgang mit Produktionsbedingungen, die ihre Entstehung beeinflussten.

Anmerkung

[1] Das ist am deutlichsten in seinen Arbeiten für die *Rolling Stones* zu sehen: Am 1. Mai 1976 wurden in der Ostsee Halle in Kiel vier (!) Musikvideos aufgenommen (für die Lieder *Crazy Mama, Fool to Cry, Hey Negrita, Hot Stuff*). Vgl. Bonanno 1990 zu Lindsay-Hoggs Aufnahmen für die *Rolling Stones*.

Literatur:

Allon, Yoram / Cullen, Del und Patterson, Hannah (Hrsg.) (2001) *Contemporary British and Irish film directors: A wallflower critical guide*. London: Wallflower, S. 201-202.

Bonanno, Massimo (1990) *The Rolling Stones Chronicle. The First Thirty Years*. London: Plexus.

Crusells, Magí / Iranzo, Alejandro (1995) *The Beatles. Una Filmografía Musical*. Barcelona: Royal Books.

Keazor, Henry / Wübenna, Thorsten (2005) *Video Thrills the Radio Star. Musicvideos: Geschichte, Medien, Analysen*. Bielefeld: Transcript.

Matteo, Stephen (2006) *Let it be*. New York: Continuum Books.

Reiter, Roland (2008) *The Beatles on Film*. Bielefeld: Transcript.

The Beatles (2000) *The Beatles Anthology*. San Francisco: Chronicle Books.

Randolph, Mike / Lindsay-Hogg, Michael (1991) *The Rolling Stones' rock and roll circus. Photographs by Mike Randolph. Introduction by Michael Lindsay-Hogg*. London: Faber and Faber.

Schmidt, Axel / Neumann-Braun, Klaus / Autenrieth, Ulla (Hrsg.) (2009) *VIVA MTV! reloaded*. Baden-Baden: Nomos.

Online-Quellen:

Arkatov, Janice: 'Sacred' Director Lindsay-Hogg Enjoying His Life in Motion: http://articles.latimes.com/1988-09-07/entertainment/ca-1507_1_michael-lindsay-hogg (Original 1988) Datum des Zugriffs: 14.2.2012.

Brinckmann, Christine N.: Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5, 2, 2010. URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.2-Brinckmann.pdf Datum des Zugriffs: 14.2.2012.

Bruns, Katja: Murray Lerner. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5, 3, 2010. URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.3-Bruns.pdf Datum des Zugriffs: 14.2.2012.

Finner, Kevin: Don Alan Pennebaker. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5, 2, 2010. URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.2-Pennebaker.pdf Datum des Zugriffs: 14.2.2012.

Kraft, Patrick / Brandt, Christian: The Rolling Stones – Rock'n'Roll Circus. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5, 1, 2010. URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.1-RockNRollCircus.pdf Datum des Zugriffs: 14.2.2012.

Hiatt, Bryan: Long and Winding Road. URL: http://www.ew.com/ew/article/0,,547041,00.html (Original 20.11.2003) Datum des Zugriffs: 14.02.2012.

Scott, Alec: Born to direct. The Illustrious Career of Michael Lindsay-Hogg: http://www.cbc.ca/arts/theatre/hogg.html (Original 2.8.2005) Datum des Zugriffs: 14.02.2012.

Wettengel, Julian: The Kids Are Alright. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5, 1, 2010. URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB5/KB5.1-TheKidsAreAlright.pdf Datum des Zugriffs: 14.02.2012.

Filmografie:

Musikvideos:

1966

Paperback Writer (4 Versionen) (The Beatles)

Rain (3 Versionen) (The Beatles)

Happy Jack (The Who)

1967

She's like a Rainbow (The Rolling Stones)

2000 Light Years from Home (The Rolling Stones)

1968

Jumpin' Jack Flash (2 Versionen) (The Rolling Stones)

Child of the Moon (The Rolling Stones)

Hey Jude (2 Versionen) (The Beatles)

Revolution (2 Versionen) (The Beatles)

1972

Join Together (The Who)

1973

Helen Wheels (Paul McCartney and The Wings))

Angie (2 Versionen, The Rolling Stones)

Silver Train (The Rolling Stones)

Dancing with Mr. D (The Rolling Stones)

1974

It's Only Rock'n'Roll (But I Like It) (The Rolling Stones)

Ain't Too Proud to Beg (The Rolling Stones)

Till the Next Goodbye (The Rolling Stones)

1976

Fool to Cry (The Rolling Stones)

Crazy Mama (The Rolling Stones)

Hey Negrita (The Rolling Stones)

Hot Stuff (The Rolling Stones)

1977

Mull of Kintyre (Paul McCartney and The Wings)

1978

Ego (Elton John)

With a Little Luck (McCartney and The Wings)

London Town (McCartney and The Wings)

Miss You (The Rolling Stones)

Far Away Eyes (The Rolling Stones)

Respectable (The Rolling Stones)

1979

Trash (Roxy Music)

Ain't That So (Roxy Music)

Dance Away (Roxy Music)

1981

Start Me Up (The Rolling Stones)

Worried About You (The Rolling Stones)

Neighbors (The Rolling Stones)

Waiting on a Friend (The Rolling Stones)

Hang Fire (The Rolling Stones)

1985

You Give Good Love (Whitney Houston)

Musikdokumentationen:

- Ready, Steady Go! (1964-1966)

- The Rolling Stones Rock and Roll Circus (1968/1996)

- Let it be (1970)

- Simon and Garfunkel, The Concert in Central Park (1982, TV)

- Randy Newman – Live at the Odeon (Randy Newman) (1983, Video)

- Neil Young in Berlin (1983, Video)

- Paul Simon, Graceland: The African Concert (1987, TV)

- Mick Jagger at the Tokyo Dome (1988, Video)

- Coca Cola Presents Live: The Hard Rock (1988, TV)

- Michelob presents Sunday Night (1988, TV)

- Celebration: the Music of Pete Townsend and The Who (aka: The Music of the Who und Daltrey Sings Townshend, 1994, Video)

- Marsalis on Music (1994, TV).

Empfohlene Zitierweise:

Ramos Arenas, Fernando: Michael Lindsay-Hogg. Eine erste Annäherung.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

“TIL' THINGS ARE BRIGHTER” - JOHNNY CASH IM DOKUMENTARFILM:

JOHNNY CASH IN SAN QUENTIN (1969), JOHNNY CASH AT FOLSOM PRISON (2008), JOHNNY CASH'S AMERICA (2008)

Dietmar Schiller

Das musikalische Werk Johnny Cashs hatte schon zu Lebzeiten ein Ausmaß angenommen, bei dem nur noch eingefleischte Fans annähernd den Überblick behielten. Nach seinem Tod am 12. September 2003 erschienen eine Fülle von Aufnahmen, die durch die kürzlich veröffentlichten drei Bootleg-Alben (*Personal File*, *From Memphis To Hollywood*, *Live Around The World*) weitere Facetten hinzufügen. Auch die filmische Auseinandersetzung in Form von Konzertmitschnitten oder Dokumentationen wächst stetig. Zum 80. Geburtstag des "Man in Black" am 26. Februar 2012 werden drei Dokumentationen vorgestellt, die fraglos aus dem Mittelmaß hervorstechen und sich auf unterschiedliche Weise mit dem musikalischen Vermächtnis und seinem sozialen, politischen und religiösen Selbstverständnis auseinandersetzen: JOHNNY CASH IN SAN QUENTIN (1969), JOHNNY CASH AT FOLSOM PRISON (2008) und JOHNNY CASH'S AMERICA (2008).

Das amerikanische Magazin *Time* nahm in der Ausgabe vom 22. September 2003 Johnny Cash auf das Titelbild und schrieb: „An american original and global icon, he walked the line from Elvis to Bono. Remembering the Man in Black”. Bis heute ist Johnny Cash eine Orientierungsfigur, die scheinbar mühelos Generationen und Genres miteinander verbindet. Vor allem die insgesamt sechs Alben der von Rick Rubin produzierten *American Recordings* (*I - VI*, 1994-2010) haben dem Schaffen des Ausnahmekünstlers zu einem würdigen Abschluss verholfen. Viele haben durch diese grandiosen Aufnahmen Cash erst entdeckt, andere, die vor allem in den späten 70ern und 80ern weitgehend das Interesse an ihm verloren hatten, wiederentdeckt. Bei den letzten beiden Tourneen durch Deutschland 1995 und 1997 spielte er vor ausverkauften Hallen - vor einem Publikum, das heterogener nicht sein konnte und so ein Spiegelbild seines zerrissenen, widersprüchlichen Lebens war: schwarz-gewandete junge Bewunderer,

die die düstere Ikone das erste Mal erleben konnten, und alternde Fans, die ihn seit Jahrzehnten in all seinen Höhen und Tiefen begleiteten. Einige von ihnen verließen dann auch vorübergehend die Konzerthalle, als er mit seinem unverwechselbaren Bass-Bariton und akustischer Gitarre jene schaurigen Geschichten intonierte, für die seine jugendlichen Bewunderer gekommen waren: *Delias' Gone*, *Thirteen* von Glenn Danzig oder *Rusty Cage* von Soundgarden.

Johnny Cash in San Quentin (Michael Darlow, GB 1969)

Der Film Johnny Cash in San Quentin nimmt auf der Höhe der Popularität des Sängers Ende der 60er Jahre diesen Auftritt hinter Gittern zum Anlass, die Gefängnisrealität und das US-amerikanische System des Strafvollzugs zu dokumentieren. Obwohl das Konzert am 24. Februar 1969 im Zuchthaus von San Quentin und somit rund ein Jahr nach dem legendären Konzertmitschnitt im Folsom State Prison am 13. Januar 1968 stattfand, zeichnet sich der im Auftrag des britischen Fernsehens (Granada TV) entstandene Dokumentarfilm durch eine ungekünstelte Direktheit aus und lenkt den Blick des Betrachters von Beginn an auf die hinter dem eigentlichen Konzertmitschnitt liegende Realität: Die Absurdität eines menschenunwürdigen Strafvollzugs. Bis heute hat der Film, vor allem vor dem Hintergrund der Diskussion um die Abschaffung der Todesstrafe in den USA, nichts an seiner Brisanz verloren. Dass ein britisches Kamerateam (Kamera: David Wood, Ray Goode, David Myers, Roy Nolan; Sound: Peter Walker with Bob Breault und Bill Britain of CBS Records) Interesse an diesem Thema hatte, fand ihre Ursache nicht zuletzt in der anhaltenden Debatte über die Abschaffung der Todesstrafe in Großbritannien. Noch 1969, ein Jahr vor Ablauf eines Gesetzes zur Aussetzung der Todesstrafe, wurde es auf unbestimmte Zeit verlängert. Der in Farbe gedrehte, gerade mal 50 Minuten dauernde Film wurde aufgrund der gesellschaftspolitischen Brisanz zunächst nicht im Fernsehen ausgestrahlt.

Johnny Cash in San Quentin unterscheidet sich von dem 1969 erschienenen Konzertmitschnitt *Johnny Cash at San Quentin* schon allein durch das Attribut "in". Der Auftritt des Country-Superstars ist Anlass, hinter die Gefängnismauern zu blicken und in Form eines

Schnappschusses die dortige Wirklichkeit zu dokumentieren. Gleichwohl widmet sich die Hälfte des Films dem Auftritt des vielköpfigen Ensembles: June Carter, Carl Perkins, The Tennessee Three, The Carter Family, The Statler Brothers. Angespielt werden fast alle Songs des ursprünglichen Albums, darunter *Wanted Man* von Bob Dylan und Shel Silversteins brilliante Groteske *A Boy Named Sue*. Die Kamera fängt in langen Nah- und Halbnaheinstellungen die Emotionalität der Musiker und des Publikums ein. Bei dem für das Konzert geschriebenen *San Quentin* entlädt sich Hohn, Zorn, Wut. Am Ende springen die Häftlinge johlend auf, um ihren angestauten Gefühlen freien Lauf zu lassen. Johnny Cash trifft den Nerv der Inhaftierten, spricht ihre Sprache, kann sie zum Lachen bewegen, zum Nachdenken, zum Schmunzeln: So zum Beispiel, wenn er die Geschichte zu seinem Song *Starkville City Jail* erzählt, als er von einer Polizeistreife nachts beim Blumen pflücken erwischt wurde und ein Bußgeld von 36 Dollar zahlen musste. "And a night in jail", ergänzt Cash lakonisch und raunt "You can't hardly win" ins Mikrofon. Alle verstehen, was er meint. "Johnny Cash repräsentiert einen Teil Amerikas, an den sich viele Leute erinnern wollen", erklärt ein Insasse. "Der Alltag war in ihrer Erinnerung nicht chaotisch. Es war Mutters Apfelkuchen und es gab vielleicht Bohnen. Aber jeder hatte einen vollen Bauch."

Nach und nach wird ein Perspektivenwechsel vorgenommen. Mehr und mehr rückt der Auftritt Cashs in den Hintergrund und der Gefängnisalltag übernimmt die Regie. Vermeintliche Nebensächlichkeiten werden in den Mittelpunkt gerückt: Erinnerungsstücke der Häftlinge zum Beispiel oder die karge Ausstattung der Zellen, die Geräuschkulisse, verstörende Aufnahmen von Insassen in der Zelle, auf dem Gefängnishof, auf den Gängen. Statements von Häftlingen, die zum Tode verurteilt sind, werden eingestreut, ihre Geschichten angerissen: "Sie verstecken uns.... Die Gesellschaft da draußen hat ziemlich viele von uns hervorgebracht. Ich habe das Gefühl, dass das größte Verbrechen, dessen ein Großteil von uns schuldig ist, einfach ist, dass wir arm geboren wurden. ...Wir sind hier einem maschinenartigen Rechtssystem ausgeliefert, das uns einfach ausspuckt, vielleicht wegen unserer Mittelmäßigkeit. Es ist unwichtig, was mit uns passiert." Ein anderer ergänzt: "Meine Frau

besucht mich einmal die Woche. Man geht in den Besuchsraum und da sitzt deine Frau, aber Du darfst sie nicht anfassen, das ist illegal. Schäm dich, wenn du deine Hand auf ihr Bein legst..."

Der Film enthält keine Kommentarspur und ist stark in dem Direct Cinema-Anspruch verwurzelt. Aus den oftmals fragmentarischen Statements der Insassen und des Vollzugspersonals ist es einzig dem Betrachter überlassen, eine Bewertung vorzunehmen und Rückschlüsse zu ziehen.

Ein Aufseher schildert mit ruhiger Stimme seine Sicht auf die für viele verschlossene Welt: "Die meisten schließen sich einer Clique, einer Gang an, haben Angst, zahlen Schutzgelder, lassen sich auf homosexuelle Sachen ein - nur um zu überleben.... Jeder hat hier eine andere Überlebensstrategie. ... Es gibt gutes Essen und sie können die Zelle nur verlassen, wenn sie Besuch bekommen. Täglich können sie zweieinhalb Stunden Besuch machen."

Diese hermetisch abgeschlossene Lebenswelt unterscheidet sich mitunter gar nicht so stark von der Welt draußen. "Auf der einen Seite waren Schwarze, auf der anderen Seite Mexikaner und Weiße", schildert ein Insasse, "und man war regelrecht gezwungen, zu seiner eigenen Seite zu gehen, aber nur wegen der Hautfarbe. Man hatte keine Wahl." Ein Anderer bekennt: "Ich bin kein Faschist, aber ich bin für die Rassentrennung. Ich glaube nicht an Integration. Vor allem nicht im Gefängnis."

Zum Ende erzählt ein Häftling ausführlich seine Geschichte. Und es ist die ewige Variation der Banalität des Bösen. Warum töten Menschen andere Menschen? Die Gesichtszüge verraten die innere Zerrissenheit des dem Tode Geweihten: "Sie arbeitete in einer Tankstelle und irgendwann biss sie an und ich ging mit zu ihr. Und als wir fast auf dem Höhepunkt waren, kam ihr 12jähriger Sohn aus dem Zimmer und fragte, was ich mit seiner Mutter mache. Die Frau schrie, dass ich sie vergewaltige. Ich habe sie beide erwürgt. Ich habe das vermasselt. Der Richter sagte, Sie kommen nach San Quentin und werden hingerichtet. Es haut dich um, wenn Du die Bestätigung deiner Todesstrafe liest. Am 10. März um 10 Uhr. ...Ich war bereit und wurde abgeholt. Ich war wie betäubt. Ich hatte mich schon von meiner Mutter verabschiedet. Dann wurde die Hinrichtung verschoben ..." Da wirkt die Einschätzung eines

Aufsehers, dass er glaube, die Verurteilten erleiden keine Schmerzen, hilflos und irreal. Denn spätestens beim Gang des Todeskandidaten in den Todestrakt, auf dem sie sich von ihren Mithäftlingen per Handschlag durch die Zellengitter verabschieden, ist eine unfassbare psychische Belastung. Der Film Dead Man Walking (Regie: Tim Robbins) aus dem Jahr 1995, zu dem Johnny Cash für den Soundtrack den von Ry Cooder produzierten Song *In Your Mind* beigesteuert hat, hat diese Tortur detail- und kenntnisreich beschrieben.[1] Johnny Cash in San Quentin endet so unprätentiös wie er begann: Mit einer großzügigen Totale von einem Kontrollturm über den Gefängnishof. Häftlinge sammeln sich zum morgendlichen Rundgang, während Cashs Signature-Song *I walk the line* den Abspann einleitet.

Johnny Cash at Folsom Prison (Bestor Cram, USA 2008)

Johnny Cash at Folsom Prison aus dem 2008 geht filmisch einen anderen Weg, muss eine andere Erzählperspektive des Ereignisses vom 13. Januar 1968 einschlagen, denn es gibt keine Filmaufnahmen der beiden Konzerte an diesem Tag in dem kalifornischen Hochsicherheitsgefängnis "Folsom State Prison". Somit behelfen sich Bestor Cram (Regie), Tim Raycroft (Schnitt) und Michael Streisguth (Buch) mit einem dramaturgischen Kunstgriff. Jim Marshall hat das Konzertereignis minutiös fotografiert – keine Beschränkungen, keine Auflagen. Jim Marshall hatte freie Hand. Gerade deshalb strahlen diese stummen Zeugen diese Authentizität und Intensität aus. Sie erzählen von der Einmaligkeit, von der elektrifizierenden Stimmung. Neben den Fotos sind es vor allem die grafischen Animationen einiger Songs (*Green, Green Grass of Home*, *25 Minutes To Go*, *I Got Stripes, The Wall*, *Cocaine Blues*) im Stile der Noir Comics, die dem Film eine besondere Note verleihen. Diese grafisch animierten Videos unterstreichen Cashs außergewöhnliche Fähigkeit als Geschichtenerzähler, die Botschaften der Songs, die nur zum Teil aus eigener Feder stammen, zu transportieren.

Bis heute gilt *Johnny Cash at Folsom Prison* als eines der bewegendsten Livekonzerte, die jemals aufgenommen wurden. Erst zum 40. Jahrestag wurden die kompletten Mitschnitte veröffentlicht. Beide Alben, *San*

Quentin und *Folsom Prison*, waren über mehrere Monate ganz oben in den Country- und Pop-Charts und verkauften sich weltweit millionenfach. Bis heute.

Der Film widmet sich ausführlich der Entstehung eines der bekanntesten Songs von Johnny Cash: *Folsom Prison Blues*. 1955 im legendären Sun Studio von Sam Phillips aufgenommen, war der Song ab Mitte Februar 1956 für 23 Wochen in den Billboard Charts und kletterte bis auf Platz 5. Johnny Cashs Inspiration für diesen Song speiste sich aus vielen Quellen. Zum einen war es der Spielfilm Inside the Walls of Folsom Prison von Crane Wilbur aus dem Jahr 1951, zum anderen der Song *Crescent City Blues* von Gordon Jenkins. Von diesem übernahm er, ohne dass ihm die Konsequenzen offensichtlich bewusst waren, einige Textzeilen, andere fanden ihren Ursprung in dem *Blue Yodel No.1* von Jimmie Rodgers. Auch orientierte Cash sich stark an der Melodie des *Cresent City Blues*, so dass eine Ähnlichkeit beider Songs nicht zu leugnen ist. Nachdem *Folsom Prison Blues* Ende der 60er Jahre ein kommerzielles Comeback erlebte, wurde Cash gezwungen, einen Betrag von rund 75.000 Dollar an Jenkins zu zahlen. Unabhängig von der indirekten Mitautorenschaft anderer hat der Song sein Storytelling und durch die Interpretation von Cashs Begleitband *The Tennessee Two* - das markante Gitarrenmotiv von Luther Perkins und dem minimalistisch treibenden Rhythmus - eine eigene Handschrift.

Johnny Cashs Karriere war in der Mitte der 60er Jahre mehr oder weniger zum Stillstand gekommen. Drogenprobleme, die Scheidung von seiner ersten Frau Vivian Liberto und nicht zuletzt das unstete Tourleben wirkten sich auf seine Kreativität negativ aus. Erst die Beziehung zu June Carter brachte ihn nach und nach in die Spur zurück. Was er jetzt noch brauchte war ein Comeback, um sich neu zu erfinden und die Energie der Sun- und frühen Columbia-Jahre wieder zurückzugewinnen. In dem Gefängnisauftritt sah er hierzu die passende Gelegenheit. Seit Mitte der 50er Jahre hatte Cash mit seiner Begleitband *The Tennessee Two* ab und an hinter Gittern gespielt, so dass dieses Vorhaben nicht ganz neu war. Aus der zeitlichen Distanz kam Cash zu der Einschätzung: "Ich habe da nicht an einen Kreuzzug gedacht, finde nur, dass Gefängnisse nichts Gutes bringen. Niemals kam etwas Gutes aus einem Gefängnis." In dem Produzenten Bob Johnston (Bob Dylan, Leonard Cohen) fand er einen kongenialen

Partner und CBS willigte trotz anfänglicher Bedenken ein.

Die von ZDF/ARTE in Kooperation mit Partnern in den USA und der Schweiz entstandene Dokumentation, die beim Internationalen Dokumentarfilm Festival Amsterdam Premiere hatte, folgt nicht der chronologischen Erzählung der Ereignisse, sondern verquickt verschiedene Erzählperspektiven miteinander. Michael Streissguth, Autor des Buches *Johnny Cash at Folsom Prison. The Making of a Masterpiece*, hat die Vorlage für die fesselnde Dokumentation geschrieben. Biografische Bezüge werden ebenso hergestellt wie ein komplexer Handlungsrahmen gesponnen, der Platz bietet für Details und Hintergründiges und dennoch die Spannung dieses Moments im Auge behält. Um den 40 Jahre zurückliegenden Auftritt in die Jetztzeit zu holen, werden die Lebensgeschichten zweier Insassen erzählt, die unterschiedlicher nicht sein könnten: die von Millard Dedmon und Glen Sherley.

Die eine ist kurz erzählt. Millard Dedmon kam bereits 1961 wegen Raub, Kidnapping und ähnlicher Delikte ins Folsom State Prison, saß einen Teil seiner Strafe ab und wurde 1978 auf Bewährung entlassen. Sein Antrag auf Begnadigung wurde 2008 abgelehnt. Dedmon lebt heute in Los Angeles.

Die zweite ist komplexer. Glen Sherley stand an jenem 13. Januar 1968 vorübergehend im Mittelpunkt des Geschehens, ein Tag, der sein Leben verändern sollte. Cash wurde sein Song *Greystone Chapel* zugespielt und er entschloss sich, den Countrygospel beim Konzert zu spielen. So kommt es zu der vielleicht berührendsten Szene des Auftritts, bei der Johnny Cash ankündigt, er spiele nun einen Song “from a friend Glen Sherley”.

Johnny Cash konnte beim kalifornischen Gouverneur die vorzeitige Entlassung erwirken, musste sich im Gegenzug aber um ihn kümmern. Sherley war auf Tour mit Cash, nahm mit seiner Unterstützung ein Livealbum auf, beide traten gemeinsam im Fernsehen auf und es schien, als hätte er einen Anker in der Gesellschaft gefunden. Eine Zeitung schrieb: “Johnny Cash saves a prisoner’s life”. Seine beiden Kinder Ronda und Bruce schildern diese Jahre des Auf und Ab eindringlich, distanziert und emotional zugleich. Als Bruce seinen Vater das erste Mal auf der Bühne sah, war es ein gutes Gefühl, war er stolz

auf seinen Vater, schämte sich nicht für ihn.

Cash sah in Sherley einen talentierten Musiker, der eine zweite Chance verdient hatte und glaubte an die Möglichkeit einer erfolgreichen Resozialisierung. Irgendwann bedrohte Sherley Cashs Musiker, so dass sich hier die Lebenswege trennten. 1978, dem Jahr der Entlassung Millard Dedmons, kam die für die Familie nicht überraschende Nachricht, Glen Sherley habe Selbstmord begangen. Glen Sherley kam aus der Subgesellschaft Knast und scheiterte an der gänzlich anders funktionierenden Außenwelt. Cashs Naivität, Glen Sherley aus dem Gefängnis zu holen und ihn zum Teil seiner Show zu machen, verklärte diesen Umstand. Für ihn war es ein Ausdruck von Menschlichkeit, kein Selbstzweck.

Insofern war der Auftritt im Folsom State Prison für Johnny Cash keine Pose, auch wenn er die Initialzündung für sein Comeback war. Im Zuge der zu Beginn der 70er Jahre angestoßenen Gefängnisreform wurde Johnny Cash zu Anhörungen nach Washington in den US-Senat (Senate Subcommitees on Prison Reform) eingeladen, um mit Glen Sherley über Haftbedingungen und Möglichkeiten der Resozialisierung zu sprechen.

Ein großer Verdienst des Films ist es, die menschlichen Schwächen hinter dem Mythos Johnny Cashs aufzuzeigen. Die kaleidoskopartige Struktur des Films zeigt ihn als gesellschaftlich reflektierenden Musiker und gleichermaßen einfühlenden Menschen. Weil das eigentliche Filmdokument fehlt, erhält der Zuschauer den Raum für ein weites Feld an Assoziationen, um sich der Persönlichkeit Johnny Cashs anzunähern. „War Daddy mal im Knast?“ fragte seine Tochter Rosanne Cash irgendwann ihre Mutter. Cashs Fähigkeit, sich mit den Typen, die er besang, zu identifizieren, war sehr hoch. Das unterstreicht seine Glaubwürdigkeit, seine Authentizität.

Durch die geschickte Montage von Archivmaterial, den grafischen Animationen und den Statements von Weggefährten, Musikern, Freunden und Verwandten, darunter Merle Haggard, Marshall Grant, Rosanne Cash und John Carter-Cash, erhält der Film nicht nur eine ganz eigene Handschrift, sondern zeichnet ein sehr einfühlsames Porträt des Menschen Johnny Cash. Johnny Cash spielte 1977 noch einmal in Folsom Prison. Das Konzert wurde nicht mitgeschnitten.

Johnny Cash's America (Robert Gordon & Morgan Neville, USA 2008)

Johnny Cash's America, ebenfalls aus dem Jahr 2008, ordnet die legendären Gefängniskonzerte von San Quentin und Folsom Prison in sein sozialkritisches, gesellschaftspolitisches und religiös gefärbtes Weltbild ein. In neun Kapiteln (Land, Freiheit, Protest, Gerechtigkeit, Familie, Wahrheit, Glaube, Patriotismus, Erlösung) spannt der Film einen weiten Bogen von der Kindheit in Dyess, Arkansas in Zeiten der "Great Depression" über die Höhen und Tiefen seiner musikalischen Karriere bis hin zu seinem politischen Werteverständnis und seiner tiefen Religiösität.

Die beiden Filmemacher Morgan Neville und Robert Gordon zeichnen sich für diese packende Dokumentation verantwortlich. Dabei verändern sie ihre Erzählweise, indem sie sich ganz auf die Fülle des Archivmaterials und die zahlreich von Ihnen geführten Interviews mit Freunden, Familienangehörigen, Zeitzeugen, Politikern und Musikern verlassen. Bob Dylan kommt hier ebenso zu Wort wie Merle Haggard, Sheryl Crow, Vince Gill, Jim Dickinson, Jon Langford, Steve Earle, Ozzy Osborne und Al Gore. Die einzelnen Kapitel gelten dabei lediglich als Orientierung und sie helfen, das komplexe, vielschichtige und oftmals widersprüchliche Leben von Johnny Cash zu bündeln.

Cash konnte sich mit den Außenseitern, den Outlaws und Outcasts sehr gut identifizieren, weil er sich selbst oftmals so sah. Neben seinen Gefängnisauftritten und dem damit verbundenen Engagement für eine moderate Gefängnisreform galt sein Interesse der indigenen Bevölkerung Amerikas, den Native Americans. 1964 nahm er das Album *Bitter Tears. Ballads of the American Indian* mit Songs von Peter LaFarge, unter anderem *The Ballad of Ira Hayes*, auf. Die Radiostationen ignorierten *Bitter Tears* weitgehend, und erst nachdem Cash an viele Radio-DJs einen Brief geschrieben, ihnen nachdrücklich ins Gewissen geredet hatte, wurde der Song gespielt. Er kletterte bis auf Platz 3 in den Billboardcharts und lenkte somit die Aufmerksamkeit auf ein Thema, das bis dahin von der Öffentlichkeit weitgehend ignoriert wurde. *Bitter Tears* war keine Eintagsfliege. Er gab Konzerte, besuchte das Wounded Knee Memorial in South Dakota und schrieb den Song *Big Foot*, der an das Massaker und den Tod des Häuptlings Big

Foot erinnerte und 1972 auf seinem Themenalbum *America* erschien. Überliefert wird, dass Cash bei einem seiner Besuche erläutert bekommen habe, dass die Native Americans niemanden hätten, der ihre Geschichten und Lieder sänge, worauf Cash erwiderte: „I'll sing them for you!"

Amerika war im Umbruch – Civil Rights Movement und Anti-Vietnamkrieg-Protest. Als omnipräsente und integre Persönlichkeit war Cash das schlechte Gewissen einer zerrissenen Nation und zugleich ein aufrichtiger Patriot. Er spielte in Vietnam, um sich mit den dort stationierten Soldaten zu solidarisieren, zugleich erkannte er den Irrsinn dieses Krieges. Er wurde von Nixon ins Weiße Haus eingeladen, verweigerte sich aber, dem Wunsch des Präsidenten nachzukommen, *Welfare Cadillac* oder *Okie from Muskogee* zu singen. Stattdessen singt er seinen Protestsong *What is Truth?*. Als Gastgeber seiner wöchentlich ausgestrahlten Johnny Cash Show erreichte er zwischen 1969 und 1971 ein Massenpublikum und nutze diese Gelegenheit, seinem politisch-kulturellen Werteverständnis Ausdruck zu verleihen. Hier – und erst hier – wird der Mythos des "Man in Black" geboren, indem er den gleichnamigen Song live präsentiert, der lakonisch mit der Zeile abschließt „...til' things are brighter, I'm the man in black".

Die vielen Aspekte, der frühe Tod seines geliebten Bruders Jack, sein steiniger Weg zu einem gläubigen Christen, sein reflektierter Patriotismus, sein Abrutschen in die Belanglosigkeit in den 80er Jahren und sein fulminantes Comeback in den 90ern unter der Ägide von Rick Rubin und der Veröffentlichung seiner *American Recordings* – Morgan Neville und Robert Gordon gelingt es, einen informativen und spannenden Dokumentarfilm zu machen, der Cash in jeder Hinsicht gerecht wird. Und es sind die leisen Töne, die Nebensächlichkeiten, die den Blick für den Menschen Johnny Cash schärfen. Am Tiefpunkt seiner Karriere, irgendwann 1993, trat er regelmäßig in Branson, Missouri, einer 10000-Seelen-Stadt, auf, die ihm als "Live Entertainment Capital of the World" und familienfreundliches Las Vegas vorrübergehend ein künstlerisches Gnadenbrot ermöglichte. Zu seinem letzten Konzert kamen weniger als 100 Zuhörer. Bevor er mit seiner Show begann, richtete er eine Botschaft an das Publikum: „Ich werde heute Abend für euch mein bestes Konzert geben, aber danach werde ich hier nie wieder auftreten!"

Die Reflexion sozialer Ungerechtigkeit, die Beharrlichkeit, eine klare Haltung gegenüber politisch Handelnden, die Verteidigung einer unabhängigen Position sowie sein universaler Patriotismus machten ihn sowohl für das links-liberale Establishment als auch für die konservative „schweigende Mehrheit" zu einer wichtigen Identifikationsfigur. Eine zweite, ebenso wichtige Triebfeder war sein Glaube. *American IV*, 2003 veröffentlicht, ist sein musikalisches Vermächtnis. Auf diesem letzten Album zu Lebzeiten findet sich der von Trent Reznor (*Nine Inch Nails*) geschriebene Song *Hurt*. Das von Mark Romanek in Szene gesetzte Video zu *Hurt*, ausgezeichnet mit einem Grammy Award und anderen Preisen, lässt sein Leben in Form einer rasant geschnittenen Collage in weniger als vier Minuten an ihm vorbeiziehen. Johnny Cash verabschiedet sich: alt, schwer krank, fast blind und trotzdem würdevoll. Bis zum Schluss blieb er seiner inneren Haltung treu: keiner Mode, keinem vorübergehenden Trend oder einer wie auch immer gearteten Mehrheitsmeinung hinterherzulaufen.

Die drei Dokumentarfilme bieten einen guten Einblick in das Leben und Wirken des “Man in Black”. Aus der Vielzahl der Dokumentationen und Konzertmitschnitte, die mittlerweile auf DVD erschienen sind, sollen folgende herausgehoben werden, weil sie die Konturen und Brüche des Musikers und politisch denkenden und handelnden Menschen Johnny Cash ergänzen:

The Gospel Music of Johnny Cash. A Story of Faith and Redemption (Dan Rather, USA 2007)

Ridin’ The Rails. The Great American Train Story (Nicholas Webster, USA 1974)

The Johnny Cash Show 1969 – 1971 (USA, 1969)

The Gospel Road: A Story of Jesus (Robert Elfstrom, USA 1973)

Anmerkungen:

[1] Dead Man Walking ist neben The Life of David Gale (Alan Parker, 2003) einer der bekanntesten Filme in der jüngsten Zeit, die sich mit einer großen Breitenwirkung diesem Thema widmete. Seit den 50er Jahren wurde dieses Thema filmisch verarbeitet. Beispiele sind: I Want to Live! (Robert Wise, 1958) und Sacco and Vanzetti (Giuliano Montaldo, 1971). Auch im Dokumentarfilm ist dieses Sujet mehrfach thematisiert worden. Beispiele sind: The Thin Blue Line (Errol Morris, 1988), Fourteen Days in May (Paul Hamann, 1975), The Execution of Wanda Jean (Liz Garbus, 2002), After Innocence (Jessica Sanders, 2005), In Prison my whole Life (Marc Evans, 2007), Interview with an Executioner (Ken Russell & Nancy Brown, 2006). Die beiden aktuellen Dokumentarfilme von Werner Herzog Death Row und Die zweite Hinrichtung von Michael Verhoeven schließen diese Auswahl.

Auswahlliteratur:

Johnny Cash (with Patrick Carr): The Autobiography. HarperSanFrancisco. 1997.

Antonio D'Ambrosio: A Heartbreak and A Guitar. Johnny Cash and the Making of Bitter Tears. Nation Books. New York. 2009.

Peter Hogan: Johnny Cash – The Complete Guide To His Music. Omnibus Press. London. 2006.

Peter Lewry: I've Been Everywhere. A Johnny Cash Chronicle. Helter Skelter Publishing. 2001.

Dietmar Schiller: Über Grenzen. Kate Campbell, Tish Hinojosa und Johnny Cash – Spuren des Politischen in der amerikanischen Countrymusic, in: Werner Rossade, Birgit Sauer, Dietmar Schirmer (Hg.): Politik und Bedeutung. Studien zu den kulturellen Grundlagen politischen Handelns und politischer Institutionen, Wiesbaden (Westdeutscher Verlag) 2002, S. 290 – 299.

Dietmar Schiller: Killed in action, leaves wife and baby…" – Country Music und Politik. Beobachtungen, Fragen, Thesen, in: ders. (Hg.), A change is gonna come. Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung, 2012 (i. Erscheinen, Lit-Verlag)

Michael Streissguth: Ring of Fire. The Johnny Cash Reader. Da Capo Press. 2002.

Michael Streissguth: Johnny Cash at Folsom Prison. The Making of a Masterpiece. Da Capo Press 2004.

Michael Streissguth: Johnny Cash. The Biography. Da Capo Press. 2006.

Steve Turner: The Man Called Cash. The Life, Love and Faith of an American Legend. Bloomsbury. 2005.

Musik:

Johnny Cash's America. Columbia 2008 (DVD und CD).

Johnny Cash at San Quentin (Legacy Edition), Sony/BMG 2006.

Johnny Cash at Folsom Prison (Legacy Edition), Sony/BMG 2008.

Glen Shirley. MEGA (Stereo M31-1006), 1971 (LP).

Dead Man Walking. Music From And Inspired By The Motion Picture. Columbia 1995.

Empfohlene Zitierweise:

Dietmar Schiller: „Til' Things Are Brighter" - Johnny Cash im Dokumentarfilm.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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".

„The Last Thing the Planet Needs Is a Rock Concert“: Das Spannungsverhältnis von Politik und Popkultur in der Konzeption grosser *Aid*-Konzerte

Anne Kristin Jacobsen

Vom Protestsänger zur Massenbewegung

Stand der Protestsänger der 1960er Jahre noch allein als Identifikationsfigur für eine politische Botschaft, so kam es ab den 1970ern zu symbolischen Zusammenschlüssen zwischen Musikern, um die Weltaufmerksamkeit auf einen bestimmten politischen oder humanitären Notstand zu lenken. In erster Linie geschah dies durch die Veranstaltung von Hilfskonzerten, die von Beginn an als medial inszenierte Megaevents konzipiert wurden. So wurden die Live-Konzerte in Stadien, Sporthallen oder *open air* veranstaltet und gleichzeitig über Radio und Fernsehen in der ganzen Welt übertragen. Die Dokumentation auf Schallplatte oder (nach dem Erfolg der ersten derartigen Konzerte) als Videomitschnitt war außerdem von vorneherein geplant. Der Benefiz-Charakter dieser Konzerte wurde gezielt für Marketingzwecke genutzt. Da die „gute Sache“ im Vordergrund stand, wurden die ökonomischen Interessen der Veranstalter und der Mitwirkenden in der öffentlichen Wahrnehmung zunächst kaum reflektiert. Insbesondere die Werbung, die den Songs und Interpreten oft zu größerer Bekanntheit verhalf, konnte als ein Nebeneffekt des sozialen Engagements der Künstler ausgegeben werden.

Das erste Konzert dieser Art fand im Jahr 1971 in New York statt. George Harrison organisierte das *Concert for Bangladesh* auf die Bitte eines indischen Freundes hin. Neben der Spendensammlung für die Opfer eines verheerenden Wirbelsturms in der Region stand die Unterstützung der Unabhängigkeitsbestrebungen Ostpakistans im Mittelpunkt des Konzerts. Der Erlös der Veranstaltung, auf der unter anderem Bob Dylan, Eric Clapton und Ringo Starr auftraten, wurde UNICEF gespendet [1].

Das *Concert for Bangladesh* markiert den Beginn einer Benefizkonzert-Kultur, die bis heute Bestand hat. Die Konzerte, die in dieser Tradition stehen und deren Ziel es ist, so viele Menschen wie möglich mit einer bestimmten Botschaft zu erreichen, nehmen sich entsprechend den größten Problemen der Gegenwart an. Es geht beispielsweise um Hungersnöte („Feed the World“ - *Live Aid*, 1985), Armut („Make Poverty History“ - *Live 8*, 2005) und den Klimawandel („A Concert for a Climate in Crisis“ - *Live Earth*, 2007).

Für die Megakonzerte mit globalen Anliegen wird die ganze Welt zur Bühne: Bereits das *Concert for Bangladesh* wurde von einigen Radiostationen übertragen. Vierzehn Jahre später wartete *Live Aid* bereits mit anderen Dimensionen auf: Die Konzerte in London und Philadelphia wurden in ganzer Länge – insgesamt 16 Stunden – im internationalen Fernsehen gesendet. *Live 8* verteilte sich 2005 auf zehn Städte in Europa, den USA, Afrika, Russland und Japan und wurde über 50 Stunden lang im Fernsehen übertragen [2]. Für die Ausstrahlung der *Live Earth*-Konzerte aus zwölf Städten in aller Welt wurde im Jahr 2007 bereits das Internet als wichtigstes Medium genutzt. Laut der Homepage der Kampagne habe *Live Earth* habe so rund 2 Milliarden Menschen erreicht und sei mithin „the most watched online-entertainment ever“ (http://liveearth.org/en/liveearth).

***Aid*-Konzerte als Medienkonzerte**

Die Geschichte der Benefizkonzerte ist gleichsam verknüpft mit der Geschichte der Medien. Die jeweils aktuellsten Möglichkeiten der medialen Verbreitung werden genutzt, um eine größtmögliche Breitenwirkung der Veranstaltungen zu erzielen. Die Involviertheit des Publikums zuhause in das Live-Geschehen nahm mit der Übertragung im Fernsehen und schließlich dem Internet gegenüber den rein akustischen Eindrücken der anfänglichen Radioübertragungen zu. Der legendäre Auftritt von *Queen* bei *Live Aid* lebte von Freddy Mercurys Performance – ohne die Möglichkeit der visuellen Übertragung hätte er vermutlich nicht so große Berühmtheit erlangt [3]. Das Internet setzt darüber hinaus auf die Aktivierung des Zuschauers zuhause: Er kann das Konzert verfolgen, es kommentieren und anderen weiterempfehlen. „Mobile Endgeräte“ wie Laptops oder internetfähige Handys

ermöglichen die Teilhabe am Konzert von beinahe jedem beliebigen Ort aus.

Sprachliche Neologismen wie „Telethon“ (*television* und *marathon* in Einem) weisen ferner darauf hin, dass diese Eventformate vom Publikum – dem anwesenden und dem abwesenden – akzeptiert werden und einen festen Platz in der Medienkultur eingenommen haben. Die konsequente Medialisierung bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung des Live-Charakters der Konzerte hat für den Zuschauer einen besonderen Reiz. Die Anwesenheit zahlreicher Live-Zuschauer signalisiert dem Mediennutzer eine breite Akzeptanz der Veranstaltung und der politischen Botschaft, die im Mittelpunkt des Konzerts steht. Der Live-Zuschauer wiederum wird in der Wichtigkeit und Richtigkeit seines Konzertbesuchs bestärkt, wenn er weiß, dass die politische Botschaft weltweit verbreitet werden wird.

Auch bei der inhaltlichen Konzeption der Konzerte nutzten die Organisatoren die neuesten medialen Möglichkeiten. Hatte Bob Geldof mit *Live Aid* noch das Ziel, möglichst großzügige Spenden zu sammeln [4], stand *Live 8* dagegen unter dem Motto „We don't want your money, we want your name“ (Beattie et al. 2005). Die Unterschriftensammlung, die den Regierungschefs der G8-Staaten übergeben wurde, wurde großenteils per Email und SMS durchgeführt. *Live Earth* war als *Awareness*-Kampagne mit eigenem Internetauftritt angelegt. Die Konzerte bildeten zwar das Kernstück der Kampagne, gleichzeitig wurden aber auf der Homepage zahlreiche Zusatzinformationen zum Klimawandel und Möglichkeiten zum längerfristigen politischen Engagement angeboten.

Die politische Botschaft als Teil der Popkultur

Zum Erfolg der globalen Hilfskonzerte trägt auch ihr prominent besetztes Line-Up bei: David Bowie, Tina Turner, Madonna, Sting, *Foo Fighters*, *U2*, Mick Jagger, *Red Hot Chili Peppers*, *Genesis*, *Metallica*, Paul McCartney, *Black Eyed Peas* – es gibt kaum eine Ikone der Rock- und Popmusik, die nicht bei einem oder allen der Events gespielt hat. Live Earth bediente sich darüber hinaus der Hollywood-Prominenz und ließ Penelope Cruz, Leonardo di Caprio und Ben Affleck als

Moderatoren auftreten. Politik und Popkultur verbinden sich bei diesen Hilfskonzerten performatorisch. Die politische Botschaft wird eng mit der dargebotenen Musik assoziiert und wird so gleichsam ein Teil der Popkultur selbst.

Ein bemerkenswertes Beispiel findet sich in der Abfolge von *Live Aid* (1985) und *Live 8* (2005): Auf dem *Live-Aid*-Konzert wurde ein Kurzfilm der BBC über hungernde Kinder in Äthiopien gezeigt, angekündigt von David Bowie. Die drastischen Bilder zeigten unter anderem eine sterbende Zweijährige, die als graues Bündel alleine auf der verdörrten Erde vor sich hin vegetierte. Der fünfminütige Film evozierte den Eindruck einer „Naturkatastrophe ‚biblischen Ausmaßes'" (Rühle 2010, 1), dem aber keine sachliche Einordnung der Größenordnung der Hungersnot, der Zahlen der Betroffenen oder gar ihrer Ursachen hinzugefügt wurde. Alex Rühle bezeichnet ihn daher als genuin „apolitisch" (ebd.). Die politische Botschaft fügt sich in Form eines „Popvideos" (Gill 2010, 22) in die Reihe der musikalischen Beiträge ein und sucht dabei den gleichen ästhetisch-emotionalen Zugang zum Publikum. Betroffenheit mittels einer Rhetorik herzustellen, die das Einzelschicksal zur Verankerung von Zuschaueremotionen anbot, ersetzte Aufklärung über die Realität des Hungers als nationale Katastrophe. Zwanzig Jahre später trat beim *Live-8*-Konzert Birhan Woldu auf, eine 24jährige Äthiopierin – das sterbende Kind aus dem Kurzfilm. Sie hatte dank der Hilfe irischer Krankenschwestern die Hungersnot überlebt, wurde von einem kanadischen Journalisten finanziell unterstützt und konnte so ein Studium in Agrarwissenschaft abschließen (ebd., 21f). Die Bilder von der bildschönen Birhan Woldu im weißen äthiopischen Gewand, die Madonna – ebenfalls in Weiß gekleidet – umarmt, sprechen für sich. Der Auftritt ist nicht in sich politisch, auch wenn er in einem politischen Rahmen steht. Vielmehr ist er selbst eine Inszenierung des Pop – ein „Star" wird erkoren und steht sinnbildlich für die Überwindung der Krise. Wieder wird auf eine objektive Einschätzung der Entwicklungen in Äthiopien verzichtet. Peter Gill bemerkt zu Birhan Woldus Auftritt ebenso pointiert wie bitter: „too many stories in Ethiopia have not ended like this" (ebd., 23).

„Cui Bono außer Bono?“ [5]: Fragwürdige Hilfe und musikalischer Profit

Welche verheerenden Folgen die Geldspenden von *Live Aid* für Äthiopien hatten, zeigt Gill eindrucksvoll in seinem Buch *Famine and Foreigners: Ethiopia since Live Aid* (New York 2010): Tausende Menschen kamen nach dem Konzert in großangelegten Umsiedlungstransporten zu Tode, die von der Regierung offiziell als Rettungsaktionen gegen den Hunger angekündigt wurden. Der Zusammenhang zu den Konzerten besteht aber wohl tatsächlich darin, dass man die Bevölkerung in den notleidenden und zugleich aufständischen Gebieten ausdünnen wollte, die durch die Konzerte so große Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatten. Die fatalen Folgen des Konzerts gehen sogar noch weiter – Gills Nachforschungen suggerieren, dass die finanziellen Zuwendungen des Westens vor allem der korrupten Politikerkaste genutzt hätten, allen voran dem despotisch regierenden Premierminister Meles Zenawi (Gill 2010, 45-76).

Nichtsdestotrotz betont Gill die herausragende Rolle, die „Rockstars“ für die öffentliche Anteilnahme am Schicksal Afrikas gespielt haben. Sie hätten sich mehr noch als Politiker und Entwicklungshelfer dafür eingesetzt, dass die Zuwendungen aus dem Westen nicht eingestellt wurden (ebd., 36). In der Tat reagierten die G8-Regierungschefs auf die Forderungen der *Live-8*-Petition und versprachen unter anderem mehr finanzielle Hilfe für Afrika, medizinische Versorgung und die Schuldentilgung für 18 afrikanische Staaten [6]. Die tragischen Geschehnisse in Äthiopien deuten aber auch darauf hin, dass das öffentliche Interesse an einem politischen Notstand nach der Veranstaltung eines Hilfskonzerts relativ schnell nachlässt. Eine ausgeprägte Bindung an die politische Sache, wie sie sich beispielsweise in sozialen Bewegungen als Folge dauerhaften Engagements ausbilden kann, ist bei einer Kampagne wie *Live 8* weniger oder nicht zu erwarten [7]. So wurde die *Live-8*-Homepage seit 2006 nicht mehr erneuert und verweist heute lediglich auf die Website anderer Lobby-Organisationen, die Armut bekämpfen wollen (http://www.live8live.com).

So problematisch die euphorische Kurzlebigkeit der Hilfskonzert-Kampagnen für die Betroffenen ist, so profitabel hat sie sich für die

Musikindustrie erwiesen. Ein Auftritt bei einem großen politischen Hilfskonzert bringt den Künstlern nicht nur positive Presse, sondern vor allem steigende Plattenverkäufe ein. Nach *Live 8* untersuchte die BBC die Auswirkungen der Teilnahme am Konzert auf die Plattenverkäufe der Musiker: Über Nacht hatten sich die Verkäufe bei Amazon.uk zum Teil um mehrere hundert Prozent gesteigert (wie z.B. bei Robbie Williams – +800% –, *Razorlight* – +600% – und *The Killers* – +200%; vgl. Kniebe 2007). Die Verkäufe von *Pink Floyd*s *The Wall* steigerten sich um 3600% – die Band hatte sich exklusiv für *Live 8* wiedervereinigt (ebd.).

The Who und *Muse* blieben *Live Earth* 2007 demonstrativ fern und zeigten damit die Paradoxie der Veranstaltung auf: Über 150 Künstler reisten zu den *Live Earth*-Konzerten in aller Welt – viele natürlich mit dem Flugzeug –, um dort für weniger CO2-Ausstoß zu werben. Roger Daltrey von *The Who* stellte die Problematik des *Live-Earth*-Konzerts in der britischen Zeitung *Sun* folgendermaßen dar: "The last thing the planet needs is a rock concert [...]. The questions and the answers are so huge I don't know what a rock concert's ever going to do to help“ (*The Sun*, 19.5.2007).

Politische Nachhaltigkeit durch Institutionalisierung

Daltrey spricht hier ein Grundproblem politischen Handelns an: Die Vielfalt an Notständen auf der Welt macht es unmöglich, alle Zusammenhänge zu durchdringen und gleichermaßen öffentlich zu machen – geschweige denn, überall zu helfen. Benefizkonzerte im Umfang von *Live Aid* sind angewiesen auf ihren Event-Charakter, vor allem auf die Medienverbreitung. Sie können nur eine momentane Thematisierung eines Problemfeldes bewirken, vielleicht Teil einer längerfristigen öffentlichen Thematisierung sein. Sie selbst können aber keine langfristige oder gar nachhaltige Verankerung von Themen im öffentlichen Bewusstsein leisten. Dazu bedarf es anderer Überlegungen, einer größeren Nähe von Problem und Publikum und einer Abkehr vom Prinzip der Einmaligkeit – sprich einer Institutionalisierung.

Am ehesten lassen sich für den Einzelnen lokale Probleme erfassen, die seine eigene Lebenswelt betreffen. Die Auswirkungen seines politischen Handelns sind dort direkter erfahrbar und die Motivation höher, sich politisch zu engagieren. Dies ist eine Erklärung für den dauerhaften Bestand des *Farm Aid*-Festivals in den USA, das auf Bob Dylans Initiative gegründet wurde. Bei seinem *Live Aid*-Autritt fragte er in die Menge:: „Wouldn't it be great if we did something for our own farmers right here in America?“ [8]. Dylans Idee wurde sofort umgesetzt und noch im selben Sommer fand das *Farm-Aid*-Festival in Illinios statt. Heimische Künstler wie Willie Nelson, Neil Young, Billy Joel und Tom Petty spielten rund 9 Millionen Dollar ein, die lokalen Farmern gespendet wurden. Mit Ausnahme des Jahres 1987, in dem kein Konzert stattfand, hat *Farm Aid* bis heute Bestand. Es findet immer an einem anderen Ort statt, die Erlöse kommen weiterhin Farmern und Familienunternehmen der Region zugute. *Farm Aid* hat sich zu einer Institution entwickelt, die *Live Aid* nicht werden konnte und sollte [9]. Dies hatte einerseits zur Folge, dass die Publikumseuphorie des ersten Jahres zurückgegangen ist: Statt 80.000 Zuschauern im Jahr 1985 waren es im Jahr 2009 noch 20.000. Andererseits hat sich *Farm Aid* zu einer umfassenden politischen Bewegung weiterentwickelt, die durch Spenden und gezieltes Networking das Überleben kleiner Farmen sichern will. Das Konzert 1985 war gleichsam der Ausgangspunkt zur Gründung einer sozialen Bewegung, die sich in *Farm Aid* in seiner jetzigen Form institutionalisiert hat [10].

Die unauflösbare Spannung zwischen Politik und Popkultur

Die vorgestellten Konzerte sind die prominentesten Vertreter einer Hilfskonzert-Kultur, die hunderte von Kampagnen hervorgebracht hat. *Music for UNICEF Concert* (1979), *Hear'n Aid* (1986), *The Freddie Mercury Tribute Concert* (1992), *Netaid* (1999), *Concert for George* (2002), *The Clearwater Concert* (2009) sind nur einige Beispiele dafür, dass seit dem *Concert for Bangladesh* bewusst Musikevents eingesetzt werden, um einem Massenpublikum ein politisches Thema nahe zu bringen.

Die Liason von Popkultur und Politik evoziert ein Spannungsverhältnis: Der Künstler begibt sich in die Gefahr, sich in Sphären außerhalb des

Kunstschaffens zu begeben und sich damit als Künstler zu diskreditieren. Bob Geldof und Bono werden vielfach als selbsternannte Weltretter belächelt, die lieber bei der Musik hätten bleiben sollen (vgl. Kniebe 2007). Ebenso groß ist aber die Gefahr, in der Wahrnehmung der Presse und des Publikums als unpolitisch und egozentrisch zu gelten, wenn man sich der kommerziellen Wohltätigkeit versagt – auch wenn dies aus politischen Motiven geschieht. Gleiches gilt für das Event selbst: Wird es als Rockkonzert im großen Stil ausgetragen, wird das Politische schnell vom Pop absorbiert. Steht die Politik im Mittelpunkt, wird die Musik zum schmückenden Beiwerk degradiert.

Die großen Hilfskonzerte sind in ihrer Konstruktion als mediale Großereignisse mit bis *dato* nicht gekannter Breitenwirkung interessant. Die neuen Formen der medialen Übertragung ermöglichen eine globale Vernetzung des Publikums. Diese Kanäle werden genutzt, um eine mediale Öffentlichkeit für global wichtige oder gar entscheidende politische Themen zu schaffen. Allerdings werden Veranstaltungen, die sich in den Dienst globaler humanitärer Interessen stellen, großenteils als Phänomene der Popkultur rezipiert. Als riesige Popkonzerte mit Weltpublikum inszeniert, wird auch die entsprechende glamouröse Wirkung erzielt. Der Konsumcharakter dieser Veranstaltungen zeigt sich auch daran, dass die Plattenverkäufe der Künstler am Tag danach steigen, während die Armut in der Welt, die Praxis der Umweltverschmutzung usw. dadurch noch lange nicht „Geschichte“ geworden sind.

Als „politisches Engagement“ wird man mithin die Motivation eines Konzertbesuchers nur schwerlich bezeichnen können. Natürlich ist bei dieser Frage jeder Einzelne zu berücksichtigen. Eine langfristige Wirkung – im Sinne von konkreten, von den Initiatoren intendierten politischen Veränderungen – ist allerdings eher bei dauerhaft angelegten, regional angelegten Kampagnen wie *Farm Aid* zu erwarten als bei den punktuell ins Leben gerufenen globalen Hilfskonzerten.

Anmerkungen

[1] Viele Jahre später wurde sogar noch eine Homepage des Konzerts bzw. der politischen Initiative eingerichtet, aus der das Konzert hervorging: http://www.concertforbangladesh.com/home.html. Das Konzert gilt als ein Wendepunkt, mit dem die politische Aktivierung der *celebrities*, die schon im Engagement vieler Musiker und Schauspieler für die Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre sichtbar geworden war, zu einem Element der Rock- und Popkultur wird; vgl. dazu West 2007. Vgl. darüber hinaus Drake/Higgins 2006. Vgl. allgemeiner West/Orman 2003, die sogar von einer Durchdringung der Sphären von Prominenz und politischer Führung ausgehen (was auf eine Art *celebritization* des Politischen hinausliefe).

[2] Vgl. http://www.live8live.com/whathappened/.

[3] Vgl. zur Analyse des *Live Aid* –Konzerts Julian Wettengels Beitrag im *Journal of Rock and Pop in the Movies*: Live Aid (1985/2005) [ursprünglich in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,2, 2010, S. 276-279].

[4] Der *Live-Aid*-Erlös belief sich auf rund 120 Millionen Dollar: vgl. Rühle, 2010, 2. Der Eintritt zu den *Live 8*-Konzerten war frei; es kamen aber Spendengelder von etwa 10 Millionen britischen Pfund zusammen; vgl. Gill 2010, 13.

[5] Titel eines Artikel der *Tageszeitung*, 2.7.2005*;* vgl. Rapp 2005.

[6] Vgl. http://www.live8live.com/makepromiseshappen/.

[7] Vgl. zu „Commitment und Bindung“ in sozialen Bewegungen: Ahlmeyer 1995, 132-136.

[8] Vgl. www.farmaid.org/site/c.qlI5IhNVJsE/b.2723673/k.8C39/Past_Concerts.htm.

[9] Bob Geldof plante *Live Aid* ganz bewusst als ein einmaliges Ereignis: „It was never to become, [Geldof] said ‚what I have always most detested – an institution‘“ (Gill 2010, 13).

[10] *Farm Aid* ist nur ein Beispiel für die Institutionalisierung eines Festivals zugunsten einer spezifischen politischen Kampagne .*Rock Against Racism* (RAR) ist die älteste Initiative, die das politische Engagement der Rock- und Popmusik der 1970er neu formulierte, nachdem den turbulenten Zeiten der Bürgerrechtsbewegung eine eher apolitische Jugend gefolgt war. RAR wurde 1978 als Veranstaltungsplattform der 1976 ins Leben gerufenen britischen *Anti Nazi League* gegründet, um der steigenden Anzahl von rassistischen Übergriffen und Verbalattacken ein positives Zeichen entgegenzusetzen; es schlossen sich zahlreiche Musiker wie *The Clash* oder *X-Ray Spex* an. In den späten 1980ern entstand die amerikanische Initiative *Human-Rights-Now*-Initiative um die Musiker Bruce Springsteen & the E Street Band, Peter Gabriel,

Sting, Tracy Chapman und Youssou N'Dour. Auswirkungen dieser Reflexion auf die politische Wirkkraft der Populärmusik finden sich bis heute in den Konzerten gegen den Irakkrieg oder die Bush-Regierung (wie in Crosby, Stills, Nash & Young - Déjà Vu, USA 2008, Neil Young, Benjamin Johnson). Das erste deutsche *Rock-gegen-Rechts*-Festival fand 1979 in Frankfurt als Gegenveranstaltung gegen eine NPD-Versammlung statt. Zu den Exponenten der Bewegung zählte von Beginn an Udo Lindenberg. Bis heute haben eine Unzahl von meist lokalen Veranstaltungen stattgefunden, die sich gegen den bundesdeutschen Neonazismus wenden.

Bibliographie

Ahlmeyer, Heinrich W. (1995) *Soziale Bewegungen als Kommunikationssystem. Einheit, Umweltverhältns und Funktion eines sozialen Phänomens*. Opladen: Leske + Budrich.

Beattie, Alan / Tricks, Hernry / Reed, John (2005) African Music in a Cornish garden. URL:

http://www.ft.com/intl/cms/s/0/cf76b270-ebe8-11d9-9796-00000e2511c8.htmlaxzz1lcTqlIbR

(veröffentlicht am 30.7.2005; letzter Zugriff am 6.2.2012).

Gill, Peter (2010) *Famine and Foreigners. Ethiopia since Live Aid*. New York: Oxford University Press.

Kniebe, Tobias (2007) Live Earth-Konzerte. Hitparade der Erlöser. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.7.2007, URL:

http://www.sueddeutsche.de/kultur/live-earth-konzerte-hitparade-der-erloeser-1.797732 (Zugriff am 6.2.1012).

Rapp, Tobias (2005): Cui Bono außer Bono? In: *taz*, 2.7.2005, URL:

http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/07/02/a0139

(Zugriff am 6.2.2012).

Rühle, Alex (2010) Live Aid. Bob Geldofs besserwisserische Ignoranz. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.10.2010, URL:

http://www.sueddeutsche.de/kultur/live-aid-und-die-folgen-fuer-afrika-bob-geldofs-besserwisserische-ignoranz-1.1015175 (Zugriff am 6.2.2012).

Internetquellen

BBC News (2005) Queen wins greatest live gig poll. URL:

http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4420308.stm

(veröffentlicht am 9.11.2005; Zugriff am 15.2.2011).

Farm Aid – Official Homepage. URL:

http://www.farmaid.org/site/c.qlI5IhNVJsE/b.2723595/k.EE67/Family_Farmers_Good_Food_A_Better_America.htm (Zugriff am 18.2.2011).

Live Earth - Official Homepage (2007). URL: http://liveearth.org/en/liveearth (Zugriff am 18.2.1011).

Live 8 - Official Homepage. URL: http://www.live8live.com/ (Zugriff am 18.2.2011).

The Concert for Bangladesh: George Harrison and Friends. URL: http://www.concertforbangladesh.com/home.html (Zugriff am 18.2.2011).

Who c-cares about Live Earth? In: *The Sun*, 19.5.2007, URL: http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/bizarre/article229831.ece (Zugriff am 18.2.2011).

Anhang I: Literatur zu Benefiz-Rock-Konzerten (*charity rock concerts*)

Carlet, Yasmine / Seca, Jean-Marie: Vingt ans de Live Aid: comment le charity rock a-t-il transformé l'engagement politique en musique populaire? In: *Les Cahiers de Psychologie politique,* 7, Juillet 2005, URL : http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1164.

> Quelles sont les relations entre les causes humanitaires et les formes expressives rock, et plus largement, musicales? L'évocation de différents exemples historiques dans ces pratiques dites de „charity rock" permettra de commencer à dresser un bilan qui est loin d'être négatif pour ceux qui reçoivent de l'aide. Il semble aussi évident que ces opérations humanitaires musicales „grand public" (Live Aid, Band Aid, Les enfoirés...) enrichissent le renom de ceux qui, déjà fortement mis en vedettes, le deviennent toujours plus en s'illustrant par une scénographie de leur générosité analogiquement proche des récits mythiques antiques exaltant la geste du héros. On tentera d'interroger le sens politique et sociologique de cette ostentation médiatique, source d'un conformisme des bons sentiments, éludant parfois certains combats plus radicaux. En effet, il y aurait une profonde divergence entre les luttes singulières et consistantes de groupes politiques contestataires (y compris dans les styles plus ou moins underground) et la scénographie sirupeuse (même si fonctionnellement sources de dons

importants) des grands concerts humanitaires des vingt dernières années.

Cooper, B. Lee: Social Concerns, Political Protest, and Popular Music. In: *Social Studies* 79,2, March/April 1988, S. 53-60.

Demonstrates how the use of rock-era music images of political protest and social criticism can provide teachers with a forceful and entertaining introduction to the examination of controversial issues in U.S. society. Includes chronologically and thematically arranged lists of recordings which represent popular themes in U.S. music between 1960-1985. (GEA)

Davis, H. Louise: Feeding the World a Line?: Celebrity Activism and Ethical Consumer Practices From Live Aid to Product Red. In: *Nordic Journal of English Studies*, 2010, S. 89-118.

This article examines the nature and efficacy of three major celebrity-inspired, ethical consumer charity campaigns: the 1984-5 famine relief movement, Live 8 and ‚Make Poverty History' and Product Red. Through an analysis of some of the most significant texts, spaces, and figures of each campaign, I establish how organizers capitalized on the ‚one-world' notion to effectively draw audiences to consume both charity concerts and merchandise; and I identify the economic and psychological beneficiaries of each campaign and their subsequent celebrity driven, ethical consumer spin offs. My analyses allow for a theorization of the ways in which both Africa and charity function within the Western cultural imagination.

Denselow, Robin: *The beat goes on. Popmusik und Politik - Geschichte einer Hoffnung*. Reinbek: Rowohlt 1991, 396 S. (rororo. 8849./(rororo-Sachbuch.).

Darin v.a. S. 203-226.

Orig.: *When the music's over. The story of political pop*. London [...]: Faber and Faber 1989, xvii, 298 S., [8] Taf.

Dollase, Rainer (1997) Rock gegen rechts - Rock von rechts: Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung und Funktion erhält oder auch nicht. In: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*. Hrsg. v. Bernhard Frevel. Regensburg: ConBrio 1997, S. 109-126 (ConBrio-Fachbuch. 6.).

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

Garofalo, Reebee (ed.): *Rockin' the boat. Mass music and mass movements*. Boston, Mass.: South End Press 1992, viii, 333 S.

Enthält u.a.: Understanding Mega-Events: If We Are the World, Then How Do We Change It? / Reebee Garofalo (15-36). -- Nelson Mandela, The Concerts: Mass Culture as Contested Terrain / Reebee Garofalo (55-66). Rock Against

Racism and Red Wedge: From Music to Politics, from Politics to Music / Simon Frith, John Street (67-80). -- Popular Music and the Civil Rights Movement / Reebee Garofalo (231-240).

Garofalo, Reebee: Understanding mega-events. In: *Peace Review: A Journal of Social Justice* 5,2, 1993, S. 189-198.

In one of those moments that cried out for a grand social gesture, Joan Baez opened the Live Aid concert with the words: “Good morning, you children of the eighties. This is your Woodstock and it's long overdue.” While there was undoubtedly a historical connection between the two events, close examination reveals as many differences as similarities. Woodstock was participatory, communitarian, and non-commercial (indeed, anti-commercial), with no great spiritual or physical distance between artist and audience. Its terms came from the vocabulary of folk culture yet Woodstock ushered in the big business/mass music culture of the contemporary era. To deal with the seeming clash of “folk” values with the commercial imperatives of mass culture, counterculturalists often sought refuge in the social relations of an idealized past. The hippie diaspora that was the “Woodstock Nation” longed for the imagined simplicity of an earlier rural life even as it embraced the electronic – not to mention the sexual – revolution. Live Aid, by contrast, was hardly an occasion for folksy nostalgia; it was an unabashed celebration of technological possibilities. While Woodstock was hailed as countercultural, there was little at Live Aid that could have been construed as alternative. If Woodstock tried to humanize the social relations of mass culture, Live Aid demonstrated the full-blown integration of popular music into the “star-making machinery” of the international music industry. Yet, paradoxically, Live Aid may have opened spaces for cultural politics that would have been unthinkable at the time of Woodstock.

Garofalo, Reebee: Who Is the World? Reflections on Music and Politics Twenty Years after Live Aid. In: *Journal of Popular Music Studies* 17,3, Dec. 2005, S. 324-344.

Online discussion moderated by JPMS editor Reebee Garofalo that took place April 14–29, 2005, prior to the Live 8 events that were staged to confront the G8 nations in July. The purpose of this discussion was to revisit the intersection of music and politics on the occasion of the twentieth anniversary of the ‘‘charity rock’’ phenomenon and to consider its future in the post-9/11 context. The participants include Billy Bragg, Tiffiniy Cheng, Susan Fast, Simon Frith, Holly George-Warren, Karen Pegley, and Will Straw.

Garofalo, Reebee: *Rockin' out. Popular music in the USA*. 5th ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall 2011, xv, 536 S.

Darin: Chrity rock and mega-events, S. 313-324. Zuerst 1996.

Goodyer, Ian: *Crisis music. The cultural politics of rock against racism*. Manchester: Manchester University Press 2009, xvi, 166 S.

Inhalt: Introduction. - Origins and contexts. - Critical responses to Rock Against Racism. - Rock Against Racism and the Socialist Workers Party. - Rock Against Racism, youth culture and multiculturalism. - Rock Against Racism, culture and social struggle. - Aftermath. - Conclusions.

Goebbels, Heiner: Rock gegen Rechts — Ein Mißverständnis? In: *Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument*. Hrsg. v. Bernd Leukert. Frankfurt: Fischer 1980, S. 87-96.

Grossberg, Lawrence: Rockin' with Reagan, or the Mainstreaming of Postmodernity. In: *Cultural Critique*, 10 [= Themenheft „Popular Narrative, Popular Images“], Autumn, 1988, S. 123-149.

Historischer Überblick über politische Kontexte der Rockmusik.

Lahusen, Christian: Mobilizing for International Solidarity. Mega-Events and Moral Crusades. In: *Political altruism? The solidarity movement in international perspective*. Ed. by Marco Giugni and Florence Passy. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield 2001, S. 177-196.

Lebrun, Barbara: Charity and Political Protest in French Popular Music. In: *Modern & Contemporary France* 13,4, 2005, S. 435-447.

This article explores the cultural assumptions expressed in the self-proclaimed ‘alternative’ and ‘protest’ sector of French popular music, and how these become problematic when leading a charity concert. Liberté de circulation (1999) is a small-scale concert set up for the benefit of the Groupe d'Information et de Soutien des Travailleurs Immigrés (GISTI) in support of illegal immigrants, and its participants (artists and organisers) have a confused relationship with contestation and media exposure. While they convincingly wrap their pro-migration discourse in notions of solidarity and universality, they often confine themselves in artistic and production terms to a certain marginality, which fails the objective of raising funds and public awareness for the charity targeted. Drawing on a comparison between Liberté de Circulation and Les Enfoirés, a high-profile, televised charity show supporting the destitute, the article observes the problematic articulation of charity to political commitment and, in so doing, contributes to debate about the formation of cultural identities around the concept of ‘resistance’ in contemporary France. This discussion follows the pluridisciplinary method of popular music studies and includes an analysis of song lyrics, orchestration, artists' declarations in interviews and the media reception of charity concerts.

Leukert, Bernd (Hrsg.): *Thema: Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument*. Frankfurt: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1980, 159 S. (Fischer-Taschenbücher. 4216.)/(Informationen zur Zeit.).

Minucci, Sara: Il rock "umanitario". La musica che fa politica. Live Aid e Live 8 come strumenti di politica internazionale. In: *Comunicazione politica*, 3, Dic. 2009, S. 451-462.

This article develops an analysis of the Live 8 concerts, organized to anticipate the G8 Summit of 2005 in Gleneagles, Scotland. The aim was to persuade the leaders of the wealthiest countries to drop the debt of the poorest countries, to increase aids and to negotiate better trade conditions for the products of the developing countries. The concerts took place on the 2nd of July 2005, almost at the same time, in London, Paris, Berlin, Rome, Philadelphia, Toronto, Tokyo, Johannesburg and Moscow. They can be considered an interesting example of "soft news event" and represent the most recent and most extraordinary case of "socially advantageous" use of a mega event: by means of the universal and "catchy" language of music, Live 8 turned out to be a pivotal element of a complex political and mediatic campaign.

Mishkin, Kate: Ward v. Rock against Racism: Reasonable Regulations and State Sponsored Sound. In: *Pace Law Review* 10,3, Summer 1990, S. 633-659.

Schmidt, Mathias R.: The German Song-Writing Movement of the Late 1960s and 1970s. In: *The Journal of Popular Culture* 13,1, Summer 1979, S. 44-54.

Seca, Jean-Marie: *Musiques populaires "underground" et représentations du politique*. Fernelmont: E.M.E. 2007, 371 S. (Proximités.).

Darin v.a. cap. 2, S. 41-55; zu den Live-Aid-Konzerten.

Street, John: Rock, pop and politics. In: *The Cambridge companion to pop and rock*. Ed. by Simon Frith, Will Straw and John Street. Cambridge [...]: Cambridge University Press 2001, S. 243-255.

Ullestad, Neal: Rock and rebellion. Subversive effects of Live Aid and 'Sun City'. In: *Popular Music: A Yearbook* 6, 1987, S. 67-76.

Subversion of satisfaction is the name of the game in pop rock music. The constant changes in artists and sounds perpetually subvert conventional meanings of desire and pleasure, and we ‘can't be satisfied’. Consumer mythologies of style and fashion work to condense the fulfilment of our desires into the act of buying that which is ‘new’, now. Clearly, such change seldom includes any significant disruption of the everyday acceptance of the ‘natural’ order of things. Since meaningful change is a threat to corporate control, it is the superficial change of the subversion of satisfaction – vital to increasing profits, it seems – that has been institutionalised.

Anhang II: Auswahl-Verzeichnis der Benefiz-Rockkonzert-Dokumentationen

Wir haben bereits mehrfach größere Benefiz-Konzerte in Kurzanalysen vorgestellt, die sich im Archiv des *Journal of Rock and Pop in the Movies* finden:

-- Concert for Bangla Desh (1972) [urprünglich in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,2, 2010, S. 262-267];

-- Elvis: Aloha from Hawaii (1973) [ursprünglich in: ebd., 5,2, 2010, S. 267-270];

-- Live Aid (1985 / 2005) [ursprünglich in: ebd., 5,2, 2010, S. 276-271];

-- Live 8 (2005) [ursprünglich in: ebd., 5,2, 2010, S. 308-311];

im vorliegenden Heft findet sich eine Analyse zu:

-- No Nukes (1980).

Die folgende Liste versammelt eine Auswahl der Filme über die wichtigsten Benefizkonzerte der Rockmusik in chronologischer Reihenfolge seit 1971. In aller Regel handelt es sich dabei um TV-Filme (weshalb viele Überlänge haben, insbesondere diejenigen, die manchmal tagelange Konzert-Marathons, die zudem noch als Multi-Konzerte an verschiedenen Orten stattfanden, dokumentieren).

1971:

Soul to Soul (USA/Ghana 1971, Denis Sanders).

Anlässlich des 14. Jahrestages des Unabhängigkeit Ghanas.

1978:

Sobre el problema fronterizo entre Kampuchea y Vietnam (Kuba 1978, Santiago Álvarez).

Anlässlich der Befreiung Kampucheas von der Herrschaft der Roten Khmer.

1979:

The Music for UNICEF Concert: A Gift of Song (USA 1979, Marty Pasetta).

Zugunsten des U.N.-Projekts *Year of the Child*; das Konzert fand in der *U.N. General Assembly Hall* statt.

The Secret Policeman's Ball (Großbritannien 1979, Roger Graef).

Basierend auf einer Serie von Konzerten zugunsten von Amnesty International. Dazu die anderen Filme der Reihe:

The Secret Policeman's Other Ball (Großbritannien 1982, Roger Graef, Julien Temple);

The Secret Policeman's Private Parts (Großbritannien 1984, Roger Graef, Julien Temple);

The Secret Policeman's Third Ball (Großbritannien 1987, Ken O'Neill);

The Secret Policeman's Ball: The Ball in the Hall (Großbritannien 2006, Julia Knowles);

außerdem erschien eine Videokompilation:

The Secret Policeman's Ball: The Music Edition (Großbritannien 2004).

1980:

The Concert for Kampuchea (1980, Keith McMillan).

Anlässlich der Befreiung Kampucheas von der Herrschaft der Roten Khmer.

1982:

Paul Simon: Graceland, the African Concert (1982, Michael Lindsay-Hogg).

Gegen die Apartheids-Politik Südafrikas. Das Video wurde im Konzert in Harare/Zimbabwe aufgenommen und bringt neben den 'Graceland'-Songs auch Kostproben afrikanischer Popmusik.

1988:

Nelson Mandela 70th Birthday Tribute (Großbritannien 1988).

Als Protest gegen die andauernde Inhaftierung Mandelas.

1991:

Billy Joel: Live from Leningrad, USSR (USA 1991, Wayne Isham).

Unklar, zu wessen Gunsten das Konzert veranstaltet wurde.

The Simple Truth: A Concert for Kurdish Refugees (Großbritannien 1991, Phil Chilvers, David G. Croft, Ken O'Neill, Gavin Taylor, Torpedo Twins).

Zugunsten der Kurden im englischen Exil.

1993:

The Freddie Mercury Tribute: Concert for AIDS Awareness (Großbritannien 1992 [2003], David Mallet).

Zugunsten der AIDS-Hilfe.

1995:

John Denver: The Wildlife Concert (USA 1995, Jeb Brien).

Zugunsten des Naturschutzes.

1998:

Free Tibet (USA 1998, Sarah Pirozek).

Tibetan Freedom Concert ist die Bezeichnung einer Rockkonzertreihe, die zwischen 1996 und 2001 In Nordamerika, Europa und Asien auf Initiative der Beastie Boys und des Milarepa Fund nach dem Vorbild der Live-Aid-Konzerte veranstaltet wurde.

1999:

Band Aid (Kanada 1999, Daniel Prouty).

Direct-to-Video, 47min. Zurückgehend auf ein erstes Konzert 1984, das von Bob Geldof zugunsten der Hungeropfer in Äthiopien organisiert worden war. 1989 folgte ein Mammutkonzert „Band Aid II“, 2004 das Konzert „Band Aid 20". Im Kontext dieser Konzerte entstanden auch die Konzerte „Live Aid“ (1985) und „Life 8" (2005).

Eric Clapton & Friends in Concert: A Benefit for the Crossroads Centre at Antigua (Großbritannien 1999, Joel Gallen).

Zugunsten eines Zentrums für Alkoholiker und Drogenabhängige.

Eurythmics: Peacetour (Großbritannien 1999, David Barnard).

Zugunsten der Arbeit von Greenpeace.

Michael Jackson and Friends: A Concert for Kosovo's Children (USA 1999).

NetAid (USA 1999).

Zugunsten der Initiative *Jubilee 2000*, die sich für einen Schuldenerlass der Länder der Dritten Welt einsetzte. Das Konzert wurde in 132 Länder übertragen.

The Paris Concert for Amnesty International (Frankreich 1999).

2000:

Pavarotti & Friends for Cambodia and Tibet (Italien 2000) [= Pavarotti and Friends. 7.].

Zugunsten der Kinder von Kambodscha und Tibet.

Rage Against the Machine: The Battle of Mexico City (USA 2000, Joe DeMaio).

Konzert gegen die Globalisierung, die Unterdrückung der Zapatisten u.a.

2001:

America: A Tribute to Heroes (USA 2001, Joel Gallen, Beth McCarthy-Miller).

Zugunsten der Opfer der Anschläge vom 9. September 2001.

The Concert for New York City (USA 2001, Louis J. Horvitz [...]).

Zugunsten der Opfer der Anschläge vom 9. September 2001.

2005:

A Concert for Hurricane Relief (USA 2005, Daniel Bregman).

Zugunsten der Opfer des Hurrikans Katrina. Als 60minütiger Video-Auszug aus einem Mammutkonzert. Auch der gleichzeitig erschienene 60-Minuten-Konzertfilm *Shelter from the Storm: A Concert for the Gulf Coast* (USA 2005, Joel Gallen) basiert auf einem Mammutkonzert, das in mehr als 100 Ländern ausgestrahlt wurde. Das gleiche Format realisiert noch *Gulf Aid: Concert for the Coast* (USA 2010, Paul La Blanc, Ron Yager).

2006:

From the Big Apple to the Big Easy: The Concert for New Orleans (USA 2006, Bruce Gowers).

Als Hilfskonzert für die Sturmflutopfer in New Orleans.

JCPenney Jam: The Concert for America's Kids (USA 2006, Jim Gable).

Zugunsten des *JCPenney Afterschool Fund*, eines Kinderhilfswerks.

2008:

46664: A Concert for Nelson Mandela (USA 2008, Linda Gierahn, David Mallet).

Basierend auf einer Serie von Konzerten zugunsten der AIDS-Kranken (seit 2003, u.a. in Cape Town, Südafrika, Tromsø, Madrid, Johannesburg und London); der Videofilm dokumentiert das Londoner Konzert (2008).

2009:

The Clearwater Concert (USA 2009).

Anlässlich von Pete Seegers 90. Geburtstag. Alle Gewinne gingen an Seegers Öko-Stiftung *Hudson River Sloop Clearwater*, der sich für den Erhalt des Hudson Rivers einsetzt.

2010:

Hope for Haiti Now: A Global Benefit for Earthquake Relief (USA 2010, David Wild).

Für die Erdbebenopfer in Haiti.

Radiohead for Haiti (2010).

Aus Amateurmaterial kompilierter Film über ein Benefizkonzert, dessen 1400 Eintrittskarten zugunsten der Erdbebenopfer in Haiti versteigert worden waren.

Empfohlene Zitierweise:

Jacobsen, Anne Christin: „The Last Thing the Planet Needs Is a Rock Concert". Das Spannungsverhältnis von Politik und Popkultur in der Konzeption großer Aid-Konzerte.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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".

Jimi Plays Berkeley (USA 1971)

Emile Wennekes

R: Peter Pilafian.

P: Peter Pilafian, Michael Jeffery.

K: Joan Churchill, Eric Saarinen, Peter Smokler.

S: Baird Bryant.

B: Peter Pilafian.

Musiker: Jimi Hendrix, Billy Cox and Mitch Mitchell.

P: Dor Jamm Productions / Douglas Music Video / Electric Lady Studios.

DVD-/Video-Vertrieb: New Line Cinema. Palace Video (VHS, UK, 1985). Warner Reprise Video (VHS, USA, 1990).

UA: 13.09.1971 (New York City, USA).

55min (49min), 35mm, Volor, Mono.

›You know what soldiers I'm talkin' about‹. Jimi Hendrix at Berkeley

Shortly before his untimely death in September 1970, Jimi Hendrix gave two Memorial Day concerts in Berkeley, California – stage performances that provided the primary source material for the film Jimi Plays Berkeley. For die-hard watchers of rock concert footage, this very first movie to feature Hendrix as its principal subject could be – at first glance at least – of little interest. Nevertheless, this 1971 Peter Pilafian ›rockumentary‹ is a unique artifact within the ›Hendrixology‹ of (concert) films, rare TV show appearances and posthumously created documentaries.

In the Hendrix literature, the movie in question is generally referred to as »a more or less straightforward concert film« [1] that is said to contain »some of the best Hendrix concert footage« ever [2]. The fact that it also shows images of protesters trying to get free admission to the concerts, as well as some footage of politically motivated rioting, places the concert coverage in a more hybrid category, one which includes observational documentary features in a direct cinema style, typical for the time. One need only mention the hand-held camera

documentaries by contemporary Donn Alan (D.A.) Pennebaker – the person behind the Monterey Festival documentary, that featured Hendrix' iconographical guitar sacrifice within the performance of *Wild Thing*.

Although his career was short-lived and his repertoire easily surveyable, a relative amount of audiovisual material featuring Jimi Hendrix has survived, varying from lengthy concert presentations to shorter performances, some interviews and also some backstage footage. This is partly due to the fact that Hendrix was obviously on the verge of becoming involved »in the making of concert film [and] documentaries for distribution in cinemas and other outlets – something being done by relatively few rock acts at the time, The Beatles' *Let It Be* being a notable exception«, as Ritchie Unterberger rightly points out in his recent book on Hendrix [3]. Like the Hendrix discography, much of the audiovisual material is available in different media, compilations and contexts – footage is constantly issued, re-issued and ripped-off in various formats and distributed under comparable titles.

Jimi Plays Berkeley was the first opportunity to watch Hendrix perform at length on screen. In spite of its 49 minutes, the movie presents much more live footage of Hendrix than the iconographical, yet short appearances in documentaries about Woodstock and Monterey. Hendrix's manager, Michael Jeffrey, played a crucial role in the decision to get involved in concert films. It was he who assigned producer Peter Pilafian to the job. »Basically Michael Jeffrey wanted coverage of this concert«, Peter Pilafian recollects in the booklet. »We had full access to Jimi because we were working for Jeffrey.« But: »We were there to get concert coverage, not to make a behind-the-scenes, personal documentary about Jimi.«

Jimi Plays Berkeley is said to have never been intended as a finished theatrical film: »like so many entities associated with his rich legacy, Jimi Plays Berkeley took form in the turbulent vacuum created by Hendrix's untimely death. That it became a commercial property when other footage of Hendrix concerts languished elsewhere in vaults or left unclaimed was due entirely to the maneuvering of Jimi's manager Michael Jeffrey«, to quote author John McDermott, the catalog director of the Hendrix's estate [4].

The film takes us back to the time of major open air festivals, with their spirit of free love, ›flower power‹, drug consumption and massive, yet usually peaceful protests. This atmosphere is well documented, but most of all we see a highly gifted musician and performer at the peak of his physical virility, dressed in a psychedelic outfit featuring headband and wide sleeves [5]. We see a lefty playing his white Stratocaster consequently upside down, presenting a multimedial interaction between music and body movement [6]. It is poignant to realize that this performance took place hardly four months before Hendrix's death.

For the three piece Berkeley concerts Hendrix was reunited with his old army mate Billy Cox on bass and Mitch Mitchell on drums. The concert coverage was shot during two performances that the trio gave on May 30, 1970, in the Community Theater in Berkeley. The film is a mix of both concerts and offers nine songs:

1. Johnny B. Goode
2. Hear My Train A-Comin'
3. Star-Spangled Banner
4. Purple Haze
5. I Don't Live Today
6. Hey Baby (New Rising Sun)
7. Lover Man
8. Machine Gun
9. Voodoo Chile (or ›Child‹ as it spelled here).

For some reason the song that underscores the billing sheets in the opening sequence, *Straight Ahead* (at that time still known as *Pass It On*), is not listed anywhere. It should be noted, however, that this particular performance is the opening song of the audio album with the same title *Jimi Plays Berkeley*; the record presents the entire second set of the evening and is not identical to the film soundtrack.

The shooting of the event was done in an improvisational, better yet even, a reactive way. The Pilafian crew used four cameras for the concert shoot: »someone in the balcony of the theater [who was freakingly zooming in and out – EW] and most importantly, someone right in front of Jimi at the edge of the stage.« There was obviously no stage-based script, no clear plan beforehand for takes and cuts. Pilafian's crew had to react to everything as it happened, just like the two musical sidemen had to react to what their leader was up to: Hendrix did not decide on set lists in advance, but opted »instead to operate solely by feel, reading his audience and reacting accordingly.« The cameramen reacted in turn spontaneously to the subsequent events on stage, at one point even wildly shaking the camera during a stretched tremolo (in *Star-Spangled Banner*). The later cutting and editing was done in a comparable way, not directly »subsumed within the song hierarchy« – for that matter becoming more a parameter of the event itself rather than being »a parameter of the music« – to touch base with Nicholas Cook. The sound of the concert was professionally recorded with Wally Heider's mobile recording truck; Abe Jacobs was designated to engineer the location recording.

The film is comprised of six structural elements:

a) Backstage footage: rare, intimate shots of Hendrix in his stretched limousine, accompanied by his cuties Devon Wilson and Colette Mimram; their arrival at the artist's entrance of the Community Theater; the comprehensive sound check, this time scrupulous in the knowledge that everything would be recorded.

b) Concert footage of the two »fly-outs«, as the band called these weekend concerts, »that required them to fly out at the last minute« [7], leaving weekdays for recording in the Electric Lady Studios in New York City's Greenwich Village.

Augmenting this basic material there is footage that was originally intended as peripheral: a glimpse of what was happening around Berkeley at the time. But it is this added material, documenting place and period of the concerts, which makes the footage unexpectedly poignant. One could here deduce four additional categories:

c) Footage of Hendrix's reception, such as street interviews;

d) Footage of Woodstock price protesters;

e) Footage of illegal break-in attempts by people demanding free admission before and during the concerts; and finally:

f) Berkeley riot footage.

The ways in which Jimi Plays Berkeley addresses the viewer can be situated between ›observational‹ and ›interactive‹ – to cautiously refer to a typology suggested by Bill Nichols to represent reality in documentaries [8]. The observational approach can be seen in the footage of the performances and in the riots. The more interactive angle is demonstrated in the footage of Hendrix's reception and within the attempts to enter the venue alternatively.

Relevant to the aforementioned, additional categories, we can conclude that the footage about Hendrix's reception, as well as the topical footage of resident protesters against the showing of Michael Wadleigh's Academy Award winning Woodstock film, was shot outside, all in front of a nearby cinema theater. This material offers some quotes about Hendrix by participants, but – more hilarious and capturing the sign of the times – youngsters postulating that »all music must be free«, while a pet is showing a proclamation that reads: »The people made Woodstock, Warner Bros. makes profit«.

The protesters argued that three and a half buck was too high a price for a movie ticket. This sequence even becomes thrilling when someone who is obviously not sympathizing with this point of view starts an argument that almost leads to a scuffle. These images basically catch the period's political atmosphere, but have nothing directly to do with the simultaneous Hendrix concerts, albeit that, like in the challenged Woodstock movie, Jimi also performed his controversial rendition of *The Star Spangled Banner* during these Community Theater concerts. This, however, can hardly be interpreted as a narrative wink. As if Hendrix – the hero of many a revolutionary of the time – had suddenly joined the capitalist's camp, here represented by Warner Bros…

The theme of the ticket price – now between $3.50-$5.50 – also lies behind the attempts to illegally enter the concert venue by jumping over the fence and break-in through the roof. Within this specific category of footage the perspective – presumably unintentionally – changes from observational to interactive. Not only in answering the questions about their motivation to illegally break in, but especially in the protester's attempt to make the film crew their accomplice, by suggesting that they all would crash the venue together, pretending they are members of the crew. This particular footage demonstrates one of the most fundamental anthropological dilemmas on a documentary level: you can not only observe, but being there, is being part of the scene, subsequently influencing it, eventually even becoming part of the narrative.

The final category presented here is the Berkeley riot footage. In a way this material appears even more alien than that of the previous category. Jimi was not present at the riots either, in fact he hadn't been in Berkeley since he was a toddler. Furthermore, the material was not filmed by Pilafian's crew, but was purchased several months afterwards from a news cameraman named Johann Rush, who is separately credited for his material. It was not Peter Pilafian who championed the incorporation of Rush's material, but filmmaker and writer Baird Bryant. He was given a free hand in the editing process by Pilafian. Bryant was previously one of the twenty camera operators involved with the Maysles brothers' shocking Stones documentary Gimme Shelter. He was also the cameraman who shot the cemetery trip scene in Dennis Hopper's Easy Rider. Confronted with a lack of concert material and Jimi already deceased, Bryant broadened the scope to fill in gaps with the film's more political message: it was editor Bryant who spliced footage of the student demonstrations into the performance of the song *Machine Gun*.

But: *who* edited precisely *what* in the version of the film now available will probably remain hidden in the silent tombs of history until the end of time, buried beneath layers of unreliable oral history, perhaps only to be objectified by sources in barely accessible archives. In broad outlines, the production history continued as follows. Dissatisfied with the material Pilafian and Bryant offered him, the manager of the deceased Hendrix hired John Jansen, sound engineer at the Electric

Lady Studios, to re-cut the material once more and to better synchronize the images with the sound; Jansen, however, is not credited at all. Michael Jeffrey – credited as executive producer – apparently later finished the job. Jeffrey ultimately launched a movie with a running time of well under an hour, presenting it in an extended network of colleges and independent theaters, where upon it rapidly gained cult status.

The combat images of Johann Rush show the University of California campus and other places in Berkeley in the weeks preceding the concerts, when they were turned into a battlefield where students – armed with stones, metal rods and a huge catapult – were fiercely fighting the National Guard in full battle gear, wearing helmets, shields and gas masks. This was all triggered by – then Governor – Ronald Reagan and his ominous response to student protests like the one at Kent State in Ohio the previous year: ›if there has to be a bloodbath, let's get it over with‹. The student protests resulted in 128 injuries and one death.

The Rush material offers very dynamic eyewitness footage and is already present during Hendrix's introductory dedication of the song *Machine Gun*. He dedicates it to »all the soldiers fighting in Berkeley [...] know what soldiers I'm talking about [...] and dedicate it to other people that might be fighting wars too, but within themselves, not facing up to the realities.« Note here that there is no reference made at all to the Vietnam War, something he did however address in the second set with the words: »and oh yeah, the soldiers fighting in Vietnam too«.

The lyrics differ in each performance of *Machine Gun* – Jimi apparently had some Lego building blocks for every tune and text, the components of which are slightly altered in every rendition. The text boils down to the following:

Machine Gun / Tearing my body all apart [2x]

Evil man make me kill you, baby

Evil man make you kill me

Evil man make me kill you

Even though we're only families apart

Well, I pick up my axe and fight like a farmer [2x]

But your bullets still knock me down to the ground

The same way you shoot me down baby

You'll just going just the same

Three times the pain / and your own self to blame

O Machine Gun

Let your bullets fly, my friend

'cause I know all the time you're wrong baby

And you'll be goin' just the same

Three times the pain / and your own self to blame

O Machine Gun.

In many respects the *Machine Gun* sequence is the most adventurous and most telling of Jimi Plays Berkeley, alternating diegetic and non-diegetic use of the music. At the start of Jimi's verbal introduction to the song we immediately see shots of the riots, these continue to underscore the guitar riff that forms the musical opening of the song. As soon as Hendrix starts singing his first stanza, however, it is he who gets al the visual attention. This occurs with heavy zooming into often unfocused details, all covered in a blue stage lighting that gives the scenery a blurred psychedelic effect.

With the first guitar intermezzo, the riot images rapidly return; the next vocal passage (»I pick up my axe«) keeps underscoring the riots. Jimi is once again pictured when he starts his guitar solo, this time rotated ninety degrees, as if the screen has been turned on its left side. At the last stanza (»Let your bullets fly«) Jimi keeps being cameratized. During the song's climactic closing guitar solo with its »crash-and-burn extravaganzas« [9], feedback and virtuoso whammy bar technique, Hendrix is yet again the primary subject on screen.

The Berkeley protests were directed against the Vietnam War, but did indeed become larger in the process, to become a general anti-war, anti-government movement. The fact that Hendrix – at least in the filmed version – did not address Vietnam specifically, perhaps signifies that he was tuning in to an even higher level of abstraction, which makes *Machine Gun* a song as »a protest against all pointless death« [10]. A distressing fact in regards to his own sudden death. But by cutting in these concrete riots scenes, editor Baird Bryant appears to have cut away other possible narrative layers.

At other moments, however, the documentary-like inserts not only illustrate or comment on the performances, but add extra meaning as well. A striking example is the *Star-Spangled Banner* track, one in which a black kid gets his saxophone lesson in the open. While Hendrix let his guitar yawl »And the rocket's red glare, bombs bursting in air« etc., an obvious hint to the civil rights movement is made. A hero for left wing intellectuals, Jimi was a black man who was barely allowed to enter the front door of southern state theatres during his lifetime. The saxophone playing kid in the street echoes enigmatically the introduction, elsewhere in the film, of himself as: »Yours truly on public saxophone«.

These and many more references make Jimi Plays Berkeley an intriguing film, of which we definitively haven't heard the last. Would the film have been constructed solely around the backstage and the concert footage, the definition of ›a straightforward concert film‹ would indeed have made sense. But due to the incorporation of the here suggested, extra four peripheral categories the film is situated in a hybrid framework, it is a sub-genre, neither straight concert film, nor straight documentary. Jimi may be the primary subject of the film, but in the hands of Pilafian and Bryant, he became as much of an object himself, as the Berkeley riots and the resident protesters.

Jimi Plays Berkeley is not a concert film and not a documentary, but it does document Jimi's biotope in a broad scope.

Notes:

[1] Charles Shaar Murray (2001) *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-War Pop.* London: Faber & Faber, p. 70.

[2] Charles R. Cross (2005) *Room full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix.* New York: Hyperion, p. 295.

[3] Richie Unterberger (2009) *The Rough Guide to Jimi Hendrix.* London: Rough Guides, p. 199.

[4] John McDermott, »Jimi Plays Berkeley: The Long Strange Cinematic Trip«. DVD MCA/Experience Hendrix DVD Booklet.

[5] Designed by Emily ›Rainbow‹ Touraine.

[6] Cf. Nicholas Cook (1998) *Analysing Musical Multimedia.* Oxford: Oxford University Press, p. 263.

[7] Cross 2005, p. 297.

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

[9] Murray 2001, p. 263

[10] Unterberger 2009, p. 195.

Empfohlene Zitierweise:

Wennekes, Emile: Jimi Plays Berkeley.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Eat the Document (UK/USA 1966/72)

Willem Strank

R: Bob Dylan
P: Bob Dylan
K: D.A. Pennebaker
S: Bob Dylan, Howard Alk, Gordon Quinn; D.A. Pennebaker, Bob Neuwirth
M: Bob Dylan
Farbe, 52min.
V: Pennebaker Associates

Eat the Document, der Nachfolger der Dokumentation über Bob Dylans England-Tournee aus dem Jahre 1965 (Dont Look Back), begann als der Versuch einer Neuauflage des bewährten Konzepts. Wiederum handelte es sich um einen Pennebaker-Film (auch wenn Bob Dylan später der Regie-Credit zugeschlagen wurde), jedoch kann man Eat the Document als *abandoned project* des *Direct-Cinema*-Filmers bezeichnen: Es dauerte bis 1972, ehe der Schnitt abgeschlossen war und da der Film nie für einen offiziellen DVD-Release freigegeben wurde, erfuhren die in Scorseses No Direction Home (USA 2005) verwendeten Auszüge eine Rezeption als neuentdecktes Archivmaterial und nicht als Intertexte des längst vergessenen Tourfilmfragments.

Die Gründe für die schlechtere Vermarktbarkeit von Eat the Document gegenüber dem Vorgänger Dont Look Back liegen nicht unmittelbar auf der Hand; so mag die Kontroverse um die Tournee von 1966 zwar im Lichte der *Direct-Cinema*-Ästhetik unproblematisch sein, als Fanprodukt jedoch ist der Film gänzlich ungeeignet. Der allseits gefeierte, zynische, wortgewandte Medienprofi Dylan auf dem Sprung in die *electricity* ist einem desillusionierten, kaum mehr nüchtern anzutreffenden, in seiner hermetischen Künstlerwelt abgeschotteten und mit dem Großteil seines Publikums entzweiten Anführer der *Hawks* (später *The Band*) gewichen – zeigt der erste Film noch den Vorabend der kalkulierten Provokation nahezu der gesamten Folk-Szene, beschäftigt sich Eat the Document bereits mit ihren Konsequenzen.

Ein zweiter Grund dafür, dass Eat the Document abgelehnt und somit niemals ausgestrahlt wurde, lag ebenfalls im Schnitt begründet. Die erste Schnittfassung, erstellt von Pennebaker und Bob Neuwirth, war

laut Howard Sounes (2002, 215) bereits im Juli 1966 vollendet, wurde von Dylan jedoch als „too much like *Dont Look Back*“ (ebd., Hv.i.O.) verworfen. Dylans eigene Fassung, die er gemeinsam mit Howard Alk erstellte, war im Wesentlichen das Werk eines Amateurs, wie Pennebaker bemerkte. [1] Die zweite Schnittfassung wurde nunmehr von ABC verworfen, mit der Begründung, sie sei „incomprehensible to a mainstream audience, indeed to almost any audience“ (Sounes 2002, 216). Eat the Document wurde ins Reich der Bootlegs verwiesen, wo es bis heute verblieben ist.

In der Tat ist das ABC-Argument nicht von der Hand zu weisen, denn Eat the Document besteht aus einer Aneinanderreihung unverbundener Szenen und Sequenzen, deren Bezug zueinander oft unklar ist. Nun trifft dies zum Teil auch auf den hochgradig episodisch organisierten Vorgänger Dont Look Back zu, jedoch bleiben in Eat the Document sogar die szenen- und sequenzinternen Ereignisse und Informationen häufig undeutlich, isoliert und unerklärt. Der Establishing Shot des Films zeigt einen lachenden Bob Dylan, der kurz darauf pseudo-romantisch auf einem alten Klavier präludiert (dies ist bereits Szene 2!) und wieder eine Szene später durch einen Zug taumelt. Die heimvideoartige „Exposition“ setzt die Marschroute für den gesamten Dokumentarfilm, der bisweilen einer aleatorischen Montage der Impressionen ähnelt, die oft nur durch einzelne Links verknüpft werden. [2]

Selbst wenn Zusammenhänge hergestellt werden – wie innerhalb der erwähnten Zugfahrtsequenz, die mehrmals zwischen Außen- und Innenansicht hin- und herwechselt – gemahnen sie an Erzähltechniken des Spielfilms oder gebärden sich assoziativ unter weitgehender Ausschaltung von Kausalitäten. Der notorische Gebrauch von Zoom-Ins beispielsweise, also zunächst eine Kamera- und keine Schnittkategorie, wird durch die Zerstückelung zu einer unverständlichen Form, welche nun, anstatt Kontinuität zu schaffen, nur noch mehr Verwirrung stiftet. Dies alles kann man mit Pennebaker als amateurhaft oder mit ABC als unverständlich bezeichnen – oder als Versuch selbstreferenzielles Experimentalkino zu kreieren, was einen Tourneefilm zur Konsequenz hat, der – wertungsfrei gesprochen – noch erheblicher ambitionierter daherkommt als der keinesfalls besonders triviale Vorgänger Dont Look Back.

Nach sechseinhalb Minuten ist der erste Song zu hören – *Tell Me Momma* ist auf keinem Studioalbum zu finden, war aber ein üblicher Opener des zweiten, elektrischen Sets der Konzerte von 1966. Die Gigs der Englandtournee waren üblicherweise in zwei Sets – ein akustisches Soloset und ein elektrisches Set mit den *Hawks* – aufgeteilt. Während erstere Sets durchweg frenetisch gefeiert wurden, waren im zweiten Set den Saal verlassende Massen, Pfiffe und Buhrufe die Regel. Vielerorts wurde während der Performances stur in einem Gegentakt geklatscht in dem Versuch die Musik zu übertönen. Dabei ging es nicht um die Qualität der Musik (Fans von Dylans *Never Ending Tour* sind ganz andere Dinge gewöhnt), sondern vielmehr um ein politisches Statement gegen den „Verräter" Dylan. Die Protestwelle kulminierte in der Free Trade Hall in Manchester – im Verlauf eines Konzerts, das auf Bootlegs jahrelang als *Royal-Albert-Hall*-Gig gehandelt wurde, bevor sich der Irrtum aufklärte – wo ein Fan im Wuttaumel „Judas" schrie und Dylan, sichtlich echauffiert, antwortete: „I don't believe you. You're a liar!" und seiner Band kaum hörbar zuraunte: „Play fuckin' loud!", bevor er die wohl aggressivste Performance der mächtigsten der zynisch-symbolistischen Blues-Rock-Nummern aus Dylans elektrischer Phase, *Like A Rolling Stone,* ablieferte. Auch diese Szene wurde im Zuge der Dreharbeiten zu Eat the Document aufgezeichnet, was, da sie Rock'n'Roll-Geschichte schrieb und Grundlage für zahlreiche Rockmythen wurde, den historischen Wert des Materials sicherstellt. In der erhaltenen Schnittfassung ist sie jedoch nicht erhalten und fand daher erst in Scorseses No Direction Home Verwendung.

Der Bruch mit den Fans wird von Dylan im Film indessen überspielt: Als ein Journalist fragt, warum er keine Protestsongs mehr schreibe, erwidert er, alles, was er tue, sei Protest. Es habe sich also nichts geändert. Außer der Zielgruppe, wie auch der in einem Hotelzimmer performierte, ansonsten unbekannte Dylan-Song *What kind of friend is this?* zu suggerieren scheint. Er reiht sich ein in die dichte Abfolge von Abrechnungen mit 'falschen Freunden' (*It's all over now, baby blue*; *Positively 4th street*; *Ballad of a thin man*; letztlich auch *Like a rolling stone* und vielleicht schon *Maggie's Farm*), die seine Songs spätestens seit 1965 durchziehen. Als Kommentar gedeutet scheint der akustische (!) Vortrag die Konzertszenen aufzubereiten und Dylans Antwort an sein Publikum zu formulieren: Das Verhältnis scheint irreparabel, da beide

Seiten einander der Illoyalität bezichtigen.

Zu Beginn des Songs verwundert der volle Gitarrenklang und erst später offenbart eine Kamerafahrt, dass Robbie Robertson Dylan gegenüber im Off sitzt und ihn begleitet. Die falsche Fährte, die hier gelegt wird, scheint kurz darauf – ein kurzes Stückchen Tourbus-Impressionen und Zugfahrt sowie einige Close-Ups von Gesichtern später – wieder aufgegriffen zu werden, als der Song erneut erklingt. Ein Schwenk gibt preis, dass es diesmal Robertson ist, der singt, und die Art der Täuschung wird zu einem wiedererkennbaren Zeichen. Der Film schafft somit gelegentlich auf rein assoziativen und somit fast symbolistischen Ebenen Kohärenz, die dennoch semantisch unausdeutbar bleibt. Vielleicht kann somit gar das Primat des Spiels als Leitformel für die Logik des Films angenommen werden.

Zu diesem Zeitpunkt ist das Kaleidoskop weitgehend vollständig: Fanreaktionen, Pressekonferenzen, Konzert- und Hotelzimmer-performances, Urlaubsimpressionen, Heimvideofragmente und zufällige Begegnungen stellen das Material von Eat the Document dar, das scheinbar beliebig kombiniert wird. Die prägnanteren Szenen beinhalten ein Duett mit Johnny Cash über dessen Song *I Still Miss Someone*, das die späteren Kollaborationen der beiden Sänger quasi vorwegnimmt. In der Mitte des Films findet sich eine Art Einschub einer Abfolge von längeren Konzertausschnitten mit der Neubearbeitung von *I Don't Believe You,* einer stark verlangsamten Version von *Ballad of a Thin Man* und weiteren Live-Aufnahmen bzw. Soundchecks von *Just Like Tom Thumb's Blues, Mr. Tambourine Man* (der einzige Song aus dem akustischen Set der Tour) und *One Too Many Mornings*. Die Performances werden von Reaktionen auf und Gesprächen über die Musik unterbrochen, was eine zu diesem Zeitpunkt des Films überraschend konventionelle Montagevariante darstellt. Auch dies mündet jedoch wieder in traumartige Sequenzen, in denen sich Dylan und wechselnde Bandmitglieder auf eine zusammenhanglose Entdeckungsreise durch England begeben. Der Film endet mit einer weiteren akustischen Hotelzimmer-Performance von Dylan und Robertson, die bereits auf die spätere musikalische Zusammenarbeit hindeutet, welche einige Monate darauf in die ausgedehnten Jam-Sessions von Dylan und The Band im *Big Pink* und die damit verbundene Aufnahme der *Basement Tapes* münden sollte.

Die Metapher eines Kaleidoskops von stark subjektiv geprägten Tour-Impressionen vermag wohl am besten die Inszenierungsstrategien von Eat the Document widerzuspiegeln. Die Montage assoziativer Elemente entzieht sich immer wieder den alludierten Sinnzusammenhängen unter der Prämisse der Kontinuität; während kurze, für sich stehende Segmente Bedeutung zu stiften scheinen, ist der Kontext oft nicht zu erfassen. Dies ist ein ständiges Spiel mit dem *Als-Ob*, worin der Film eine auffällige Ähnlichkeit zu einigen von Dylans Songtexten (*Desolation Row*, *Tombstone Blues*, *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*) um 1965/66 besitzt und auch Gemeinsamkeiten mit dem etwa zur Zeit des Films entstandenen Buch *Tarantula* aufweist. Darin ist es ebenfalls konsequent in Bezug auf Dylans Selbstinszenierung, die in vielerlei Hinsicht auf einem ständigen Verwirrspiel und Verheißungen (von Informationen oder Sinn) ohne Erfüllung beruht.[3]

Anmerkungen

[1] „"It's not something you learn parking cars in a garage. You gotta know some of the rules."“ (zit.n. Sounes 2002, 216).

[2] So geht eine Anspielung auf Dudelsäcke beim Soundcheck der Orgel der Besichtigung eines Dudelsackkonzerts auf einem Marktplatz voraus, in einem anderen Sinnabschnitt liest Dylan vom Selbstmord eines Jungen und besichtigt kurz darauf den Schauplatz der Tragödie.

[3] Bezeichnend ist ferner, dass Todd Haynes' Pseudo-Dylan-Biopic I'm Not There. (USA/D 2007) ähnliche Strategien der Dylan-Inszenierung aufgreift und dazu unter anderem auf das unter Fans berühmt gewordene Outtake aus Eat the Document anspielt, in welchem Lennon und Dylan in einer Limousine parlieren.

Literatur

Marcus, Greil (2006) Like A Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads. New York: PublicAffairs.

Sounes, Howard (2002) *Down the Highway. The Life of Bob Dylan*. New York: Grove.

Williamson, Nigel (2006) *The Rough Guide to Bob Dylan*. London: Rough Guides.

Empfohlene Zitierweise:

Strank, Willem: Eat The Document.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Neil Young & Crazy Horse: Rust Never Sleeps (USA 1979)

Matthias Bauer

R: Bernard Shakey (= Neil Young)

P: Elliot Rabinowitz (executive); L. A. Johnson, Jeanne Field & John Thompson

K: Paul Goldsmith, Jon Else, Robbie Greenberg, Hiro Narita, Richard Pearce, Daniel Pearl

S: Neil Young, Andy Lichtenstein

Drums: Ralph Molina

Bass: Billy Talbot

Guitar & Keyboards: Frank 'Pancho' Sampredo

Guitar, Keyboards & Harmonica: Neil Young

DVD-Vertrieb: Sanctuary Visual Entertainment Midline

UA: 15. 8. 1979.

103 min, Farbe.

„And when it was over it felt like a dream", heißt es in *Broken Arrow*, dem ersten von Neil Young noch während seiner Zeit bei Buffalo Springfield veröffentlichten Song, der zugleich seine musikalische Vielseitigkeit und seinen Anspruch unterstrich, individuelles und kollektives Erleben, Mythos und Historie, Kritik und Empathie auf unverwechselbare Art und Weise zu verbinden. In diesem Anspruch manifestiert sich ein Eigensinn, wie ihn nicht nur Neil Young, sondern auch den Traum im Verhältnis zu jener Wirklichkeit auszeichnet, an der sich Kunst und Musik abarbeiten.

Zu Beginn des Konzertmitschnitts Rust Never Sleeps erwacht Neil Young: aus der eigenen Kindheit, der musikalischen Jugend seiner Generation und den Alpträumen der 1970er Jahre. Dieses Erwachen ist, merkwürdig genug, gleichbedeutend mit einem Eintauchen in eine von dieser Kindheit, dieser Jugend und diesen Alpträumen geprägten Welt. Zuvor waren Jimi Hendrix und *The Beatles* aus dem Off zu hören: die virtuose Dekonstruktion der amerikanischen National-Hymne auf der Woodstock Music & Art Fair 1969 und *A Day In The Life* vom 1967

aufgenommenen Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Steht der *Beatles*-Song für jene intellektuelle Technifizierung der Pop-Musik, die sich live nicht mehr reproduzieren ließ, wird mit dem *Star Spangled Banner* der Inbegriff einer Gitarrenakrobatik zitiert, die rein instrumentell zelebriert wurde und doch zutiefst beredt in ihrer politischen Botschaft war: als Protest gegen die abermalige Zerstörung des amerikanischen Traums im Vietnam-Krieg. Hendrix hatte sich dergestalt mit dem gleichen Trauma befasst, das Neil Young in *Broken Arrow* an der Zerstörung der indianischen Kultur festmacht. Wenn Young dann seinerseits in Rust Never Sleeps zur elektrischen Gitarre greift, hängt sie an einem Gurt mit Peace-Zeichen und Hendrix-Sticker. Das Peace-Zeichen, das die Woodstock-Generation integrierte und an die Abkehr von der *Beatles*-Zeit erinnert, die John Lennons Solo-Komposition *Give Peace a Chance* markiert, verweist auf Youngs Beziehung zu einer Mentalität, die er weder abschütteln oder verleugnen noch unbefangen übernehmen und ungebrochen weitergeben kann. So eigensinnig er sich in Woodstock verbat, bei seinem Auftritt mit Crosby, Stills, Nash & Young gefilmt zu werden und dadurch im kollektiven Gedächtnis derjenigen fehlt, die sich nur mittels Michael Wadleighs Film (1970) ein Bild von diesem Ereignis machen können, so eigensinnig verfährt er in Rust Never Sleeps mit dem kulturellen Erbe der 1960er Jahre: es wird merkwürdig verdichtet, verschoben und mit Rücksicht auf seine akustische und optische Darstellbarkeit noch einmal, nachträglich bearbeitet.

Folgerichtig wird das Hippie-Fest während des gesamten Konzerts am 22. Oktober 1978 präsent gehalten: Den Hendrix-Klängen folgen in den Umbaupausen Einspielungen der Stage-Announcements und der No Rain-Beschwörungen, die ebenso zum Soundtrack der Vietnam-Generation gehören wie der Woodstock-Song, den CSN&Y erst 1970, nach dem Festival, für Wadleighs Film aufnahmen. Als Rust Never Sleeps entstand, war praktisch eine Dekade seit dem Summer of Love vergangen. Neil Young hatte seine erste Retrospektive (*Decade* 1977) veröffentlicht und war sich seit Woodstock darin treu geblieben, dass er Abstand zu den Äußerlichkeiten der Hippie-Kultur hielt. Umso stärker setzte er auf die Bildlichkeit seiner Innenwelt, den Sugar Mountain der Kindheit und die mythopoetischen Sequenzen, die sich seit *Broken Arrow* immer wieder bei ihm finden, nicht nur in den Gewaltphantasien

Powderfinger und *Cortez the Killer*, die ebenfalls die Zerstörung der indianischen Kultur behandeln, sondern auch, ganz anders moduliert, in einem Song wie *After the Gold Rush*. Der Text dieses Liedes verbindet persönliche Reminiszenzen mit Flashbacks an das Goldene Zeitalter der Ritter, wie es in den Hollywood-Filmen der 1940er und 1950er Jahre dargestellt wurde, in denen Young aufwuchs. Jetzt, am Ende der 1970er Jahre, blickt Young zurück auf die dazwischenliegende Epoche: Noch einmal steigt er herab vom *Sugar Mountain*, intoniert *I Am A Child* und folgt der Spur des *Thrasher*, der diese Welt der Kindheit umpflügt. „Comes a time when You're drifting, comes a time when You settle down" – doch unterwegs blieben viele auf der Strecke: Ausnahme-Gitarristen wie Jimi Hendrix und Neil Youngs Widerpart Danny Whitten; Elvis Presley und sein Antagonist Syd Vicious, der den Rock'n'Roll von unten erneuern wollte, nachdem er so fett, gefällig-glitzernd und abgehoben wie the King geworden war und jeglichen Bezug zum Leben der gewöhnlichen Sterblichen verloren hatte. „This is the story of a Johnny Rotten", erklärt Young zunächst in einer Vorwegnahme der späteren Unplugged-Welle nach Art eines Bänkel- und Moritatensängers in *My My, Hey Hey (Out of the Blue)*, und dann, gegen Ende des Films, noch einmal so laut, dreckig und kraftvoll wie die Punk-Musik sein wollte.

Die Moral der Geschichte ist klar: „It's better to burn out than to fade away." Neil Young konnte sich dieser Moral so sicher sein, weil er in den 1970er Jahren auch die Kehrseite der Geschichte kennengelernt hatte: Das erst unmerkliche und dann unaufhaltsame, von Drogen angeheizte Ausbrennen und Verlöschen, das den Erfahrungshintergrund von *Tonight's the Night* bildet – dem Stück, das er im Anschluss an die elektrische Version von *Hey Hey, My My* spielt, weil es tatsächlich *Into the Black* führt. In gewisser Weise geht es in diesem Lied um jene lange Nacht, die – soweit es die kollektive Geschichte betrifft – mit Cortez' Angriff auf die indigene Kultur der Indianer begann. Es ist die Geschichte einer Gewalttätigkeit, die immer wieder auf ihre Urheber zurückschlägt, nicht zuletzt im Vietnam-Krieg, aber auch ganz persönlich, wenn der Trieb zur Selbstzerstörung im Drogenrausch Künstler, Musiker und andere Kulturschaffende erfasst. *The Needle and the Damage Done* – auch diese Erfahrung gehört zur Kehrseite des amerikanischen Traums von grenzenloser Freiheit, und

deshalb taucht der Song zwischen *Welfare Mothers* und *Lotta Love* auf; scheinbar kontrapunktisch und doch in tune mit der hook line, die Neil Youngs Œuvre durchzieht und seinem legendären Ausruf „It's all one song" eine tiefere Wahrheit verleiht. Denn es ist ja stets das zuweilen sich in einen Alptraum verkehrende Sehnsuchtsthema, das sowohl den Rückgriff auf die verlorene Zeit der Kindheit und Unschuld als auch die Reflexion von Verlust, Schuld und Verstrickung motiviert.

Der Einzelgänger, *The Loner*, zu dem sich Neil Young im gleichnamigen Song stilisiert, ist als Zeitzeuge ein Beobachter erster Ordnung, als Künstler jedoch darauf angewiesen, das Sehnsuchtsthema in eine andere, zweite Ordnung zu transponieren, musikalisch, aber auch intellektuell kraft seiner Imagination. Diese Imagination verfährt traumhaft, indem sie das Autobiographische und das Mythopoetische, die Geschichte der kollektiven Gewalt und die Geschichten der individuellen Selbstzerstörung verdichtet, ineinander schiebt und dadurch einer kreativen Metamorphose unterzieht. Ob die vermeintlich naive Sicht des Kindes in der Simplizität der Komposition aufgegriffen oder der unbewältigte Schrecken im dumpfen Sound der *Crazy Horse*-Performance reproduziert und die angestaute Wut kathartisch behandelt wird – in jedem Fall loten Text und Musik, Tonart und Spielweise die Optionen des Beobachters aus, der sich emphatisch oder kritisch-distanziert, erregt oder abgeklärt, aggressiv oder melancholisch und elegisch verhalten kann.

Insofern das verzerrte Vibrato der Hendrix-Gitarre und die Rückwärtsschleifen des *Beatles*-Songs zugleich den retrospektiven Charakter und die ambivalente Stimmung von Youngs Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Traum und seinen Schnelldurchlauf in der Adoleszenzphase des Rock'n'Roll widerspiegeln, sind diese Klänge mit äußerstem Bedacht gewählt und ebenso stimmig wie die merkwürdigen Gestalten, die dazu über die Bühne huschen und übergroße Requisiten an die rechte Stelle rücken. Eingerichtet wird von ihnen die Kinderwelt des Protagonisten, der zu diesem Zeitpunkt noch unter einer Abdeckung der Riesenboxen schläft. So drollig die Heinzelmännchen in ihren Kutten wirken, so gespenstisch nehmen sich ihre Gesichter unter den Kapuzen aus: leere, schwarze Höhlen, aus denen, Grubenlampen vergleichbar, Minischeinwerfer hervor lugen und, je nach Blickwinkel, Einzelheiten der Umgebung

beleuchten. Später werden einige der „Road Eyes“ zu tanzen beginnen, während andere Gestalten auf die Bühne drängen. Zum Teil wirken sie in ihren Kostümen wie groteske Bischöfe oder Päpste, zum anderen Teil erinnern sie an die Comic-Figur des mad scientist. Doch wie immer bei Neil Young wird auch dieser Mummenschanz nur fragmentarisch inszeniert und ironisch gebrochen. Wie die Lieder selbst eröffnen auch das Bühnenbild und die Slapstick-Einlagen der Kutten- und Kittelträger einen Assoziationsraum, der es den Zuhörern und Zuschauern erlaubt, ihre eigenen Erfahrungen und Empfindungen auf das Konzertgeschehen zu projizieren und sich in den Rückkopplungen von Gesang und Gedächtnis zu verlieren.

Entsprechend assoziativ werden denn auch die thematischen Blöcke des Konzerts aneinander gereiht: die erste, rein akustische Abteilung im Zeichen der Kindheit, die zweite mit dem Auftritt von *Crazy Horse*, ihre Fortsetzung nach der wiederum akustischen Reprise (*The Needle and the Damage Done*) und die davon noch einmal abgesetzte Zugabe nach den End Credits mit *Tonight's the Night*. Erkennbar ist gleichwohl der Diskurs, der zwischen den Eckdaten von Cortez und Rotten, War and Peace, Drogenhölle und Liebeshimmel hin- und herläuft. Und erkennbar bleibt auch das Prinzip der Metamorphose, wenn Neil Young an der Schwelle zum Erwachsenendasein unter eine Plane, in einen Schlafsack kriecht, in dem auch die Utensilien seiner Kindheit verschwinden, von den „Road Eyes“ davon getragen wird, und dann, wenige Sekunden später als Wiedergeburt seiner selbst, als Megastar und Frontman von *Crazy Horse*, zurückkehrt ins Scheinwerferlicht der Rock-Arena.

Rust never sleeps war eigentlich der Titel eines Studioalbums, das mit *My My, Hey Hey* eröffnet und von *Hey Hey, My My* beschlossen wurde. Der Konzertmitschnitt, der auf Platte gepresst wurde, hieß ursprünglich *Live Rust*. Der Film wurde gleichwohl nicht nach dem Live-, sondern nach dem Studio-Album benannt. Als das *Rolling Stone Magazine* Konzert und Film 1987 zu einer der größten „Live Performances of the last twenty years“ zählte, hatte Young schon wieder ganz andere Metamorphosen hinter sich – Metamorphosen, die sich anhand seiner Diskographie leicht nachzeichnen lassen. Belegen lässt sich diese Behauptung unter anderem an *Weld*, der Dokumentation einer Tour von 1990/1991. Durchsetzt von den aktuellen Stücken des *Ragged Glory*-

Albums (1990) sind hier noch einmal Hendrix' *Star Spangled Banner*, bezeichnenderweise nur von der Punk-Version *Hey Hey, My My (Into the Black)* gefolgt, sowie erneut *Cinnamon Girl*, *Cortez the Killer*, *Powderfinger*, *Welfare Mothers*, *Tonight's the Night* und – zumindest auf CD, wenn auch nicht auf VHS – *Like a Hurricance* zu hören: deutlich zorniger, zerrissener und doch entschiedener als auf *Live Rust*. Nach wie vor hielt Young sich an sein Motto aus *Broken Arrow*: Erst wenn es vorüber ist, wenn man aus dem Schlaf, der Ungeheuer gebiert, erwacht, singt und spielt, fühlt sich das Erlebte an wie ein Traum, den man aushalten, zuweilen sogar genießen kann.

Unter den Kameraeinstellungen überwiegen die Totale und Halbtotale auf die Bühne sowie Halbnah- und Naheinstellungen auf die Musiker, insbesondere auf Neil Young, vielfach von der Seite oder so geschnitten, dass sie ihn beim Solopart auch von vorne und hinten zeigen. Das Publikum ist praktisch nie zu sehen (nur zu hören), dafür aber die Rückseite der Bühnendekoration, auf der sich ein Teil des Hintergrundgeschehens abspielt oder die Choreographie der Road Eyes parallel zur Live-Musik und zu den Stage-Announcements aus Woodstock abläuft. Der zweite Teil des Konzerts, in dem Young zusammen mit *Crazy Horse* auftritt, wird mit einem schräg angewinkelten Top Shot von oberhalb der Lichtmasten eröffnet. So wie die Montage häufig von extrem weiten zu intimen Blickwinkeln wechselt, setzt die Ausleuchtung auf den Kontrast zwischen der weißen Kleidung und dem hellen Gesicht des Musikers und seiner dunklen Umgebung. Tritt Young aus dem Scheinwerferkegel, taucht seine Gestalt gleichsam ab; schält sie sich aus dem Hintergrund, wird sie als singuläre Figur demarkiert. Die Spotlights werden in der Regel so sparsam gesetzt, dass die dunkle Atmosphäre durchwegs erhalten bleibt bzw. dank entsprechender Filter in ein schummriges Dunkelblau oder Dunkelrot changiert, in dem die Konturen der Körper und ihrer Bewegungen – vor allem in den Distanz-Aufnahmen – unscharf anmuten; selbst beim Zoom auf Details wirkt das Bild grobkörnig und ebenso wie die Handhabung der elektrischen Gitarre leicht ‚verschmiert'. Für an Hochglanzvideos gewöhnte Augen mag der dirty look (and sound) von Rust Never Sleeps eine ästhetische Zumutung sein; von den Texten, der Klanggestalt und dem Titel des Films her betrachtet, ist er nur konsequent. Denn so wie der Rost Nähte ausfranst

und glatte Flächen porös erscheinen lässt, erscheint auch die suture, auf die es der Regisseur angelegt hat und in der sich die spezifische Signatur seines alter egos Bernard Shakey offenbart.

Track Listing:

1. Introduction: Star Spangled Banner / A Day in the Life
2. Sugar Mountain
3. I Am a Child
4. Comes a Time
5. After the Gold Rush
6. Thrasher
7. My My, Hey Hey (Out of the Blue)
8. When You Dance I Can Really Love
9. The Loner
10. Welfare Mothers
11. The Needle and the Damage Done
12. Lotta Love
13. Sedan Delivery
14. Powderfinger
15. Cortez the Killer
16. Cinnamon Girl
17. Like a Hurricane
18. Hey Hey, My My (Into the Black)
19. Tonight's the Night

Literatur zu Neil Young:

Appleton, Tom: *Neil Young: Rolling-Stone-Fakten*. St. Andrä-Wördern: Hannibal [1998].

Arnold, Wolf: *Chrome dreams. Neil Young - eine Karriere*. Erlangen: Verl. Route 66 1995.

Bernard, Jean-Do: *Neil Young. En remontant la rivière*. Paris: Alternatives [...] 1997.

Bielen, Kenneth G.: *The words and music of Neil Young*. Westport, Conn. [...]: Praeger 2008. (The Praeger Singer-Songwriter Collection.).

Downing, David: *Neil Young. Ein Mann und seine Musik*. Aus dem Englischen von Ariane Böckler. München: Goldmann Verlag 1995, 287 S. (Orig.: *A Dreamer of Pictures*. London: Bloomsbury 1994.

Echard, William: *Neil Young and the poetics of energy*. Bloomington [...]: Indiana University Press 2005.

Einarson, John: Neil Young. *Don't be denied. The Canadian years*. Kingston: Quarry Press 1992, 213 S. Dt.: Augsburg: Sonnentanz 1993.

George-Warren, Holly: *Neil Young. The ultimate compendium of interviews, articles, facts and opinions from the files of the Rolling Stone*. London: Sidgwick & Jackson 1994.

Heatley, Michael: *Neil Young. His life and music*. London [...]: Hamlyn 1994.

Inglis, Sam: *Harvest*. New York: Continuum 2003.

Jenkins, Alan (ed.): *On a journey through the past. Neil Young and Broken Arrow*. Bridgend, Mid Glamorgan: Neil Young Appreciation Soc. 1994.

Juliá, Ignacio: *Neil Young*. Madrid: Guía de Música Ed. 1993. (Colección La encrucijada. 2.).

Keizer, Brian: *Neil Young. An illustrated musical history*. New York: Boulevard Books 1996. (A March Tenth book.).

Kermani, David: *Das Buch der von Neil Young Getöteten*. Zürich: Amann Verlag 2002.

Long, Pete: *Ghosts on the road. Neil Young in concert*. London: Old Homestead Press 1996.

McDonough, Jimmy: *Shakey. Neil Young's biography*. New York: Random House 2002.

Nuc, Olivier: *Neil Young*. Paris: Librio 2002. (Librio, Musique. 518.).

Parra, Conxita / Bianciotto, Jordi: *Neil Young*. Valencia: Ed. la Máscara 1998. (Colección "Imágenes de rock". 87.).

Petridis, Alexis: *Neil Young*. London: Unanimous 2000, 138 S. (The music makers.). Dt.: *Neil Young*. Höfen: Hannibal 2001, 184 S.

Reents, Edo: *Neil Young. Eine Biographie*. Berlin: Rowohlt 2005.

Robertson, John: *Neil Young. The visual documentary*. [London]: Omnibus Press 1994.

Rogan, Johnny: *Neil Young. Zero to sixty. A critical biography*. London: Calidore Books 2001.

Rogan, Johnny: *The complete guide to the music of Neil Young*. London [...]: Omnibus Press 1996.

Rogan, Johnny: *Neil Young. Rocking in the free world. Die amerikanischen Jahre*. Augsburg: Sonnentanz 1996.

Simmons, Sylvie: *Neil Young. Reflections in broken glass*. Edinburgh: Mojo Books 2001.

Smejkal, Wolfgang (Hrsg.): *Neil Young*. Andrä-Wördern: Hannibal 1995.

Verbeke, Herman / Diggelen, Lucien van: *Neil Young. Een portret*. Hapert: Kempen Pers 1992.

Williams, Paul: *Neil Young. Love to burn. Thirty years of speaking out 1966-1996.* London [...]: Omnibus Press 1997.

Williamson, Nigel: *Journey through the past. The stories behind the classic songs of Neil Young*. London: Carlton 2002.

Young, Astrid: *Being Young*. Toronto: Insomniac Press 2007.

Young, Neil / Heatley, Michael: *Neil Young in eigenen Worten*. Heidelberg: Palmyra 1997).

Young, Scott: *Neil and me*. Toronto: McClelland and Stewart 1984.

Empfohlene Zitierweise:

Bauer, Matthias: Neil Young & Crazy Horse – Rust Never Sleeps.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

No Nukes. The Muse Concert (USA 1980)

Dietmar Schiller

R: Danny Goldberg, Julian Schlossberg, Anthony Potenza, Barbara Kopple, Haskell Wexler.

P:. Julian Schlossberg, Danny Goldberg, Sam Lovejoy (Executive Producer).

S: Ed Rothkowitz (Musiksequenzen).

Beteiligte Musiker: Jackson Browne, David Crosby, Graham Nash, Gil Scott-Heron, Bonnie Raitt, John Hall, James Taylor, Carly Simon, Stephen Stills, The Doobie Brothers, Bruce Springsteen & The E Street Band, Jesse Colin Young.

V: 1980 (VHS, LaserDisc 1983).

103min, Farbe, Dolby, Englisch.

No Nukes ist die Dokumentation der von MUSE (Musicians United for Safe Energy) organisierten Konzerte aus Anlass des bis dahin schwersten Reaktorunfalls in den USA von Three Mile Island bei Harrisburg (Pennsylvania) am 28. März 1979. Über Tage hinweg war unklar, ob es zu einem GAU kommen würde. 30 Jahre später erinnert ein Beitrag in der Frankfurter Rundschau an diesen Tag: „Im Kontrollraum versucht die Nachtschicht noch immer fieberhaft, die verwirrenden Vorgänge im überhitzten Meiler zu verstehen. Messinstrumente sind ausgefallen, der Reaktorkern ist demoliert, ein Teil der Brennelemente geschmolzen. Eine erste Wasserstoffexplosion ist durch den vier Meter dicken Betonmantel bis in den Kontrollraum zu spüren. Die Ingenieure ahnen nicht, dass der Kühlkreislauf unterbrochen ist, weil die Anzeigetafel falsche Angaben liefert. Ein Ventil, das geschlossen sein müsste, klemmt. Es ist eine Kettenreaktion aus Konstruktionsmängeln, technischen Pannen und Bedienungsfehlern, die sich da zum Beinahe-GAU summiert – und das stolze Kraftwerksschiff im Susquehanna-Fluss an diesem Morgen beinahe in die Luft jagt.“

Jackson Browne, Graham Nash, Bonnie Raitt und John Hall gründen als umweltpolitisch aktive Musiker MUSE, um mit Nachdruck ein Umdenken in der amerikanischen Energiepolitik zu befördern. Ihr Anliegen ist der Verzicht auf Kernenergie und die Umstellung auf nachhaltige Energiequellen wie Sonne, Wind und Erdwärme.

Die Benefizkonzerte fanden noch im selben Jahr vom 19. bis 23. September im Madison Square Garden in New York und am 23. September im Battery Park im Süden Manhattans statt. Während zu den Konzerten im Madison Square Garden 90.000 Zuschauer kamen, konnten für das Open Air-Konzert rund 250.000 Menschen mobilisiert werden. Ohne diese Konzerte wäre Live Aid 1985 nicht möglich gewesen.

No Nukes startet mit Statements der Pressekonferenz zu den geplanten Konzerten, die den ernsthaften Polit- und Benefizcharakter unterstreichen: „Every ticket has to be bought" ist die Maßgabe, während einige Konzertbesucher vor dem Madison Square Garden sich als Fans von Jackson Browne oder Bruce Springsteen zu erkennen geben und ein Polizist der berittenen Einsatzkräfte seine Meinung zur Sicherheitsproblematik von Kernenergie kundtut. Es folgt eine Reihe von Eindrücken vor dem Beginn des ersten Auftritts, die trefflich die Anspannung vermitteln: Carly Simon im Backstage-Bereich, Tontechniker am Mischpult, Impressionen der Halle, die Bühne. Das Konzert beginnt: James Taylor und Carly Simon singen und tanzen *Mocking Bird*. Die Stimmung ist ausgelassen, die Kamera fängt unprätentiös und lebendig das Miteinander von Musikern und Publikum ein. *Mockingbird* ist auf dem originalen Triplet-Live-Album erst am Ende der zweiten LP zu hören, im Film ist es der erste Song. Insofern dokumentiert der Film zwar die Konzerte im Madison Square Garden, aber es bleibt unklar, wann welche Auftritte tatsächlich an welchem Tag stattfanden und welche für die Dokumentation letztlich verwendet wurden. Zwar versucht der Film die Konzerte chronologisch zu dokumentieren, nimmt jedoch absichtlich den einen oder anderen Bruch in Kauf. Während auf dem Live-Mitschnitt insgesamt 27 Auftritte dokumentiert sind, sind es im Film nur 17. Der atemberaubende Auftritt von Bruce Springsteen, die erste filmische Performance von Springsteen überhaupt, findet nicht den Weg aufs Album: *The River*, das fulminante *Thunder Road* oder *Quarter to Three* bleiben einzig dem Film vorbehalten und heben dessen dokumentarischen Wert.

Der Film folgt einer eigenen, sehr behutsamen, nie reißerischen Erzählweise: Er dokumentiert das Geschehen auf und hinter der Bühne, gewährt vage Einblicke in die Planung und Organisation, lässt gelegentlich private Augenblicke zu und überlässt es dem Betrachter,

welche Schlüsse er aus der Diskussion um die friedliche, aber gefährliche Nutzung von Kernenergie ziehen möchte. Dabei wechselt die Kamera zwischen kurzen Sequenzen hinter der Bühne und den Auftritten, dabei auch die ausgelassene Stimmung des Publikums filmend. Spätestens hier wird klar, dass viele vor allem wegen ihrer Rockidole gekommen sind und der Protestcharakter deshalb in den Hintergrund tritt.

No Nukes ist kein Konzertfilm im klassischen Sinne. Vielmehr nimmt er die Konzerte im Madison Square Garden und das Open-Air-Happening im Battery Park zum Anlass, die aus dem Reaktorunfall von Three Miles Island entstandene „No Nukes-Bewegung“ zu dokumentieren und sich dabei selbst als Sprachrohr dieser Bewegung zu verstehen. Nur ein Teil der Auftritte wird überhaupt gezeigt. Eine Besonderheit war, dass die Songs in einmaligen Kollaborationen dargeboten wurden. Auf dem Album *No Nukes. From The Muse Concerts For A Non-Nuclear Future* sind 27 Songs versammelt. Die Liste der Bands und Solokünstler liest sich auch heute noch wie das “who is who” der Rock- und Popmusik*: The Doobie Brothers*, Bonnie Raitt, John Hall, James Taylor, Carly Simon, Graham Nash, Jackson Browne, Nicolette Larson, Ry Cooder, *Sweet Honey in the Rock*, Gil Scott-Heron, Jesse Colin Young, *Raydio*, Chaka Khan, *Poco*, Tom Petty and the Heartbreakers, Bruce Springsteen & The E Street Band, Crosby, Stills & Nash.

Ungefähr nach der Hälfte wechselt der Film die Perspektive. Während der Konzerte wurde ein kurzer Dokumentarbericht über die Nuklearpolitik der USA eingespielt, die in den Film integriert wird, so dass der Zuschauer in die Rolle des Konzertbesuchers schlüpft und direkt mit dem tatsächlichen Anliegen konfrontiert wird: Bilder der amerikanischen Atombombentests in Nevada in den 1950er Jahren, ein Interview mit einem an Leukämie erkrankten ehemaligen Soldaten, der an den damaligen Tests teilnahm, offizielle Statements der Präsidenten Dwight D. Eisenhower (1953), Lyndon B. Johnson (1966) und Richard Nixon (1973) zur Atomwaffen- und Nuklearpolitik, der Reaktorunfall von Three Mile Island vor wenigen Monaten, Anti-Atomkraft-Demonstrationen, Diskussion zwischen Passanten und Aktivisten des „New York Street Theater“.

Durch diese beklemmenden und emotional aufgeladenen Sequenzen mobilisiert No Nukes seine politische Stoßrichtung. Der eigentliche Anlass steht nun im Vordergrund und der Film gewinnt an Intensität. Auf der Bühne steht James Taylor und animiert das Publikum bei *Stand and Fight* zum Mitsingen, und ein nachdenklicher Gil Scott-Heron singt sein bereits 1977 geschriebenes *We Almost Lost Detroit*, das den schweren Unfall in dem Schnellen Brüter „Enrico Fermi-1" im Jahre 1966 und die damit verbundene geplante, offiziell aber nie bekannt gewordene Evakuierung von Detroit thematisiert.

Einen roten Faden bieten die Sequenzen mit den Proben zu dem Song *Power*, der beim Abschlusskonzert im Battery Park am 23. September von den MUSE-Aktivisten, darunter Jesse Colin Young, John Hall, Jackson Browne, Graham Nash und Bonnie Raitt, als *Song of the Movement* vor einer beeindruckenden Kulisse von rund 250.000 Menschen dargeboten wird. Das finale *Get Together* (Chet Powers) als universale und populäre Hymne der Alternativkultur der 1960er und 1970er Jahre symbolisiert auf emotional eindringliche Weise das Zusammengehörigkeitsgefühl von Musikern und Publikum, das durch die intensive und ungekünstelte Kameraführung unprätentiös verstärkt wird. No Nukes endet mit einer Kamerafahrt, die zunächst von der Bühne die Rücken der Musiker in den Fokus nimmt und dabei zugleich das Publikum auch visuell mit der Bühne integriert; daraufhin schwenkt die Kamera mit einer Slow-Motion-Totale über das Publikum hinweg und endet bei der glühenden Abendsonne als Schlussbild.

Im Kontext der vielfältigen Aktivitäten von MUSE trug neben dem Dreifach-Album fraglos auch der Film zu einem Umdenken in der amerikanischen Nuklearpolitik bei. Robin Denselow bilanziert: „Der letzte Auftrag für ein neues Atomkraftwerk wurde 1978 erteilt. 1982 war der Bau jedes einzelnen Kraftwerks, das seit 1974 in den USA in Auftrag gegeben worden war, entweder ganz eingestellt oder auf unbestimmte Zeit verschoben. Der Pop-Protest gegen die Atomkraft konnte zwar nicht den ganzen Verdienst dafür in Anspruch nehmen, hatte aber zweifellos einen großen Anteil daran."

Ein Konzert am 30. September 1997 mit Jackson Browne, Bonnie Raitt, Graham Nash, den *Indigo Girls*, John Trudell und *Bad Dog* und ein 2007 für YouTube konzipiertes Video unterstreichen nach wie vor das Anliegen von MUSE für eine Welt ohne Kernenergie.

Eine bittere Ironie der Geschichte ist, dass ausgerechnet Präsident Barack Obama im Februar 2010 den jahrzehntelangen Stopp von Bau von Atomkraftwerken für beendet erklärt hat und im Zuge eines von der US-Regierung erarbeiteten Energieprogramms die Erlaubnis für zwei neue Kernkraftwerke in South Carolina erteilt hat. Die offizielle Genehmigung erfolgte Anfang 2012. Gerade wegen der Nuklearkatastrophe von Fukushima im März 2011, deren fatale Folgen bis heute nicht absehbar sind, erlangt No Nukes eine enorme Aktualität. Der Film ist bislang nicht auf DVD/BlueRay erschienen.

Literatur:

Denselow, Robin: *When The Music's Over. The Story of Political Pop*. London/Boston: Faber and Faber 1989, S. 176-179.

Denselow, Robin: *The Beat Goes On. Popmusik und Politik – Geschichte einer Hoffnung*. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 254-259; Zitat: 259.

Maslin, Janet: "No Nukes". A Melange of Musicians. In: *New York Times*. 18. Juli 1980.

Orman, John: *The Politics of Rock Music*. Chicago, Ill.: Nelson-Hall 1984, S. 168-169.

Ostermann, Dietmar: Noch immer knattert der Geigerzähler. Vor 30 Jahre schrammte das US-Kraftwerk bei Harrisburg nur denkbar knapp am Super-GAU vorbei. In: *Frankfurter Rundschau*. 27. März 2009, S. 11.

Diskographie:

No Nukes. From The Muse Concerts For A Non-Nuclear Future (1980), Asylum Records. (Vinyl, Triplet-LP)

No Nukes. From The Muse Concerts For A Non-Nuclear Future (1997), Elektra/Asylum Records/WB. (Doppel-CD)

Empfohlene Zitierweise:

Schiller, Dietmar: No Nukes.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Visionary Heads – Fields of the Nephilim **(UK 1991)**

Marcus Stiglegger

R/P/S: Mitch Jenkins

Darsteller: Carl McCoy, Tony Petitt, Peter Yates, Paul Wright, Nod Wright, Paul Chousiner.

Recorded live at Brixton Academy, London on 6 October 1990.

Veröffentlichung: 1. Mai 1991

(Beggars Banquet 1991; DVD: Revelations / Forever Remain / Visionary Heads Beggars Banquet 2002)

70 Min

Bildformat 1:1,33

Die Zweite Generation des Gothic-Rock

1987 hingen in europäischen Großstädten Plakate einer Tour, auf denen eine Formation im Nebel positionierter Italo-Westerner zu sehen war: unscharf, körnig, im Gegenlicht. Die Augen des Frontmannes schienen zu leuchten, und statt der Läufe von Schrotflinten ragten Gitarrenhälse in die Schwaden. Das erinnerte an das Ende des Horrorfilms The Fog (John Carpenter, USA1979), als die Untoten noch einmal im Nebel zurückkehren – mit rot glimmenden Augen. Das erinnerte an die Roadmovie-Vampire aus Near Dark (Kathryn Bigelow, USA 1987), die in Westernmanier ein amerikanisches Diner massakrieren. Oder an die Vampirgang aus The Lost Boys (Joel Schumacher, USA 1986), als sie auf einem nebelumwogten Hügel Aufstellung nimmt. Dieses Plakat appellierte an die finstersten und atemberaubendsten Phantasien: Die Lichtung der Erhabenen in einem jenseitigen Nebel. Darunter stand in antiquierten Lettern: *Fields of the Nephilim*. Doch woher kamen diese Untoten des Rock, die ihren Weg gerade erst begonnen hatten?

Der britische Gothic-Rock entwickelte sich aus den Ruinen des Punk und der aufstrebenden New Wave Ende der 1970er Jahre. Aus den Fans von David Bowie, Iggy und den *Stooges* oder den *Sex Pistols* wurden Bands wie *Joy Division*, *The Cure* und *Siouxsie and the Banshees*. Statt dem noisigen Gitarrensound und schnoddrigen Vocals des Punk hörte man hier verhallten, dunklen Gesang, rituell anmutende Rhythmen, pulsierende Bassläufe und verspielte Gitarren. Nach *Bauhaus* kamen *The Sisters of Mercy* aus Leeds (gegründet 1980) und etablierten ein Bühnenimage, das die Rockmusik auf Jahre hin beeinflussen sollte: blasse Haut, Sonnebrillen, schwarze Hüte, lange schwarze Haare, Stiefel und Ledermäntel. Was sich da aus dem Kunstnebel schälte, kündete von der nahen Apokalypse, von einem Leben im Zwielicht, von der Jenseitigkeit des Pop. Die *Sisters of Mercy*, nach einem Song von Leonard Cohen benannt, betraten Sphären, die Jim Morrison mit den *Doors* nie erreicht hatte. Mit dem Londoner Batcave-Club hatte sich in den frühen 1980er Jahren längst eine subkulturelle Szene formiert, die man nach ihrem morbiden Äußeren als Goth bezeichnete.

Dieser ersten Generation von Gothic-Rock-Bands folgten weitere, doch kein Name sollte dieses Genre so nachhaltig definieren wie Carl McCoys Band *Fields of the Nephilim* aus Stevenage/Hertfordshire. Auf einer frühen E.P. *Buring the Fields* (1985) suchte man noch nach einem genuinen Sound, hatte gar ein Saxophon im Line-Up. Zudem war die

Selbstpräsentation der Band seit dem PREACHERMAN-Videoclip (1987) von Richard Stanley stets dem Vorwurf ausgesetzt, man kopiere *The Sisters of Mercy* der frühen Phase, die ihre ikonische LP *First and Last and Always* ebenfalls 1985 veröffentlicht hatten. Durch Stanley kam eine Variation hinzu: Um den Apokalypse-Cowboy-Look noch finsterer erscheinen zu lassen, bestäubte man die Kleidung mit Mehl, um den Staub der Jahrhunderte zu symbolisieren. Und während *The Sisters of Mercy* textlich vor allem persönliche Erlebnisse (*Alice*), psychedelische Drogen (*Adrenochrome*) und politische Ereignisse verarbeiteten (*Dominion/Mother Russia*), prägte Carl McCoy die *Fields of the Nephilim* mit einer komplexen Mythologie, die er aus eigenen Obsessionen, Träumen und magischen Arbeiten generierte.

Mythologie und Image der Fields of the Nephilim

Der Name Nephilim leitet sich aus der hebräischen Mythologie der apokryphen Bibelschriften her. In der Jerusalemer Einheitsübersetzung des Alten Testaments taucht er zumindest im ersten Buch Mose (Genesis 6:1-4) auf, wo sich die Engel („Söhne Gottes“) mit den Menschenfrauen paaren und eine Rasse von übermächtigen Riesen gebären, die Nephilim genannt werden und als mächtige Krieger vor der ‚großen Flut’ beschrieben werden. Zudem werden die Bewohner Kanaans und die Krieger der Philister in unterschiedlicher Schreibweise ähnlich bezeichnet, etwa in Numeri 13:33. „Die Menschen erschienen wie Grashüpfer neben ihnen.“ Mythologisch kann man weitere biblische Gestalten als Nephilim interpretieren, etwa die vier Reiter der Apokalypse aus der Offenbarung des Johannes. In der populären Kultur tauchen die mythischen Nephilim regelmäßig auf, wenn auch ohne nachhaltige Bekanntheit. So bezog sich Jason Connerys Horrorfilm THE DEVIL’S TOMB (2009) ebenso auf dem Mythos wie eine Folge der X-FILES (ALL SAINTS) und die Fortsetzungen der PROPHECY-Filme (1998/2000). Neben der Fantasy-Literatur und Erich von Dänikens Theorien, in der Urzeit hätten Außerirdische sich mit menschlichen Frauen gepaart und Nachkommen gezeugt, was auf alten Reliefs deutlich dargestellt werde, blieb es der Band *Fields of the Nephilim* vorbehalten, diesen mythischen Namen im Bewusstsein eines

Teils der Popkultur zu verankern.

Auf dieser Basis eines biblischen Ursprungsmythos entwickelte Carl McCoy in seinen Lyrics von Beginn an einen komplexen Synkretismus aus traditioneller Mythologie und populärer Mystik. So tauchen neben den Nephilim selbst und einer spezifischen mit dem Lucifer-Mythos verbundenen Lesart auch Versatzstücke aus den Geschichten von Howard Philipps Lovecraft auf (etwa der gelegentliche Bezug auf Cthulu und das von ihm erfundene Buch ‚Necronomicon'). Ebenfalls findet man in den Zeilen Zitate von den britischen Magiern Aleister Crowley (dem Verfasser des Romans ‚Moonchild') und Austin Osman Spare (nach dessen Buch ‚Earth Inferno' wurde später ein Live-Album benannt). Die rituelle Performanz der von Carl McCoy geprägten Bühnenshow umfasst zudem Elemente des Schamanismus, wie man ihn von nordamerikanischen Prärieindianern und den sibirischen Jakuten kennt: Die zerfetzte und grob zusammengeflickte Lederkleidung, die verfilzten schwarzen Haare mit weißen Strähnen, der mit Federn geschmückte Hut; dazu kommt eine weit ausgreifende visionäre Gestik und der entrückte, in die Ferne gerichtete Blick des Sängers, den er gelegentlich mit hellen Kontaktlinsen unterstreicht. Die Musik arbeitet mit sphärischen Drones und sakralen Samples, verspielten Melodielinien und prägnanten Bassläufen, die von rituellen Drums untermalt werden. McCoys Stimme, die wie aus einer anderen Dimension anmuten soll, verbindet den erzwungenen Bass des frühen Gothic-Rock im Stil von *The Sisters of Mercy* mit gelegentlichen Growl-Anflügen, wie sie aus dem Death Metal bekannt sind. Oft liegt ein starker Halleffekt auf den Vocals, um sie noch jenseitiger erscheinen zu lassen.

Mystische Chart Hits

Fields of the Nephilim etablierten ihren genreprägenden Sound der Zweiten Generation des Gothic-Rock in einer Zeit, als einzelnen LP-Veröffentlichungen noch erheblich mehr publizistische Aufmerksamkeit zugute kam. So wurden ihre Veröffentlichungen zwar nicht durchweg geschätzt, doch fanden sie vor allem in England und später auch auf dem europäischen Festland ein treues Publikum, das der Band aus

heutiger Sicht erstaunliche Erfolge ermöglichte. Die Single *Blue Water* etwa erreichte 1987 in den britischen Charts Platz 75. 1988 koppelt man aus dem Album *The Nephilim* die Single *Moonchild* aus, die immerhin Platz 28 der Charts erreichte. Im Mai 1989 stieg die psychedelische Maxisingle *Psychonaut*, die von einem spektakulären Sonnentanz-Video begleitet wurde, auf Platz 35 der britischen Charts – durchaus beachtlich, wenn man die experimentelle, zutiefst spirituelle Ritualrockmusik dieser Veröffentlichung bedenkt. 1990 erschien das monumentale *Elyzium*-Album der Band, das von dem *Pink-Floyd*-Mischer Andy Jackson produziert worden war. Die ausgekoppelte Single *For Her Light* erreichte ebenfalls die Top 40, und die folgende Remix-Single *Sumerland (Dreamed)* vom selben Album fand man im November 1990 auf Platz 37. Man kann angesichts dieser durchaus kommerziellen Relevanz der Band also von der erfolgreichen Etablierung einer spirituellen Privatmythologie im Kontext der Popkultur sprechen. Die Fans garantierten nicht nur die Präsenz des *Nephilim*-Stils auch außerhalb der Bühnenperformance, sondern sorgten für eine Kontinuität des Erfolges bis zur Neuformation der Band um 2008.

Das Konzert als Film

Im Oktober 1990 fand ein epochales und in vielerlei Hinsicht paradigmatisches Konzert der charismatischen Band in London / Brixton Academy statt. Man präsentierte in überzeugender musikalischer Symbiose vor allem Stücke des aktuellen Albums *Elyzium* sowie einige frühere Klassiker, allen voran das epische *Last Exit for the Lost*. Mitch Jenkins filmte das Konzert in einer Mischung aus schwarzweißem und farbigem Material, wobei die schwarzweißen Teile durchweg in einem kontrastreichen, körnigen Stil bearbeitet wurden. Zahlreiche Einstellungen sind in Zeitlupe, um die Außerweltlichkeit des Geschehens zu betonen. Die Nebelschwaden, die das Geschehen permanent durchziehen, steigern noch die Körnigkeit der Videobilder. Die Kamera bewegt sich dynamisch zwischen den Musikern, während die Montage vor allem auf die treibenden Rhythmen reagiert und mit gelegentlichen Stakkati die Schnittfrequenz bis zum Flash-Cutting steigert. In den farbigen Einstellungen dominieren vor allem die Spots

in Rot, Blau und Grün, die das Gesicht im Stil des expressiven italienischen Gothic-Horrorfilms der 1960er und 1970er Jahre (z.B. Suspiria, Dario Argento 1977) dramatisieren.

Das Gesicht des Sängers Carl McCoy wird in häufigen Nahaufnahmen geradezu fetischisiert. Immer wieder fährt die Kamera auf ihn zu, sucht seinen in die Ferne gerichteten Blick. Der Level der Mystifizierung der Musiker ist im Vergleich zum vorangehenden Konzertfilm Forever Remain (Mitch Jenkins, 1988) noch einmal gesteigert, denn dort ist zwar der apokalyptische Westerncharakter im Bühnenoutfit noch erheblich präsenter, doch die Stilmittel werden deutlich simpler eingesetzt, Kameraperspektiven sind weniger ausgefallen, wie ohnehin nur drei Kameras im Einsatz waren. Für Visionary Heads schnitt man allerdings zur Steigerung der visuellen Dynamik offenbar zeitlich versetzte Elemente zusammen, denn mitunter wechselt das Outfit des Sängers von einer Einstellung zur anderen: einmal trägt er seine zerschlissene Lederjacke, dann wieder sein flatterndes weißes Piratenhemd. Dieser Effekt wird in dem zu Promotionzwecken montierten Musikvideoclip For Her Light noch deutlicher, denn hier bediente man sich aus allen Höhepunkten des Konzerts.

Im Gegensatz zu den früheren originellen und aufwändig inszenierten Videoclips verlässt sich der Konzertfilm Visionary Heads ganz auf die mystische Ausstrahlung der Band und ihre charismatische Bühnenpräsenz. Insofern geht Mitch Jenkins durchaus klassisch vor und dramatisiert das Bühnengeschehen allenfalls mit seinen filmtechnischen Mitteln, etwa durch den starken Fokus auf das Gitarrenspiel oder die Schlagzeugbeats. Am wichtigsten erscheint ihm das Verhältnis zwischen Bühne und Fans.

Eine Rock-Zeremonie

2009 tourten *Fields of the Nephilim* erneut in Westeuropa und nannten diese Events „Ceremonies“ (ein Filmdokument wird 2012 erscheinen). Und als rituelle Zeremonie muss man bereits den Auftritt in Visionary Heads begreifen. Selten wurde ein Frontmann und Rocksänger deutlicher als Schamane inszeniert, als ritueller Mittler zwischen der Welt seiner mythischen Vision – der Welt der Nephilim – und der seiner geneigten Fans. Die Verehrung durch die Fans hat bei *Fields of the Nephilim* durchaus bizarre Züge angenommen. So wird seit den späten 1980er Jahren die Kleidung des Sängers kopiert: sein Kutscherhut, seine gealterte Lederkluft, der Mehlstaub, die schweren Motorradstiefel. Während der Konzerte hat sich ähnlich wie der spezifische ‚Handtanz’ der Fans von *The Sisters of Mercy* und *The Mission* die Gewohnheit etabliert, mit Hilfe zweier Helfer aus der Menge aufzusteigen und die Arme zum Lichtgebet auszubreiten. Diese Form des Runenyogas ahmt die Form der Lebensrune nach und soll den ‚Betenden’ zu einer Antenne formen, um die spirituelle Energie von der Bühne aufzunehmen. Auf diese rituelle Weise wird das Publikum deutlich Teil der Performance und folglich reagiert Jenkins in seiner Inszenierung darauf, indem er immer wieder die Publikumstotale aus dem hinteren Teil des Raumes als Verschmelzung von Band und Fans nutzt. Von besonderer Bedeutung ist hierbei auch der satanische Gruß mit abgespreiztem kleinem und Zeigefinger. In der Mythologie der Band ist dies jedoch nicht auf eine antichristliche Geste begrenzt, sondern grüßt vielmehr den gefallenen Engel Lucifer des alten Testaments, der als gefallener Engel vergleichbar mit den ‚großen Alten’ ist, die sich mit den Menschen vermählten und die Nephilim zeugten. Insofern sind die Nephilim ‚luciferische’ Wesenheiten, nicht wirklich in einem dämonischen Sinne, sondern als Bringer und Träger eines spirituellen Lichts (*luci ferre*). Im Gegensatz zu der Rock’n’Roll-typischen Feier des ästhetischen Bösen und ‚Ungehorsamen’, die sich ebenfalls dieses Handzeichens bedient, handelt es sich im Nephilim-Kontext hierbei nicht nur um eine kommunikative und würdigende Geste, sondern zudem um einen performativen Akt im Sinne der Bandmythologie.

Fields of the Nephilim vertreten bis heute wie keine zweite Band neben ihnen eine bestimmte Ära des Gothic-Rock der späten 1980er Jahre. Neben ihrer konsequent weiterentwickelten Privatmythologie haben sie in zahlreichen Live-Shows bewiesen, dass sich der synkretistische Mystizismus ihrer Alben in eine dynamische, psychedelische und ekstatische Rockshow live adaptieren lässt. Mitch Jenkins' filmisch konventioneller Konzertfilm VISIONARY HEADS bietet einen intensiven Eindruck der charismatischen Bühnenpräsenz und des Versuchs, schamanistische Trancetechniken in psychedelische Rockmusik zu integrieren.

Track listing:

Intro / (Dead But Dreaming)

For Her Light

At The Gates Of Silent Memory /

Paradise Regained

Blue Water

Sumerland

Submission

Chord Of Souls

Last Exit For The Lost

The Watchman

Psychonaut

Literatur:

Dave Thompson / Kirsten Borchardt: Schattenwelt · Helden und Legenden des Gothic Rock. Höfen: Hannibal Verlag 2004.

Peter Matzke, Tobias Seeliger: Das Gothic- und Dark-Wave-Lexikon. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2002.
Hannaham, James. "Bela Lugosi's Dead and I Don't Feel So Good Either". Gothic. Boston: MIT Press, 1997.

Kilpatrick, Nancy. The Goth Bible: A Compendium for the Darkly Inclined. New York: St. Martin's Griffin, 2004.

Mercer, Mick. Gothic Rock. Los Angeles: Cleopatra Records, 1994.

Mercer, Mick. Gothic Rock Black Book. London: Omnibus Press, 1988.

Mercer, Mick. The Hex Files: The Goth Bible. Woodstock: Overlook Press, 1996.

Park, Jennifer. "Melancholy and the Macabre: Gothic Rock and Fashion". Gothic: Dark Glamour by Valerie Steele and Jennifer Park. Yale University Press, 2008.

Reynolds, Simon. Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984. London: Faber and Faber, 2005.

Stiglegger, Marcus: Ikonen-Lichtung im Elyzium. In: Hoffert, Jennifer / Nym, Alexander (Hrsg.): Black Celebration. 20 jahre Wave-Gotik-Treffen, Leipzig: Plöttner Verlag 2011, S. 158-167.

Empfohlene Zitierweise:

Stiglegger, Marcus: Visionary Heads – Fields of the Nephilim.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Standing in the Shadows of Motown (USA 2002)

Thomas Wilke

R: Paul Justman
P: Paul Justman, Elliot Scott, David Scott, Rimshot LLC.
B: Walter Dallas, Ntozake Shange, Allan Slutsky (Vorlage)
K: Doug Milsome B.S.C., Lon Stratton
S: Anne Erikson
M: Allan Slutsky
UA: USA November 2002, Deutschland 03.07.2003
116 Minuten, 16:9, Arsenal-Verleih, Farbe, 5.1 Dolby digital

Mit: Richard "Pistol" Allen; Jack "Black Jack" Ashford; Bob Babbitt; Johnny Griffith; Joe Hunter; Joe Messina; Eddie "Chank" Willis; Benny "Papa Zita" Benjamin; Uriel Jones (The Funk Brothers).
Im Weiteren: Bootsy Collins; Johnny Griffith; Ben Harper; Montell Jordan; Chaka Khan; Gerald Levert; Meshell Ndegeocello; Joan Osborne; Rudy Robinson; Tom Scott; Eddie Willis; Steve Jordan; Edward Holland; Don Was; Otis Williams; Martha Reeves; James Jamerson Jr.; Brian Holland; Jay Butler; Alan Slutsky; Dennis Coffey; Nathan Watts; Ralph Armstrong; Penny Jamerson

Bonus-DVD: Jam Session mit Multiangle Feature (9:10), Erinnerungen an ehemalige Bandmitglieder (13:30), Dinner mit den Funk Brothers (11:40), Ehrung der Funk Brothers (7:35), Biographie der Funk Brothers als Filmbeiträge und als Texttafeln sowie eine Kurzinfo zu den Funk Brothers

Im Februar 2011 lud Michelle Obama zu einem gut einstündigen Gespräch den *Motown*-Gründer Barry Gordy, den *Motown*-Künstler Smokey Robinson, den R&B-Musiker und -Songwriter John Legend sowie den Executive Direktor vom Grammy Museum Robert Santelli in das Weiße Haus in Washington ein, um vor einem ausgewählten jüngeren Publikum über Karriere, Erfolg und harte Arbeit zu sprechen. Dabei münden ihre Ausführungen unter anderem in dem Kernsatz: “The Motown story is really a metaphor for life”. Jeder aus dem Publikum könne es schaffen, wenn er nur nach vorn auf die Bühne sähe und vergliche. Die Essenz kommt als Botschaft und muss nicht mehr decodiert werden. In diesem Sinne beschwört dann auch Robert Santelli geradezu das symbolische Kapital der *Motown*-Story in seinem einleitenden und einordnenden Geschichtsabriss: “And Motown is so important to young people, black and white, because what we find out during this time is that Motown is a symbol of black pride and black

capitalism. That you could take an idea and with great strength and courage and conviction you can turn that idea and that dream into reality." Der realisierte amerikanische Traum befand sich demnach auf der Bühne vor dem Publikum. Die Podiumsteilnehmer sprachen dann zwar allgemein von "great musicians", die ihren Anteil an der Musik hatten, im Vordergrund blieb allerdings das Name-Dropping bekannter *Motown*-Stars und -Hits. Wer nicht zu Wort kam, obwohl Smokey Robinson mit in der Runde saß, waren die Musiker und die damit verbundenen Schicksale, die eben nicht an der Erfolgsgeschichte nach außen hin beteiligt wurden: die *Funk Brothers*.

Diesen widmete sich nun ein bereits 2002 erschienener US-amerikanischer Dokumentarfilm unter dem Titel *Standing in the Shadows of Motown* und wird in der Spiegel-Online-Rezension von Daniel Haas 2003 als „ein Erinnerungs- und Wiedergutmachungsprojekt" bezeichnet. Zeitgleich mit der DVD erschien auch eine gleichnamige CD als Soundtrack. Ausgangspunkt der Dokumentation ist für die Produzenten die fehlende Anerkennung der *Funk Brothers* gewesen. Der Film handelt von einer Gruppe von Musikern, die nach der Gründung des Detroiter Labels 1959 bis zum Umzug nach Los Angeles 1972 als Studioband für *Motown* arbeitete. Obwohl die Musiker als Studioband und als Begleitband vieler berühmter Soul-Künstler für eine enorme Anzahl an Hits verantwortlich waren, blieben sie selbst lange Zeit weitgehend unbekannt. Somit lässt sich der Filmtitel programmatisch verstehen, indem es um die Protagonisten während ihrer Zeit bei *Motown* geht und nicht um die Erfolgsgeschichte des Labels. Dass deren Bekanntheit und ihre Arbeitsbedingungen nur wenig rühmlich waren, ist allerdings keine neue Erkenntnis, sondern stellten Joe McEwen und Jim Miller bereits 1976 pointiert fest: »Sie führten jedoch alles andere als ein glanzvolles Dasein. Gewöhnlich bekamen sie ein festes Gehalt und mühten sich im verborgenen ab. Wenn bei Booker T and the MGs Instrumentalhits mitgeschnitten wurden, spielten Earl van Dyke und seine Soul Brothers (sic!) in kleinen Hotels in der Nähe vom West Grand Boulevard für nicht mehr als ein paar Dollars, Pizza gratis, und den Applaus des ortsansässigen Stammpublikums. Am nächsten Morgen hieß es dann wieder, sich von neun bis fünf in die Mühle des geregelten Angestelltendaseins begeben.« (Miller 1979 (1976), 138)

Regisseur Paul Justman knüpft mit dieser Dokumentation an vorangegangene Arbeiten über Künstler wie z.B. *The Doors*, James Brown, *The Neville Brothers* oder *Deep Purple* an. Auch seine Musikvideo-Erfahrungen erweisen sich bei der eleganten Verknüpfung von Hitsville-Sound und Erzählung für den Zuschauer als profitabel. Die Vorlage für den Film lieferte das Buch »*Standing In The Shadows of Motown. The Life And Music of Bassist James Jamerson*« von Allan Slutsky, das er unter dem Pseudonym »Dr. Licks« veröffentlichte und das 1989 den US-Buchpreis *Rolling Stone/Ralph J. Gleason Music Book Award* gewann. Buch- und Filmtitel sind eine Anspielung auf den 1966er *Four-Tops*-Song *Standing in the Shadows of Love*. Die Dreharbeiten – an Originalschauplätzen in Detroit, der damaligen ›Motor Town‹ der USA aus der sich die Bezeichnung *Motown* ergab – dauerten für den Film mit einem Budget von drei Millionen Dollar im Winter 2000 zwar nur sechs Wochen, bis dahin vergingen allerdings fast elf Jahre, da sich lange keine Interessenten für die Filmfinanzierung fanden. Erst der Erfolg von Wim Wenders *Buena Vista Social Club* 1999 zeigte ein mögliches Interesse an derartigen Filmstoffen und ermöglichte schließlich eine Finanzierung.

Der Film, der neben den zeitgenössischen Aufnahmen auch viele Archivaufnahmen und historisches Bildmaterial integriert, ist insgesamt klar strukturiert. Es werden jeweils die einzelnen Musiker – die Lebenden wie die Toten – anekdotisch oder durch ein Reenactment vorgestellt, wie sie zu *Motown* kamen, wie sich die Zusammenarbeit und der weitere Verlauf gestalteten. Die Verbindung zwischen den einzelnen Parts sind Passagen aus einem Jubiläumskonzert der *Funk Brothers* und kollagierte Interviewpassagen von Zeitgenossen, Wegbegleitern oder Künstlern. Zu Beginn steht eine Umfrage in einem Plattenladen, in der sich herauskristallisiert, dass die meisten Befragten zwar mit *Motown* etwas anfangen und auch aus dem Stehgreif bekannte Künstler aufzählen können, jedoch keinem so richtig klar und bewusst ist, wer dazu eigentlich die Musik gemacht hat. Auf die Frage: »You know, the instruments and stuff?«, kommen Antworten von »I have no idea« bis zu »the Miracles« und »the Pips?«. Mit diesem Ausgangspunkt und den folgenden Statements von anderen Musikern, Arrangeuren und Sängerinnen über die *Funk Brothers* schafft der Film eine Rezeptionsbasis, die ein sehr pathetischer Off-Kommentar Andre

Braughers flankiert. Dieser hat es sich in Text und sprachlicher Performanz offensichtlich zur Aufgabe gemacht, den ausstehenden Ruhm der *Funk Brothers* nachträglich, doch dafür umso nachdrücklicher, dem Zuschauer nahe zu bringen. Das geht zum Teil auch auf Kosten der Gesamtdarstellung. Konträr zu der zum Ausdruck kommenden Bescheidenheit der *Funk Brothers* steht die Superlativ-Anhäufung von ›Superhits‹ im direkten Vergleich der eingespielten Nr.-1-Hits der *Beatles*, *Rolling Stones*, Elvis Presley und *Beach Boys* auf der Kommentarebene. Ebenso bemüht der Erzähler reduktionistisch bestehende Stereotypen, wenn behauptet wird, dass weiße Musiker wie Elvis die schwarze Kultur für ihren Erfolg geplündert oder schwarze Musiker damals kein größeres Publikum gefunden hätten. Dies leugnet sowohl die zu differenzierende Vielfalt der musikalischen Einflüsse bei Elvis wie die Tatsache, dass ein afroamerikanischer Star wie Jackie Wilson zwischen 1958 und 1963 zwanzig Mal in den *Billboard Top 40-Charts* vertreten war.

Eine der Stärken des Films ist, dass die einzelnen Musiker und ihre Musik durchgehend im Vordergrund stehen und dabei das gewachsene Zusammenspiel der ›Band‹ anschaulich erzählt und demonstriert wird. Zum *Studio A* als einem Kulminationspunkt kreativer Energie kehrten die *Funk Brothers* für den Film in den *West Grand Boulevard* gemeinsam zurück. Dieses Studio wurde auch aufgrund der harten Konkurrenz unter den Komponisten, Arrangeuren und Musikern als »Schlangengrube« bezeichnet. Nach mehr als 30 Jahren betreten sie nun ›ihr‹ legendäres *Studio A* und Regisseur Paul Justman reflektiert über diesen für die Musiker sichtbar bewegenden Moment: »Etwas abseits bemerkte ich Jack Ashford und sah, wie sehr ihn diese Szenerie berührte. Er stand im Flur und es wirkte so, als wolle er gar nicht richtig in das Studio schauen« (Arsenal 2003: 4). Dieses Zusammenspiel auf engem Raum, das teilweise ›Schichten‹ von bis zu 14 Stunden am Tag umfasste, blieb nicht auf die Studioarbeit begrenzt. Fast alle Musiker hatten Wurzeln im Jazz oder im Rhythm'n'Blues und spielten noch regelmäßig in Nachtclubs und Bars weiter. Elemente dieser Jam-Sessions flossen dann am Folgetag in die Produktion neuer *Motown*-Titel ein. Neben diesem kreativen Input für *Motown* zeigt der Film auch episodisch, dass derartige Nebentätigkeiten, zu denen auch das Einspielen von Songs für andere Plattenfirmen gehörte, nicht gern

gesehen wurden. Mit dem entsprechenden historischen Abstand lachen die Protagonisten des Films über die Versuche des gegenseitigen Ausspionierens herzhaft, aber es zeigen sich dabei auch die darunter liegenden Probleme des Alltags, die das Lachen übertünchen soll. So ging es bei den Nebengigs auch um das zusätzlich zu verdienende Geld. *Motown* zahlte den Studiomusikern anfänglich keinesfalls Gagen, die ein sorgenfreies Auskommen für einen jeden zuließen. Nach Nelson George waren dies für Musiker 1962 noch 7,50 Dollar pro Tag, was mit ein bisschen Geduld in der Folgezeit auf 80 bis 100 Dollar am Tag und noch sehr viel weiter steigen konnte: »The regulars were all under contract to Motown, which guaranteed them a steady income that, when augmented by unauthorized moonlighting, could earn them each as much as $100000 a year« (George 2003: 119). Diese Form der einordnenden Relativierung fehlt, so dass hier das Bild einseitig verklärt wird.

Der Umgang mit Alkohol wird ebenfalls anekdotisch verarbeitet und verschwindet hinter der immer noch bewunderten musikalischen Leistung eines Benny Benjamin oder James Jamerson. Ebenso fehlt in den Erzählungen der *Funk Brothers*, dass sie zur vielbeschworenen und offen beworbenen ›Motown-Familie‹ gehörten, was den Schluss zulässt, dass Berry Gordy deutlich zwischen Artisten und Musikern differenzierte. Dabei fällt in der Dokumentation kein schlechtes Wort über Berry Gordy. Allein die im Film erzählte Geschichte, dass James Jamerson zur 25-Jahr-Feier des Labels nicht eingeladen war und sich selbst sein Ticket kaufend, leise in die Veranstaltung schlich, stärkt die Differenz zwischen Musiker und Künstler in ihrem Wert durch das detaillierte Reenactment. Das zeigt sich ebenso in dem für die *Funk Brothers* überraschend gekommenen Ende, das interessanterweise Martha Reeves durch die nicht vorhandene Rechtfertigungspflicht des Labels relativiert. Nur durch ein Schild an der Tür »Heute gibt's hier nichts zu tun« unterrichtete die Musiker davon, dass *Motown Records* nach Los Angeles umgezogen war.

Ein in der Bildsprache des Dokumentarfilms zum Ausdruck kommender Anspruch besteht in der authentischen Inszenierung und Wiedergabe der Protagonisten. Die Kamera bleibt auf Augenhöhe und ist stets mit der nötigen Distanz nahe am Geschehen. Der Zuschauer bekommt nicht nur einen Eindruck, sondern auch einen Einblick, was es für die *Funk*

Brothers hieß und noch immer heißt, für die Musik zu leben und in ihr aufzugehen. Relativ lange Plansequenzen vermeiden eine auf Erfolg abzielende Effekthascherei. So werden ganz beiläufig und mit ungebrochener Freude am eigenen Tun musikalische Strukturen, deren dynamische Konvergenz und ihre verschiedenen Einflüsse bei Titeln wie *Ain't Too Proud To Beg* oder *I Heard It Through The Grapevine* erklärt und nachgespielt. Die Musik ist nicht nur als ein erzählerischer Bestandteil präsent. Die Songs aus *Hitsville USA* geben dem Film extradiegetisch – bei der stimmungsvollen Inszenierung der Originalschauplätze oder bei Interviewpassagen – ebenso einen guten Groove, wie intradiegetisch, wenn die *Funk Brothers* gemeinsam jammen und musizieren. Im hörbaren Umfang differieren zwar die verwendeten Einzeltitel, jedoch wurde die beachtliche Anzahl von 30 *Motown*-Songs in die Dokumentation integriert. Dies verdanken Drehbuchautor Allan Slutsky und Regisseur Paul Justman einer »persönlichen Intervention von Berry Gordy«, da normalerweise »maximal zwei bis drei Motown-Songs für ein Projekt lizensiert« würden und Gordy für die Dokumentation »den gesamten Motown-Katalog« den Filmemachern mit der Aussage »Take what you need« gebracht hätte (Arsenal 2003:5).

Die Montage der Interviews ist dicht, die Konzertausschnitte sind sorgfältig ausgewählt und die Anekdoten unterhaltsam: Es gibt darüber hinaus noch einige starke Momente in dieser flüssigen Dokumentation. Zu diesen zählen unter anderem, wenn Joe Hunter, Pistol Allen oder Eddie "Bongo" Brown vom Tod ihrer Kollegen und Freunde erzählen, oder Bob Babbitt als weißer Bassist zum Bandrückhalt während der Rassenunruhen 1967 befragt wird. Dann bleibt die Kamera diskret und wahrt den Abstand, ohne den Kontakt zu verlieren. Die Eindringlichkeit der Situation verharrt im erzählerischen Augenblick der Protagonisten, die in keiner Weise bloßgestellt werden, sondern durchaus Anteilnahme zulassen.

Interessanterweise kommen die kreativen oder technischen Zusammenarbeiten, die es ohne Frage gegeben hat, nicht weiter zu Wort. Zwar äußern sich beispielsweise Paul Riser und Brian Holland über die *Funk Brothers*, das geschieht jedoch nicht umgekehrt. Inwieweit waren also Songwriter-Teams wie Holland / Dozier / Holland oder Ashford und Simpson an dem Entstehen und dem Erfolg der Hits

beteiligt oder inwieweit sorgte der Schliff von Arrangeuren wie Paul Reiser oder Harvey Fuqua für das Quentchen, das den *Sound of the Young America*, wie sich *Motown* auf den Platten selbst labelte, letztlich ausmachte? Die unterschiedlichen musikalischen Einflüsse der jeweiligen Musiker kommen in der Dokumentation zur Sprache, nicht aber, ob nicht auch andere ihren Teil zum Erfolg beigetragen haben. So werden die *Funk Brothers* in der Dokumentation zur alleinigen Quelle der Motown-Hitwelle in den 60er Jahren. Die Suche nach der entsprechenden eigensinnigen Formel der *Motown*-Musik mündet in Uriel Jones Aussage: »The formula was the musicians«. Im Gestus eines positiven Personenkultes lesen sich dagegen die Hintergrundinformationen des Arsenal-Film-Verleihs: »Er [i.e. Barry Gordy, T.W.] schuf Hit für Hit mit extravaganten Produktionen, verblüffenden Stimmen und Pop-Appeal – mehr als 78 Top Ten Hits allein zwischen 1959 und 1969«.

Die zwischen die Episoden geschnittenen Konzertszenen stammen aus einem Konzert der Gruppe mit Sängern und Sängerinnen wie Chaka Khan, Ben Harper, Bootsy Collins, Montell Jordan, Joan Osborne oder Gerald Levert im *Royal Oak Music Theater* in Detroit. Bei diesem Live-Auftritt spielten die *Funk Brothers* nochmals eine große Zahl an *Motown*-Hits, an denen sie mitgewirkt hatten. Dramaturgisch ist der Beginn des Konzerts an das Ende des Films gesetzt und mit der Einführung der wesentlichen Bandmitglieder zu Recht vom Konzertpublikum umjubelt; die bereits Verstorbenen werden ebenso aufgeführt und per Foto den Instrumenten zugeordnet. Mit diesem Einstieg in das Konzert und der Chaka Khan-Montell-Jordan-Interpretation von *Ain't No Mountain High Enough* entlässt der Film den Zuschauer in einem emotionalen Hoch. Leider ist der gerade überzeugende Auftritt der beiden Künstler viel zu kurz zu sehen und da das im Filmverlauf öfter vorkommt, mündet die Einschätzung von Daniel Haas hinsichtlich des Konzertanteils vielleicht auch aus diesem Grund in einer vernichtenden Kritik: »Viel schwerer wiegt die Auswahl der Jungstars, deren Enthusiasmus die Zeitlosigkeit von Motown unterstreichen soll, deren Mangel an Inspiration und Können jedoch schlicht bedrückt« (Haas 2003). Diese Kritik lässt sich auch nicht ganz übergehen, doch bleibt die Absicht der Filmautoren nicht unbemerkt: Starke Interpreten mit einem biographischen Zugang zur *Motown*-

Musik – wie es beispielsweise jüngst Phil Collins auf seinem Album *Going Back* tat – hätten die Musik der *Funk Brothers* zu ihrem eigenen und zu interpretierenden Stoff gemacht. Damit stünde dann die Musik wieder hinter der Interpretation. So bleibt die Musik der narrative Hauptgegenstand und nicht die ›enthusiastische Interpretation‹ des Nachwuchses. Allerdings ist enttäuschender Weise zu konstatieren, dass sich der Zuschauer kein eigenes Urteil über das Konzert bilden kann, denn es ist via Bonus-DVD nicht zugänglich, weder in Gänze, noch in weiteren Auszügen.

Als Zuschauer wird es spürbar, dass die Funk Brothers nicht einfach eine Band waren, die zufällig gemeinsam Musik machten und damit einen Nerv der Zeit trafen. Die Dokumentation schafft es, die mittlerweile vor über 50 Jahren geschaffene Musik auch durch die ausgewählten Stücke in ein gesellschaftliches Bewusstsein treten zu lassen, das über eine erinnerende Reminiszenz im Sinne von »Some people talking' about the good old days …« hinausreicht. Oder, wie es Robert Santelli 2011 im Weißen Haus zum Ausdruck brachte: »So in summary, this music: timeless […] That in a way this music is almost like American folk music now, because the definition of American folk music is something that is sung and known by large amounts of people. The folks. Everybody knows that song. […] These songs have embedded themselves into the American music treasury in such a way that, A they will always be there. And, B, they will always be meaningful for my generation, your generation and succeeding generations to come.« Und das scheint ja nicht nur für Amerika zuzutreffen.

Performances:

Joan Osborne – (Love Is Like A) Heat Wave
Meshell Ndegeocello – You've Really Got A Hold On Me
Bootsy Collins – Do You Love Me
Gerald Levert – Reach Out I'll Be There
Ben Harper – Ain't Too Proud To Beg
Gerald Levert - featuring Tom Scott – Shotgun
Joan Osborne – What Becomes Of The Broken hearted
Ben Harper – I Heard It Through The Grapevine
Bootsy Collins – Cool Jerk
Meshell Ndegeocello – Cloud Nine
Chaka Khan – What's Going On
Chaka Khan & Montell Jordan – Ain't No Mountain High Enough

Songliste:
Dennis Coffey & The Detroit Guitar Band – Scorpio
Hank Ballard – Give it up
Jr. Walker and The All Stars – How Sweet it is (to be loved by you)
Martha and The Vandellas – Dancing in the streets
Martha and The Vandellas – Nowhere to run"
Marvin Gaye – I'll Be Doggone
Marvin Gaye – Pride and Joy
Marvin Gaye – Stubborn Kind of Fellow
Marvin Gaye – What's going on
The Four Tops – Bernadette
The Four Tops – I Can't Help Myself (Sugar Pie Honey Bunch)
The Funk Brothers – Bernadette (instrumental)
The Funk Brothers – The Flick
The Funk Brothers – You Keep Me Hanging On (instrumental)
The Marvelettes – Don't Mess with Bill
The Miracles – Ooo Baby, Baby
The Miracles Shop Around
The Supremes– You Keep Me Hangin' On"
The Supremes – Baby Love
The Supremes – Where Did Our Love Go
The Supremes – You can't Hurry Love
The Temptations – Ball of Confusion (That's What the world is today)
The Temptations – Girl (Why you wanna make me Blue)
The Temptations – My Girl
The Temptations – Since I lost My Baby
The Temptations – The way you do the things you do

Preise und Auszeichnungen

2002 New York Film Critics Circle Award in der Kategorie “Best Non-Fiction Film”
2002 National Society of Film Critics Award in der Kategorie “Best Non-Fiction Film”
2002 Austin Film Festival, Publikumspreis
2002 Starz Denver International Film Festival, Publikumspreis
2003 *What’s Going On* von Chaka Khan & The Funk Brothers Award-Gewinner bei der 45. Grammy-Verleihung in der Kategorie “Best Traditional R&B Vocal Performance”
2003 *Standing in The Shadows Of Motown* The Funk Brothers & Various Artists Award-Gewinner bei der 45. Grammy-Verleihung in der Kategorie “Best Compilation Soundtrack Album For A Motion Picture”

Literatur:

George, Nelson (2003 [1985]): Where did our Love go? The Rise and Fall oft the Motown Sound. Omnibus Press, Musik Sales Ltd, London.

Gross, Torsten (2009): The Soul of Motown. Eine Labelgeschichte in 15 Songs. Hamburg.

Lüthe Martin (2011): Color-line and crossing-over. Motown and performances of blackness in 1960s American culture. Trier.

Miller, Jim (1979 [1976]): Rolling Stone. Bildgeschichte der Rockmusik. Bd. 2: Von den Searchern zu Bruce Springsteen. Hamburg.

Mitchell, Elvis (1992): Hitsville USA. The Motown Single Collection. 1959-1971. Begleitheft.

Ribowsky, Mark (2009): The Supremes. A saga of Motown dreams, success, and betrayal. Cambridge, Da Capo Press.

Rudinow, Joel: (2010): Soul music : tracking the spiritual roots of pop from Plato to Motown. University of Michigan Press.

Slutsky, Allan: Standing In The Shadows of Motown. The Life And Music of Bassist James Jamerson

Internet-Quellen:

Babbitt, Bob: http://www.bobbabbitt.com/

Bunbury, Stephanie 2003: At last, Motown's song of praise. http://www.theage.com.au/articles/2003/01/25/1042911592830.html

Haas, Daniel 2003: Standing in the shadows of Motown. Rufe aus dem Evergreen-Museum. In: Spiegel Online.

http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,255633,00.html, 03.07.2003

[letzter Zugriff 31.08.2011]

Hernandez, Raoul 2002: Tracks of My Tears. A Happy ending for a few of Motown's Funk Brothers. http://www.austinchronicle.com/music/2002-11-15/108292/print/

Pronitschew, Oleg 2008: Standing in the Shadows of Motown. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2, 2008, S. 159-161. http://www.filmmusik.uni-kiel.de/filme/KB2-Standing.pdf

Standing in the Shadows of Motown bei IMDB:

http://www.imdb.de/title/tt0314725/fullcredits#cast

Standing in the Shadows of Motown bei Arsenal-Verleih:

http://www.arsenalfilm.de/motown/

Standing in the Shadows of Motown:

http://www.standingintheshadowsofmotown.com/

The Sound of Young America: The History of Motown: John Legend, Smokey Robinson, Barry Gordy in the White House, feb, 2011: http://audio.tutsplus.com/articles/lectures/the-sound-of-young-america-the-history-of-motown/

Empfohlene Zitierweise:

Wilke, Thomas: Standing in the Shadows of Motown.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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 the Wrong-Eyed Jesus (UK/USA 2003)

Thorsten Ragotzky

R: Andrew Douglas
B: Steve Haisman
P: Andrew Douglas, Martin Rosenbaum
K: Andrew Douglas
S: Michael Elliot
M: Jim White, Johnny Dowd, Cat Power, David Eugene Edwards, The Handsome Family, Lee Sexton, [...]
D: Jim White, Johnny Dowd, Harry Crews, David Eugene Edwards, Brett Sparks, Rennie Sparks, Melissa Swingle, Rev. Gary Howington, David Johansen, Lee Sexton, [...]
DVD: Plexi Limited, 2006.
82 min; Farbe; 1,78:1.
Filmhomepage: http://www.searchingforthewrongeyedjesus.com/

Nachts auf einer einsamen Landstraße steht ein fünfzehnjähriger Junge. Er kommt gerade von seinem Dealer, der ihn mit Drogen für Verkauf und Eigenbedarf versorgt hat. Einige Jahre bereits in das Geschäft verwickelt, hat die Sucht im engeren Freundes- und Bekanntenkreis ihren Tribut gefordert und düstere Vorahnungen der eigenen Endlichkeit schwirren dem Jungen im Kopf herum, während er versucht, per Anhalter nach Hause zu kommen. Seltsam überhastet, dabei den Wagen fast abwürgend, kommt plötzlich ein verstaubter Plymouth Duster neben dem Jungen zum Stehen, am Steuer ein wuchtiger Kerl, gekleidet wie ein *dirt farmer*.

Die Geschichte entwickelt sich wie in einem düsteren Horrorfilm. Der Junge steigt ein, das Gespräch des Fahrers, zunächst freundlich und kumpelhaft, wird zunehmend zweideutig, aggressive Untertöne mischen sich ein, bis schließlich deutlich wird, dass der kräftige Kerl den Jungen vergewaltigen will. Das Auto rast auf der dunklen Landstraße dahin. Aus der Beifahrertür zu springen wäre lebensgefährlich und nebenbei ist der Griff der Tür defekt, so dass das Öffnen gar nicht möglich scheint. In dem Moment, als der Mann zu dem Jungen hinübergreift, hat dieser plötzlich eine Vision. Er sieht eine christliche Versammlung in einer Pentecostal Church. Der Priester vorn

beginnt in Zungen zu sprechen, während seine Frau ein in beseelter Trance selbstgemaltes Bild von Jesus enthüllt. Jesus mit strahlend blauen Augen – was dem Jungen einfach vollends falsch vorkommt. Während alle um ihn herum sich in repetitive Jesusrufe hineinzusteigern beginnen, fügt er selbst ein „wrong-eyed“ hinzu. Wie besessen wiederholt er immer wieder: „wrong-eyed Jesus, wrong-eyed Jesus“, nicht nur in seiner Vision, sondern auch im Wagen des zudringlichen Kerls. Was diesen völlig entnervt und dem Jungen schließlich das Leben rettet.

Diese „true story by Jim White“, die hier nur in Umrissen wiedergegeben wurde, findet sich im Booklet der nach der Geschichte betitelten CD *The Mysterious Tale of How I Shouted Wrong-Eyed Jesus*. Sie liest sich wie die Ironisierung einer Erweckungsgeschichte, denn der Protagonist wird nicht Teil der Gemeinschaft der Gläubigen, erkennt das angebetete Bild als ein gemachtes und rettet sich – so scheint es – letztlich selbst durch die reflektierte Distanz. Warum Jesus' blaue Augen, ja jegliche Versuche seine Augen darzustellen, zwangsläufig fehlerhaft seien, erläutert der letzte Absatz und man meint ein Unbehagen am göttlichen Konzept herauszulesen:

> „Even portraits by so-called famous artists now seem to me competely wrong-eyed and I begin to wonder what sort of human effort could possibly truly represent those objects in Jesus' head which view the world in accepting silence as some are saved and sent off to heaven while others are swept away to the supposed infernal fires of eternal hell.“

Und wenn Jim White schließlich notiert: „I must defend the small comfort I take in knowing His eyes will be forever wrong. Long live Wrong-Eyed Jesus!“, dann klingt das wie die Sympathiebekundung eines zwangsweise Außenstehenden zur intuitiv-emphatischen Religiosität, für die der Wrong-Eyed Jesus schließlich steht und die eher externalisiertes Abbild menschlicher Hoffnungen, Sehnsüchte und Zerrissenheiten ist, als Darstellung von etwas Göttlichem. Jim White ist ein Suchender und als solchen portraitiert ihn Andrew Douglas' Dokumentarfilm Searching for the Wrong-Eyed Jesus.

Douglas habe die CD als Weihnachtsgeschenk bekommen, liest man im filmischen Vorwort über dem Black Screen, „It was a record so full of strangeness you had to wonder, in a shrinking world, where this music comes from. This film sets out to look for that place.“ Also unternimmt Douglas mit seinem Film eine Expedition zu den Wurzeln dieser Musik in den amerikanischen Süden, genauer in den *poor white south* des Bible Belt. Jim White heuert er dafür als Fremdenführer an. Beschäftigt man sich mit den Texten seiner Songs, fällt leicht zu sehen, warum, denn es ist zumeist Rollenlyrik, die sich in die religiösen Exaltationen, die alltäglichen Verzweiflungen der mit Sympathie portraitierten Figuren hineinfühlt. Jim White, selbst nicht verwurzelt im Süden, sondern Wahlsoutherner nach abgebrochenen Karrieren als Model und Profisurfer, ist ein Außenseiter und eignet sich deswegen besonders, dem fremdelnden Blick des britischen Filmemachers eine einordnende Perspektive an die Seite zu stellen.

Hinzu gesellt Douglas andere sehr unterschiedliche Musiker, die auf der Reise immer wieder als Begleiter und in inszenierten Performances auftreten. Da ist der im Süden aufgewachsene und lebende Johnny Dowd, der auf seinen Alben den dunklen Obsessionen der amerikanischen Unterschicht oft sehr sarkastisch nachspürt, eine Art wahlverwandter dunkler Gegenpart zu White, der – wie um das zu markieren – im Film im Gegensatz zu White ganz in schwarz gekleidet auftritt. [1] Da ist das Ehepaar Sparks a.k.a. *The Handsome Family*, gegründet in Chicago, die sich im Bilderfundus der Kultur der Südstaaten für ihre düstere Gothic Americana bedienen. Man begegnet Predigersohn und bekennenden Christen David Eugene Edwards, der mit *Sixteen Horsepower* und später *Woven Hand* den Folktraditionen der Südstaaten verbunden geblieben ist, sie aber zeitgemäß umgearbeitet hat. Und schließlich sind da Ex-*New York Dolls*-Mitglied David Johansen, der mit der nach dem Kompilator der einflußreichen *Anthology of American Folkmusic* benannten Band *The Harry Smiths* den Folktraditionen ein Denkmal setzt [2] und im Gegensatz dazu der fast achtzigjährige Banjospieler Lee Sexton, der in den Appalachian Mountains in seiner mit Zeitungen tapezierten Holzhütte einfach traditionelle Musik macht um der schroffen Außenwelt etwas Stimmungsaufhellendes entgegenzusetzen. Die Auswahl, die Douglas trifft, zeigt unterschiedliche Zugänge zum kulturellen Reservoire des

Südens. Und sie zeigt dessen Einfluss über die Südstaaten hinaus.

Im Audiotrack erklingen Vibraphonklänge, Jim Reeves setzt zu *Welcome to my World* an, es wird aber sofort nach der Anfangszeile überblendet – zunächst in Banjoklänge, über denen man ein ausgelassenes *hollering* und Füßestampfen vernimmt, dann in exotisch klingende Gesänge, denen wir später in der Pentecostal Church wieder begegnen werden: dem Gesang einer in Zungen redenden Gemeinde. Der Gesang wird dann zur Aufblende – wir sehen einen Fluss, auf dem sich die Kamera vorwärtsbewegt – in den Song *Still Waters* von Jim White übergeblendet. Diese Collage ist deswegen interessant, weil sie eine assoziative Kette bildet, das weltlich Ekstatische mit dem spirituellen Aussichheraustreten verbindet. Jim Whites Song kreist um die selben Themen, fügt aber ein archaisch-heidnisches Element hinzu. Der Protagonist des Stückes wird nachts von Geistern besucht, bringt durch Verwünschen ein Schiff zum Kentern und steht in intuitiver Verbindung mit höheren Mächten. „Still waters run / Run deep in me / 'Cause I got this crazy way... / crazy way I'm swimming in still waters“, so heißt es im Refrain des Songs und es ist eine Umformulierung des *wise blood*-Konzepts von Flannery O'Connor, der Grande Dame der American Gothic Novel. [3] Es bezieht sich auf eine Art intuitive Spiritualität, die ständig am Übergang ist zwischen Religiosität und Blasphemie, zwischen Klarsicht und Wahnsinn. Ein Gefühl, verwurzelt zu sein in einer mythischen Realität, das erlaubt, Vorahnungen zu haben, mit Jesus persönlich zu sprechen, mit den Toten Kontakt zu pflegen und den Lauf der Welt beeinflussen zu können. [4] O'Connors Figuren sind getrieben von der Vorstellung, Medium einer höheren Entität zu sein. Es sind aus der modernen Gesellschaft Herausgefallene, die als mystische Grenzgänger zwischen Religion und Heidentum aus einer inneren Notwendigkeit und Getriebenheit heraus die vorgefundenen aufgegriffenen Fundstücke aus biblischen Geschichten und *oral traditions* zu einem eigenen Weltsystem zusammenzimmern, wild kreative Bastler. Oder verrückte Fanatiker – je nach Perspektive.

Dass Flüsse in narrativen Kontexten zu Portalen in andere, symbolischere Welten werden, ist altbekannte Praxis und durch die winterlich braun gefärbten Blätter der Bäume und den Text von *Still Waters* knüpfen sich schnell Assoziationen an den Totenfluss der Antike, den Styx. Wenn in die Gesangspausen eine raunende Jungenstimme aus

dem Off Fragen an den Filmemacher stellt, ob er den Platz, den er suche, auf einer Karte finden zu können glaube, kann man sich denken, dass die Antwort uneindeutig ausfällt. Denn die eigentlichen kulturellen Wurzeln des amerikanischen Südens liegen in den Geschichten, den Vorstellungen. Aber diese entspinnen sich an einer bestimmten Verfasstheit der Landschaft und des Lebens im Süden. „Everybody's going to tell you the South's not a place, it's a state of mind. I think more than a state of mind, the South is an atmosphere," bemerkt Jim White später im Film. Und so fluktuieren bereits in der Eröffnungsszene reale Umwelt und symbolische Aufladung ineinander, wird der winterliche Fluss in Louisiana sowohl atmosphärisch aufgeladene Naturgegebenheit als auch Verbildlichung des antreibenden *wise blood*. Die Reise geht in einen symbolisch überformten Süden der Mythen und Erzählungen, nicht in einen in dieser Kondensiertheit real existierenden.

Eine verborgene, hermetische Welt zudem, die sich nicht jedem erschließt. Angekommen in einer kleinen Siedlung, dem Treffpunkt mit Jim White, fährt die Kamera auf einen Jungen zu, der unverwandt den Blick erwidert und schließlich abschätzig ausspuckt. Um an die Geschichten heranzukommen, ist es notwendig sich zu maskieren, weswegen zunächst ein passender Wagen für die Expedition gefunden werden muss: Ein alter Chevy Impala mit Roststellen. Douglas greift hier das *fly on the wall*-Motiv auf, das in den Süden eindringende BBC-Team muss erst einmal an die Welt angepasst und damit unsichtbar werden. Für den Zuschauer, der alles aus der POV-Perspektive wahrnimmt, ist es das von vornherein. Als Erzählinstanz wird ab diesem Moment vor allem Jim White installiert, der die Kamera adressiert wie einen stummen Gesprächspartner. Doch auch wenn im Verlauf des Films andere Personen neben White als Berichterstatter hinzukommen, die Perspektive auf den Süden vielseitiger wird, ist es vor allem die Form, die den Film prägt und durch die sich letztlich die Perspektive von Douglas einschreibt.

So sind etwa die Stationen, die Douglas für seinen Roadtrip aussucht, paradigmatisch gesetzt: die Sümpfe Louisianas, eine Kleinstadt [5], ein Truck Stop und die Appalachen, „Jesus Central", wie Jim White sie nennt. Es geht nicht in erster Linie um Realismus, alles hat etwas künstlich Überformtes, betont zusätzlich dadurch, dass keine klare

Trennung vollzogen wird zwischen den Performances der Künstler und den Alltagssituationen. In einem Frisiersalon etwa sitzt Johnny Dowd mit seiner Gitarre und singt einen Song über einen Überfall auf einen Laden (*First There Was)*, die Kamera fährt zum Refrain in den Nebenraum hinüber, in dem eine Frau einer Kundin die Haare eindreht und unvermittelt in glockenklarer Stimme den Refrain zu singen beginnt, der das Warten des Kriminellen auf die Hinrichtung beschreibt. Allison Firor sieht zurecht eine Verwandtschaft zu einem griechischen Chor [6], die Songs reflektieren die Situationen, geben ironische Kommentare oder wirken wie die Verbildlichung eines kollektiven (Alb-)Traums. Auch die Wahl des Winters als Drehzeit, um möglichst blasse, bräunliche Farben der Natur zu haben, sowie der Einsatz von leichten Graufiltern sorgen für die Stilisierung des Südens als einer Art Zwischenreich zwischen Leben und Tod, eine morbide Grundstimmung hält Douglas dadurch stetig präsent.

Die erste Station des Roadtrips sind die Sümpfe Louisianas, die Douglas in einer Mischung aus Archaik und Postapokalypse portraitiert. Die Kamera fährt vorbei an langen Reihen aus ausrangierten Schulbussen, findet einen davon umrankt von Mangroven und Moos inmitten des Waldes. [7] *Junkyard Road* nennt es Jim White und natürlich nutzt Douglas das Bild um eine Gesellschaft anzudeuten, die den Anschluss verloren hat, in der die Aufklärung abgelöst wurde durch eine ältere Stufe der Wissensübermittlung: das Erzählen von Geschichten. Es ist der Autor Harry Crews, der es zusammenfasst:

> „Truth of the matter was stories was everything and everything was stories. Everybody told stories. It was a way of saying who they were in the world. It was their understanding of themselves. It was letting themselves know how they believe the world worked. The right way and the way that was not so right.“

Geschichten dienen dazu, sich die fremd erscheinende Welt anzueignen, sie moralisch aufzuladen, ihr Bedeutung zu verleihen und seinen eigenen Standpunkt darin zu bestimmen. Sei es, dass Crews davon erzählt, wie er die schöne und heile Welt des Sears-Roebuck-

Versandhauskatalogs als Kind dadurch eingemeindet hat in die ihn umgebende unvollkommene, misshandelte Realität, dass er die einzelnen Models untereinander erzählerisch verbunden hat durch ein Netz von Fehden und Intrigen, oder davon, wie seine Großmutter jedem Naturphänomen eine Bedeutung zu verleihen wusste, die verknüpft war mit einer klaren Einordnung in ein Richtig/Falsch-Raster.

Douglas nutzt die Sümpfe Louisianas, um das erzählerische Fundament des *poor white South* darzustellen, die sich an der Natur entspinnenden, in einem Glauben an deren Beseeltheit entstehenden Mythen, die quasi heidnische erzählerische Humusschicht. David Eugene Edwards lässt er dabei wie einen Prediger des Weltendes zwischen den Mangrovenranken mit seinem Banjo wandeln, düster-apokalyptische Songs von Schuld und Vergeltung singend. Die Natur wird ihm dabei zu einer Chiffre.

Die zweite Station ist eine Kleinstadt und hier wird der Zuschauer sofort begrüßt von einem auf einer Kreuzung stehenden Mann. „Hello." ruft er, „I love the small town. It's not even half a mile across the whole town. Very small. This way over here (nach vorn deutend), we have the church. Over here (nach rechts deutend), we have the truck stop. Over here (nach links deutend), we have the juke joint. And back behind me, we have a prison. It's your typical southern town." Auch hier ist zunächst interessant, was nicht vorkommt: nämlich eine Schule. Das Gefängnis, die Bar, die Kirche, der Truck Stop markieren die Enden eines Kreuzes und beschreiben ein Leben, das ganz darauf konzentriert zu sein scheint, einem gleichförmigen Alltag zu entfliehen durch ein „Ritual der Sünde", wie Jim White es nennt, in dem sich der weltliche Exzess immer wieder mit der religiösen Exaltation ablöst. In Douglas' Film wirken die trunkenen, sexuell aufgeladenen Tänze im Juke Joint und die in Gottesbegeisterung sich in einen in Zungen redenden Diskant hineinsteigernden Gläubigen in der Pentecostal Church wie zwei Kehrseiten derselben Medaille, so sehr, dass sexuelle und religiöse Exaltation äußerlich kaum unterscheidbar werden. [8] Als augenzwinkernden Hinweis auf die unauflösliche Verbindung der beiden Seiten lässt Douglas im Juke Joint *Worried Mind* von Johnny Dowd spielen, in dessen Text es um das verkaterte reuevolle Aufwachen am nächsten Morgen geht mit der Sehnsucht nach Vergebung. Alle Gespräche im Juke Joint kreisen um Themen der Vergebung und

Vergeltung, Zitate aus der Bibel werden in den alkoholschwangeren Raum gestellt und hallen nach in den nächsten Morgen. Die Ausschweifungen der Samstagnacht und die Sehnsucht nach Vergebung im sonntäglichen Gottesdienst bilden ein immer wiederkehrendes Ritual, das in der Sehnsucht gründet, hinter dem trostlosen Alltag so etwas wie eine tiefere Sinnlichkeit oder eine größere sorgende Entität zu entdecken.

Sich hinzugeben an die religiöse Extase ist in der Pentecostal Church eine Art Initiationsritual. Douglas zeigt einen Jungen, der umstanden und gehalten wird von seinen Eltern in Gemeinschaft mit dem Prediger und von dem nun erwartet wird, dass er durch das Reden in Zungen kenntlich macht, dass Gott zu ihm spricht. Der Junge stöhnt mit geschlossenen Augen nur monoton vor sich hin, den Tränen nah und scheinbar verzweifelt auf die Kontaktaufnahme einer göttlichen Instanz wartend, während der Prediger ihm zuredet, hinhört, und immer wieder den Kopf schüttelt. Zuvor hatte Douglas in einem Gefängnis jemanden gezeigt, der von sich äußerte an diesem Initiationsritual gescheitert zu sein und daraufhin aus der Pentecostal Church ausgeschieden war. Die Szene in der Kirche nimmt die Erzählung auf wie ein Echo, lässt Vergangenes in Gegenwärtiges hineinklingen und erzeugt somit den Eindruck einer Kultur, die in einer Stagnation gefangen, aus der Zeit gefallen ist. Und deutet an, dass es auch in dieser Gemeinschaft sehr enge Vorschriften für eine Zugehörigkeit gibt.

Es ist eine Kultur der überlebensgroßen Bilder, der grellen Überbelichtungen. Im *Sheffield's-Where-Jesus-Is-Lord-Catfish-Eat-All-You-Can-Truckstop-Diner* findet Douglas ein zusammenführendes Bild. Hinter dem Tresen des Truckstops mit dem bizarren Namen prangt ein großes Bild, auf dem Seelen die Körper ihrer Besitzer verlassen und auf die von Jesus angeführte Engelsarmee am Himmel zuschweben. Der Diner schwirrt von Geschichten über eiskalte Massenmörder, drei freundliche Damen singen andächtig einen düsteren Folksong über einen Mann, der seine junge Geliebte im Wald erschlägt, dass der Boden sich rot färbt vom Strom des Blutes. Erzählungen vom Bösen in mythologischen Dimensionen, in denen es zwischen Erlösung und Verdammnis, zwischen Gut und Böse keinen Mittelweg gibt. Inmitten des Fast-Food-Restaurants, dessen bärtiger Besitzer dem Anführer der Engelsarmee überraschend ähnelt, erhält die sich zufällig

zusammenfindende Gemeinschaft einen narrativen Überbau, gibt sich der Faszination der dunklen Geschichten hin, die kathartisch ihre grimmigen Figuren immer wieder mit Genugtuung in der Verdammnis enden lassen, formt die Geschichten zu Parabeln und Gleichnissen und offenbart darin zugleich eine diffuse Lust am grausamen Detail.

Im Zusammenklang mit der Szene im Gefängnis ergibt sich ein bitteres Echo, denn hier zeigt Douglas eine Rechtskultur, die keine Vergebung kennt, keinen Mittelweg. Größtenteils Kleinkriminelle finden sich hier, die aufgrund kumulativ angerechneter Strafen ein Leben im Gefängnis verbringen werden. Ein Häftling berichtet davon, dass die Songs über Outlaws und deren abenteuerliche Außenseiterexistenz für ihn einen reizvollen Weg aus der Kleinstadtlangeweile zu weisen schienen, letztlich diese Träume aber nur zu Diebstählen und Drogenkonsum und schließlich Gefängnisaufenthalten führten.

Douglas konstruiert die Bilder immer wieder um ein „Wrong-Eyed-Jesus"-Moment herum, um ein Element, das den Bruch in der kulturellen Erzählung deutlich macht, die Fiktion ersichtlich werden lässt. Wie der kleine Junge in der Pentecostal Church, zu dem Gott nicht spricht und dem dieses Erlebnis zum Riss im Weltgebäude der Eltern wird. Die letzte Station sind die Appalachen und der Abschnitt wirkt wie ein pessimistischer Epilog zu Barbara Kopples Harlan County, USA (USA, 1976). Das Kernbild zeigt einen Minenarbeiter vor der Einfahrt des Stollens stehend, der die Arbeit in der Mine als gottgewollt beschreibt. Während er redet, schwenkt die Kamera nach rechts und zeigt: Neben ihm an der Felswand steht in weißen Lettern „Come back, Coal Company". Der Bergbau wirkt wie ein leeres Ritual, überliefert von Generationen, die den Minen ihre Gesundheit und Leben verschrieben hatten, das aber seine Arbeiter nicht mehr ernährt. Die Menschen leben in einfachen Holzhäusern, Abfall liegt zwischen dem Geröll der Berge. „I was thinking about the desperate people here in their desperate religion, their hellfire religion," sagt Jim White. „So they invent a God who's gonna whoop some ass, basically. Here you feel the presence of the spirit. You may not like it. It might be wearing the costume of crazy religious people or wild hillbillies or whatever. But it's real and it's alive and it's awake. Welcome to Jesus Central."

Stiller Begleiter durch den Film, verstaut im Kofferraum des alten Chevy, ist eine Jesusstatue. Keine mit blauen Augen, ihre Augen sind geschlossen und die Hände weisen auf ein in der geöffneten Brust brennendes Herz. Für den Zuschauer wird sie im Laufe des Films zum Sinnbild für eine religiöse Kultur, die ihre Augen vor der Umwelt verschließt und sich ganz in ein inneres Gefühl zurückzieht. Am Ende des Films stellt Jim White sie aus dem Kofferraum heraus und seine letzten Abschiedsworte wirken sowohl an das Kamerateam als auch an die Jesusstatue gerichtet. Wie die meisten Road Movies endet auch dieser beim Reisenden selbst, bei Whites eigenem Außenseitertum sowohl in der religiösen, als auch der rauschhaft-weltlichen Kultur des *poor white South.* Douglas hatte im Verlauf des Films viele Funktionen der Kunst beschrieben. Sie war Lieferant für Lebensentwürfe, untermauerte ein Weltbild oder stellte es in Frage. Douglas' Herangehensweise an den Dokumentarfilm weist viele Verwandtschaften zu Whites Songwriting auf. Er ordnet und inszeniert die vorgefundene Realität zu symbolhaften Bildern, die um Bruchstellen herumgebaut sind und damit auf das Gemachte in den Realitätskonzepten verweisen. Aber Searching for the Wrong-Eyed Jesus ist kein polemischer Film, sondern gleicht eher dem interessierten, aber distanzierten Blick eines Außenseiters. Und durch die offensichtlichen Inszenierungen verweist er auf sich selbst als etwas Gemachtes, als eine weitere fiktive Version der Realität in einer Welt der fiktiven Weltentwürfe. „It's a film with a point of view“, sagt Douglas in einem Interview mit der BBC [8], damit zwangsläufig nicht objektiv und beeinflusst von vorgefertigten Konzepten und der eigenen säkularen Weltsicht. In Distanzierung zu dem ironisch anzitierten *Fly on the Wall*-Konzept zu Beginn des Films nutzt Douglas die künstliche Überformung auch zu einer Standortbestimmung. Der Dokumentarfilmer ist niemals nur Beobachter, sondern er trägt seine Weltsicht in den Film mit hinein und gestaltet somit die Realität schon durch die Auswahl der Bilder, der Art, wie er sie zueinander in Beziehung setzt. So ist sein Film eine tastende Annäherung, keine abschließende Betrachtung. Und was den Süden angeht, gelten vielleicht Jim Whites Worte: „You want to know the secrets of the South, you've got to get it in your blood, and you ain't gonna get a transfusion from the blood bank for it.“

Anmerkungen:

[1] Es handelt sich dabei nach eigenen Aussagen in Interviews auch um eine Reminiszenz an Johnny Cash, den er als großes Vorbild anführt. Die Wahlverwandtschaft mit Jim White manifestierte sich 2006 in dem gemeinsamen Album *Chainsaw of Life* mit dem Bandprojekt *Hellwood*. Der erste Track mit seinen düsteren Danksagungen an Gott für das Attentat auf die Twin Towers und den Hurricane Katrina setzt den Ton für die sarkastische Abrechnung mit dem amerikanischen Traum.

[2] In Douglas' Film setzt er einen Kontrast zu der dargestellten Bedeutung des *poor white south*, indem er in einem Hotelzimmer mit *Last Kind Words* ein Stück der schwarzen Bluessängerin Geeshie Wiley aus den 30ern vorträgt, während im Fernsehen Elvis über den Schirm flimmert. Auch ein Beispiel für die Art Verdichtung, die Douglas in vielen Szenen betreibt, denn der Song handelt von den Worten eines Vaters an seine Tochter bzw. in Johansens Version Sohn. Auf einfache Weise setzt Douglas so drei musikalische Epochen miteinander in Beziehung.

[3] Auszüge aus dem Text: *Well I was shacked up down in Mobile / With a girl from New York City. / She woke me up one night to tell me / That we weren't alone. / She said she saw the ghost / Of a woman staring at me. / I told her not to worry, / But in the morning when I woke up, she was gone. // So I headed on to Florida where / I tangled with some sailors. / And as I lay bloody on the wharf, / I cursed the ship they sailed on. / Wouldn't you know, twenty four hours later / That ship sank into the ocean... / Disappearing like an unwanted memory / Beneath the waves. // I guess it's 'cause, still waters run, / Run deep in me / 'Cause I got this crazy way... / Crazy way I'm swimming in still waters. // (...) Yes and there are projects for the dead / And there are projects for the living... / Thought I must confess sometimes / I get confused by that distinction... / And I just throw myself into the arms / Of that which would betray me. /I guess to see how far Providence / Will stoop down just to save me.*

[4] Die Prosa von Flannery O'Connor ist reich an solchen meist tragikomisch-grotesk wirkenden Figuren. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist Enoch Emery aus der 1952 veröffentlichten Novelle *Wise Blood*.

[5] In Rezensionen wird oft darauf hingewiesen, dass es sich bei der Stadt um Ferriday handelt, der Geburtsstadt von Jerry Lee Lewis. Zu erschließen ist das allerdings nur aus dem Pressetext und aus Interviews, weil im Film der Name der Stadt nicht auftaucht, auch wenn der Name Jerry Lee Lewis einmal beiläufig fällt und man meint, im Friseurladen ein Bild von ihm zu erkennen. Diese Art von Mystifizierung ist durchaus Programm des Films, so dass das Bild, das der Film entwirft, sich bei Recherche immer mehr anreichert. Wahrscheinlicher ist es in diesem Fall aber, dass die dargestellte Stadt aus mehreren Orten collagiert ist, um den symbolischen Gehalt zu unterstreichen.

[6] In: URL=http://www.ebertfest.com/nine/frame_searchingjesus.html

[7] Douglas' Schulbusobsession erinnert an eine Szene aus Robert Altman's Nashville (USA, 1975), in der BBC-Reporterin Opal philosphierend über einen Schrottplatz an einer langen Reihe Omnibusse vorbeistreicht. Philosophiert wird hier zwar nicht, aber die Busse werden als Symbol genutzt, als früher Versuch, den Süden auf ein Bild zu bringen. Vielleicht ein ironischer Verweis auf den eigenen befangenen Blick, der sich zwangsläufig in den Film einschreibt.

[8] In: http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/features/andrew-douglas.shtml

Literatur:

Brown, Todd: Searching for the Wrong Eyed Jesus. In: twitchfilm.com, 16.6.2005. URL: http://twitchfilm.com/news/2005/06/searching-for-the-wrong-eyed-jesus.php

Caperelli, Jr., Vince: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: Journal of Religion and Film, Vol. 11, No. 2, Oktober 2007. URL: http://www.unomaha.edu/jrf/vol11no2/Reviews/WrongEyed.htm

Felperin, Leslie: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: Variety, 2.1.2004. URL: http://www.variety.com/review/VE1117922684/

Firor, Allison: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: URL: http://www.ebertfest.com/nine/frame_searchingjesus.html

Fox, Ken: Searching for the Wrong-Eyed Jesus: Review. In: TV Guide, 15.7.2005. URL:http://movies.tvguide.com/searching-wrong-eyed-jesus/review/191189

Gibson, Brian: A rambling man. In: vueweekly.com, 18 Januar 2006. URL: http://vueweekly.com/film/story/a_rambling_man/

Hall, Phil: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: URL: http://www.filmthreat.com/reviews/7670/

Hastings, Michael: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: www2.metrotimes.com, 1.3.2006. URL: http://www2.metrotimes.com/screens/review.asp?rid=22432

Holden, Stephen: A Southern Spirit in Have-Nots on Junkyard Roads. In: The New York Times, 13.7.2005. URL: http://movies.nytimes.com/2005/07/13/movies/13sear.html

Hughes, Rob: Beautiful South. In UNCUT, Juli 2004. URL: http://www.uncut.co.uk/film/jim_white/reviews/7617

Johnson, G. Allen: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: San Francisco Chronicle, 29.7.2005. URL:

http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/07/29/DDGRNDUJC41.DTL#jesus

Keune, Travis: Reality Reels: 'Searching for the Wrong-Eyed Jesus'. In: wearemoviegeeks.com, 2.7.2009. URL: http://wearemoviegeeks.com/2009/07/reality-reels-searching-for-the-wrong-eyed-jesus-2003/

Land, Joshua: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In. The Village Voice, 5.7.2005. URL: http://www.villagevoice.com/2005-07-05/film/searching-for-the-wrong-eyed-jesus/

Levit, Donald: Wise Blood of Jesus Bears It Away. In: URL: http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=1308

Monder, Eric: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: URL: http://www.filmjournal.com/filmjournal/esearch/article_display.jsp?vnu_content_id=1001055245

Nesbit, John: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: Old School Reviews, 10. Februar 2006. URL: http://oldschoolreviews.com/rev_2000/searching_wrongeyed_jesus.htm

Perreault, Louis: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: URL: http://www.slightlylucid.com/searching-for-the-wrong-eyed-jesus/

Reagan Wilson, Charles: Sacred Landscapes Barren of Redemption: A Review of Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: The Journal of Southern Religion, Volume IX, 2006. URL: http://jsr.fsu.edu/Volume9/Wilson.htm

Schager, Nick: Searching for the Wrong-Eyed Jesus. In: Slant Magazine, 1.5.2005. URL: http://www.slantmagazine.com/film/review/searching-for-the-wrong-eyed-jesus/1593

Schwartz, Dennis: The music was fine; the tour was suspect. In: Ozu's World Movie Reviews, 31.05.2006. URL: http://homepages.sover.net/~ozus/searchingforthewrong-eyedjesus.htm

Shannon, Jeff: "Wrong-Eyed Jesus": Musical odyssey in grits country. In: The Seattle Times, 12 August 2005. URL: http://community.seattletimes.nwsource.com/archive/?date=20050812&slug=web2short12

Shepherd, Lindy T.: Infiltrating the South. In: Orlando Weekly, 4.8.2005. URL: http://www2.orlandoweekly.com/film/review.asp?rid=7454

Snider, Eric D.: Searching for the Wrong-Eyed Jesus, 5.5.2006. URL: http://www.ericdsnider.com/movies/searching-for-the-wrong-eyed-jesus/

Strickler, Jeff: Movie review: 'Searching for the Wrong-Eyed Jesus'. In: Star Tribune, 28.7.2005. URL: http://www.startribune.com/entertainment/movies/11517351.html?elr=KArksUUUoDEy3LGDiO7aiU

Sweeting, Adam: The Wanderer. In: The Guardian, 22. Juni 2004: URL: http://www.guardian.co.uk/music/2004/jun/22/popandrock1

Thomas, Rob: White says you can't really understand the South if its not in your blood, and he's probably right. But the film does an admirable job trying to give us a transfusion. In: Capital Times, 10 November 2005. URL: http://www.rottentomatoes.com/m/searching_for_the_wrongeyed_jesus/articles/1453402/white_says_you_cant_really_understand_the_south_if_its_not_in_your_blood_and_hes_probably_right_but_the_film_does_an_admirable_job_trying_to_give_us_a_transfusion/

Unbekannter Autor: Interview mit Andrew Douglas, 17. Juni 2004. URL: http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/features/andrew-douglas.shtml

Unbekannter Autor: Interview mit Jim White, 22. Juni 2004. URL: http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/features/jim-white.shtml

Vice, Jeff: 'Wrong-Eyed' not a pretty picture. In: Deseret News, 5.8.2005. URL: http://www.deseretnews.com/article/600153458/Wrong-Eyed-not-a-pretty-picture.html

Wollasten, Sam: Honk if you love Jesus and shotguns. In: The Guardian, 10.7.2004. URL: http://www.guardian.co.uk/media/2004/jul/10/broadcasting.tvandradio?INTCMP=SRCH

Empfohlene Zitierweise:

Ragotzky, Thorsten: Searching for the Wrong-Eyed Jesus.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Ramones Raw (USA 2004)

Daniel Möhle

R: John Cafiero

P: John Cafiero

AP: Marky Ramone

K: Marky Ramone & Marion Flynn, Monte Melnick and Ramones Road Crew

S: John Cafiero

D: The Ramones (Joey, Johnny, Dee Dee, Marky, CJ), Tommy Ramone, Drew Barrymore, Lemmy Kilmister, Bono uvm.

DVD-/Video-Vertrieb: Image Entertainment (DVD,2004, USA).

UA: 28.09.2004 (USA), 2.10.2004 (Raindance Film Festival, UK).

105min; 1.33:1; DD 2.0; Farbe; Englisch

> »*Climb in the van, buckle your seat belt and hang on tight because you're about to experience life on the road with founding fathers of punk rock, The Ramones!*«

Ramones Raw macht es dem Zuschauer nicht gerade einfach. Ist die Musik der *Ramones* in all ihrer Ungeschliffenheit noch definitiv als Musik klassifizierbar, so ist Ramones Raw weniger einem konventionell komponierten Filmgenre als eher dem Amateurfilm zuzuordnen. Dieser zeichnet sich durch Ungeplantheit, Spontaneität und dem Nichtbefolgen von filmischen Regeln aus – man denke an die vielen Millionen Familienvideos, die seit der Einführung von Kameras im Low-Price-Sektor auf ebenso vielen Dachböden und in Wohnzimmerschränken verstauben. Von diesen Filmen unterscheidet sich Ramones Raw über weite Strecken nur durch die prominenten Protagonisten.

Marky Ramone, der von 1978 bis 1983 und dann von 1987 bis zur Auflösung im Jahr 1996 Schlagzeuger der Band war, wird als ausführender Produzent und Kameramann des Films aufgeführt. Laut Booklet der DVD produzierte er in den letzten Jahren des Bandbestehens während der Tourneen in den 1990er Jahren große

Mengen von Hi8-Videobändern. Neben Marky Ramone bedienten verschiedene Roadies die kleine Videokamera. Motiv des Film scheint zu sein, die Musiker und die Crew bei all ihren Tätigkeiten zu zeigen – ganz gleich, ob diese zwingend etwas mit ihrem Schaffen als Band zu tun haben oder nicht. Ziel der rauen Darstellungsweise ist es wohl, die Band authentischer darzustellen als dies ein Hochglanz-Musikfilm könnte. Diesem Zweck dient auch der Versuch, eine filmische Umsetzung des Grundgedankens des Punk anzufertigen, nämlich Regeln zu missachten, dreckig und anders zu sein. Der Film strebt so an, in seiner Darstellungsweise dem Wesen des Punk und der *Ramones* näher zu kommen als dies ein professioneller Dokumentarfilm könnte. Beim näheren Hinsehen wird jedoch deutlich, dass auch der Eindruck des Ungekünstelten durch bestimmte Verfahren erst hergestellt werden muss. Ähnlich wie in der Musik der *Ramones* finden sich unter der rauen Oberfläche von Ramones Raw wirkmächtige Strukturen, die vom Regisseur John Cafiero im Rahmen des Editierens des Rohmaterials angelegt wurden.

Cafiero, der außer bei Ramones Raw noch bei dem Trashfilm Big Money Hustlas (USA 2000) Regie geführt hat und hauptberuflich Frontmann der Punkband *Osaka Popstar* ist, stand zunächst einmal vor der schwierigen Aufgabe, die vielen Stunden Rohmaterial zu raffen. Hierbei löst er sich zunächst von einer linearen Dramaturgie und springt sowohl geografisch als auch zeitlich. Im Zentrum steht die unmittelbare Wirkung der abgefilmten Personen. Hin und wieder kommt es zu interviewähnlichen Situationen, doch vorwiegend spielen Band und Crew mit der augenscheinlich ununterbrochen laufenden Kamera. Ganz besonders im Gedächtnis bleiben die langen Sequenzen, in der die fanatischsten Fans die *Ramones* in einer Weise belagern, die an die *Beatlemania* erinnert, sowie eine Szene, bei der nicht zu hundert Prozent deutlich wird, ob Dee Dee Ramone einen Drogentrip simuliert oder ob hier die schmerzvolle Realität eines Junkies launig dokumentiert wird.

Bei der Betrachtung der Mittel, die Cafiero bei der Bearbeitung des Rohmaterials verwendet, fallen zunächst die verschiedenen Trickblenden auf, die neben einfachen Schnitten wahl- und ziellos eingesetzt werden, als benötigten die in der Regel schon sehr unruhigen Aufnahmen noch einen Schuss Hektik. Erholung für den

Zuschauer erzeugt Cafiero durch das Einstreuen von Archivmaterial, darunter Konzertausschnitte, die zum Teil auf 16mm-Filmmaterial gedreht wurden. Es handelt sich um insgesamt 15 Lieder, die in voller Länge gespielt werden und deren filmische Qualität zwischen planvoller und laienhafter Aufnahme schwankt. Die Abgrenzung zum restlichen Filmmaterial bzw. der Analepsencharakter wird im offensichtlichen Alter und in den unterschiedlichen Formaten der Aufnahmen deutlich. Interessanterweise scheinen diese chronologisch angeordnet zu sein, beginnend im Jahr 1980 nähern sie sich im Verlauf des Films dem Entstehungszeitraum des Haupthandlungsstrangs an. Neben den Konzertmitschnitten montiert Cafiero auch Auftritte in Fernsehshows, ein Musikvideo, Ausschnitte einer Nachrichtensendung und eine Ehrung der *Ramones*, inklusive einer Laudatio durch *U2*-Sänger Bono, in den Film. Grundlegender Handlungsstrang bleibt trotz seiner Anachronie der nicht enden wollende Road und Air Trip der *Ramones* in den 1990er Jahren, also das gekürzte Material von Marky Ramones Hi8-Videokassetten.

Cafiero verzichtet bei seiner Bearbeitung auf einen Off-Kommentar. Grundsätzlich herrscht immer O-Ton vor, der vereinzelt mit *Ramones*-Songs unterlegt wird. Lediglich zwei Sequenzen werden mit Genre-fremder Musik kombiniert. Eine Bahnfahrt durch Tokio untermalt Cafiero kurz mit einer Spielmannszug-Version des *Ramones*-Liedes *I wanna be sedated*. In einer Szene am Anfang des Films spielt John Cafiero ein einziges Mal innerhalb der 105 Minuten bewusst und humorvoll mit filmtechnischen Mitteln und den Assoziationen eines horrorfilmaffinen Rezipienten. Innerhalb einer minutenlangen Montage von euphorischen Fans, die den *Ramones*-Tourbus augenscheinlich zu Hunderten belagern, wechselt das Bild vorübergehend vom 1.33:1 zum Widescreen-Format und verliert seine Farben. Dazu wird ein Zeitlupeneffekt eingesetzt und der Soundtrack aus George A. Romeros Night of the Living Dead (USA 1968) ertönt unheilschwanger aus den Lautsprechern. Gleichzeitig zeigt sich Joey Ramone ausgesprochen verängstigt gegenüber dieser Masse offensichtlich triebgesteuerter und dadurch zombieähnlicher Anhänger, deren einziges Ziel es ist, die Musiker zu berühren, ein Autogramm zu ergattern oder gegebenenfalls in einem Akt überbordender Liebe den Bus zu demolieren. Erst im Gegensatz zu diesen eindeutig inszenierten Szenen wird das

vermeintlich Uninszenierte der anderen Aufnahmen deutlich.

Im letzten Konzertmitschnitt des Films springt Cafiero wieder ins Jahr 1980, in der die jungen *Ramones* ihren später von vielen Bands gecoverten Song *Sheena is a Punk Rocker* spielen. Eine abschließende Montage von Fetzen des Rohmaterials unterlegt Cafiero vielsagend mit dem Lied *I don't want to grow up*. Wenige Szenen zuvor zeigte er noch eine kurze Sequenz einer Nachrichtensendung, innerhalb derer der Tod Joey Ramones eine kurze Erwähnung findet. Doch dies ist nur eine Randnotiz und das Material fremd und statisch. Es gehört nicht in die hier dargestellte Welt, in der es augenscheinlich kein Leid, sondern nur die *Ramones* gibt, auf welchem Kontinent sie auch spielen.

Songs der Ramones im Film:

Blitzkrieg bop / Teenage lobotomy / Today your love, tomorrow the world / Rockaway beach / Cretin hop / I don't want you / Judy is a punk / I can't make it on time / Do you remember rock and roll radio / I just want to have something to do / Rock'n'roll highschool / Pinhead / Take it as it comes (live with Robby Krieger of The Doors) / She's the one / Sheena is a punk rocker / I don't want to grow up

Diskografie:

Studioalben:

Ramones (1976)

Leave Home (1977)

Rocket to Russia (1977)

Road to Ruin (1978)

Rock 'n' Roll Highschool (Soundtrack; 1979)

End of the Century (1980)

Pleasant Dreams (1981)

Subterranean Jungle (1983)

Too Tough To Die (1984)

Animal Boy (1986)
Halfway to Sanity (1987)
Brain Drain (1989)
Mondo Bizarro (1992)
Acid Eaters (1993)
Adios Amigos (1995)

Livealben:
It’s Alive (Doppel-LP; 1979)
Loco Live (1991)
Greatest Hits Live (1996)
We’re Outta Here (Der letzte Auftritt; 1997)
NYC 1978 (2003)

Compilations:
High School Confidential (1979)
L.A. And Aberdeen (1979)
Ramones Mania, Vol. 1 (1988)
All The Stuff And More Vol.1 (1990)
End Of The Decade (1990)
All The Stuff And More Vol.2 (1991)
Anthology (2 CDs; 1999)
Ramones Mania, Vol. 2 (2000)
You Don't Come Close (2001)
Loud, Fast Ramones - Their Toughest Hits (2002)
Best Of The Chrysalis Years (2002)
Chrysalis Anthology (2002)
Live January 7, 1978 At The Palladium, NYC (2004)
The Best Of The Ramones (2004)
Weird Tales Of The Ramones (2005)

Literatur:

Bessman, Jim (1993) *Ramones: An American Band.* New York: St. Martin's Press.

McNeil, Legs and Gillian McCain (1997) *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk.* London: Abacus.

McNeil, Legs and Gillian McCain (2004) *Please Kill Me. Die unzensierte Geschichte des Punk.* Aus dem Engl. Von Esther Berger und Udo Berger. Innsbruck: Hannibal.

Melnick, Monte A. and Frank Meyer (2003) *On the Road with The Ramones*. Sanctuary Publishing Ltd.

Melnick, Monte A. and Frank Meyer (2010) *Auf Tour mit den Ramones*. Innsbruck: Hannibal.

Porter, Dick (2004) *Ramones - The Complete Twisted History*. London: Plexus Publishing Ltd.

Ramone, Dee Dee and Veronica Kofman (2000) *Lobotomy: Surviving the Ramones*. New York: Thunder's Mouth Press.

Ramone, Dee Dee (2002) *Legend of A Rock Star, A Memoir: The Last Testament of Dee Dee Ramone*. New York: Thunder's Mouth Press.

Ramones - Photographs by Chip Dayton. Omnibus Press, London 2004.

True, Everett (2005) Hey Ho Let's Go – die.

Empfohlene Zitierweise:

Möhle, Daniel: Ramones Raw.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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".

Dave Chappelle's Block Party (USA 2005)

Thomas Wilke

R: Michel Gondry

B: Dave Chappelle

P: Mustafa Abuelhija, Dave Chappelle, Julie Fong, Bob Yari

K: Ellen Kuras

S: Jeff Buchanan, Sarah Flack, Jamie Kirkpatrick

M: Cory Smith

UA: 12. 09. 2005 Toronto Film Festival; Europa: 13.02.2006 (Berlinale)

103 Minuten (DVD: 99 Minuten), 1,85:1, Arthaus-Verleih, Farbe, 5.1 Dolby digital

Mit: Erykah Badu, Bilal, Lil' Cease, Cody ChesnuTT, Keyshia Cole, Common, Mos Def, The Fugees, Fred Hampton Jr., Lauryn Hill, Wyclef Jean, Big Daddy Kane, Talib Kweli, John Legend, Martin Luther, Pharoahe Monch, Pras, Dead Prez, Kool G. Rap, The Roots, Jill Scott, Ahmir-Khalib Thompson, Kanye West

Extras:

Trailershow, Trailer zum Film (2:30 Min.), Making Of (28:08 Min.), Featurette "Ohio Players" (18:40 Min.) Musikszenen: "Turn Off the Radio" (15:52 Min.), "Bigger Than Hip-Hop" (12:59 Min.), "The Way" (9:44 Min.) und "Boom" (2:50 Min.), Deleted Scenes (7:04 Min.), Interview mit Regisseur Michel Gondry (13:15 Min.), Interviews mit den Stars (7:36 Min.) und eine Bildergalerie (1:51 Min.).

Blockpartys waren ab Anfang, Mitte der 1970er Jahre insbesondere in den New Yorker Stadtbezirken Bronx und Brooklyn Partys, die in Eigenregie einiger weniger Verantwortlicher entstanden. Diese verfolgten dabei vordergründig kein kommerzielles Interesse, sondern es ging ihnen vielmehr darum, ein lokales und für alle erschwingliches Unterhaltungsangebot zu schaffen, das dann im öffentlichen Raum kollektivierend und situativ deeskalierend wirkte. Das zielt auf eine – erwünschte und deshalb auch geduldete – Ventilfunktion durch das friedliche Zusammenkommen des Publikums. Ebenso spielte der Wettbewerb zwischen den Akteuren eine Rolle. Damit ist der Wettstreit der Sound Systems gemeint, eine aus Jamaika stammende Veranstaltungsform, sowie der Wettstreit zwischen den DJs, den sich in diesem Prozess herauskristallisierenden Masters of Ceremonies, kurz

MCs, und den Breakdancern (Vgl. Toop 1992). Die Spontanität der Organisation, das Veranstalten in der Öffentlichkeit und die zugleich vorhandene lokale Abgrenzung stellten ein nach innen gerichtetes stabilisierendes Identifikationsangebot dar.

Dave Chappelle, schnellsprechender und zugleich auch tiefgründiger amerikanischer Comedian, erfüllte sich 2004 einen Jugendtraum: All seine Lieblingsmusiker sollten einmal gemeinsam auftreten. Da ihm das Konzept der Blockparty durchaus vertraut ist, zeigt sich in der von ihm organisierten Block Party neben dem Wunsch, seine Lieblingsmusiker zu vereinen, zugleich eine Reminiszenz an das Gefühl der Blockpartys der 1970er Jahre. Dazu gehört dann natürlich auch die heimische Nachbarschaft, bei der es allerdings in diesem Fall nicht ausschließlich geblieben ist. Eine der bemerkenswerten Eigenschaften Dave Chapelles ist, dass er im Film mit seinem Auftreten und seiner Performance eine Offenheit und Aufmerksamkeit zeigt, die ihm Vertrauen einbringt und ihn nahezu unangreifbar werden lässt. Das verbindet sich mit einer performativ-situativen Komik im offenen Umgang mit den Leuten, die durchaus Ernstgemeintes wendet, ohne dass sich sein Gegenüber von ihm bloßgestellt fühlt.

Die Erfüllung seines Jugendtraums selbst ist keinesfalls nur eine bloße Zuschreibung, sondern Chapelle begründet seine Motivation gleich zu Beginn des Films: „All this people what we all have in common? I think, we all have very personal messages that they try to give across, and it's about more than just makin' money. All these people that are comin' to this concert, before I ever met them, I was fan of theres. So to work with these people in this kind of sit in – a dream come true, this is the concert I always wanted to see." Herausgekommen ist eine Dokumentation, die die unterschiedlichen Akteure, sowie Entertainment, Konzert und Attitüde in der Gestalt einer Blockparty miteinander verbindet.

Der Film setzt wenige Tage vor der Party ein und so begleitet der Zuschauer Dave Chapelle bei den Vorbereitungen. Diese sind nicht technischer Natur, sondern zeigen, wie Chapelle in seinem Heimatort Ohio einfach Menschen von der Straße, seinen Friseur, die Tabakverkäuferin und die Marschkappelle der örtlichen Universität einlädt, nach Brooklyn zu seiner Party zu kommen. Sie bekommen Golden Tickets überreicht, die auch die Fahrt nach New York

beinhalten. Nicht alle sagen sofort zu, aber er überzeugt sie, nicht zuletzt, weil er die Kosten übernimmt und er eben Dave Chappelle ist. In New York sehen wir Chappelle, wie er sich von einem die Zeit überlebten skurrilen Althippie-Ehepaar die Erlaubnis holt, vor ihrem Haus in Brooklyn, das eine heruntergekommene Kirche ist, die Bühne aufzubauen. In dem gegenüberliegenden Kinderzentrum, in dem auch Notorious Biggie Smalls B.I.G. war, holt er sich die Genehmigung, dieses mit zu nutzen und vom Dach aus filmen zu dürfen; schließlich fährt er durch die Straßen, um mittels Megaphon seine Party anzukündigen.

Das alles wird bereits mit dem Partybeginn parallel montiert, so dass es sich bei den Vorbereitungen nicht um eine additive Reihung einzelner Momentaufnahmen handelt, sondern diese einen Horizont abstecken, der eine lebensweltliche Dimension umfasst, die über ein reines Musikkonzert hinausgeht. Die unprätentiösen und zugleich unverstellten Reaktionen derjenigen, die eingeladen und dabei schier außer sich vor Freude sind, zeigen das sehr deutlich. Besonders anschaulich wird das bei den jugendlichen Teilnehmern der *Central State University Marching Band*, in deren Vorstellung ein New York-Besuch mit einer solchen Perspektive ganz offensichtlich ein herausragendes Ereignis ist.

Die ebenfalls dazwischen geschnittenen Proben für die Bühnenshow, bei denen Chappelle gemeinsam mit den Musikern und Rappern für die Show übt, geben einen fühlbaren Einblick in die Art und Weise des musikalischen Herangehens an die Party und den Umgang mit Musik als einem Bestandteil des Alltags. Das zeigt sich in Short-Story-Reflexionen, die auf den Alltag abzielen und ihn so in die Musik integrieren. Umgekehrt ermöglicht die Musik mit einer derartigen Reflexionsleistung einen Anschluss, der identifikatorische Elemente transportiert. So ziemlich alles, was in Block Party musikalisch zu sehen und zu hören ist, wird live gespielt. Die musikalische Leitung für das gesamte Konzert hat Ahmir-Khalib Questlove Thompson, der Drummer von *The Roots*. Musikalische Unterhaltungselemente, die auch das Publikum einbeziehen, stehen hier durchaus in der Tradition einer James-Brown-Show.

Hinsichtlich der beteiligten Musiker zeigt sich ein ganz entschiedener Zuschnitt, den Dave Chapelle auch im Film begründet. So entscheidet er sich ganz bewusst neben durchaus erfolgreichen Künstlern wie Kanye West, *Mos Def* und Erykah Badu ebenso für Künstler wie *Dead Prez*, die aufgrund ihrer Texte kaum im Radio gespielt werden. Sie bekommen mit ihrem Auftritt im Rahmen des Konzerts eine Plattform, weil sie sich mit ihrer Musik positionieren – das mitsingende Publikum zeigt die hohe Durchdringung und Akzeptanz. Chappelle zitiert schließlich auch *Dead Prez* („Uh, who shot Biggie Smalls? / If we don't get them, they gonna get us all / I'm down for runnin' up on them crackers in they city hall") und bezieht das reflektierend auf das Showgeschäft. Da so etwas nicht im Radio zu hören ist, wird der Auftritt von *Dead Prez* und anderen zu einem politischen Statement und die Rassenfrage zumindest für die Probleme im Alltag wieder latent. So kann auch auf der Bühne mit Sprechchören, initiiert durch Fred Hampton, wie *Power to the people* und *To be free*, die Freiheit für politische Gefangene gefordert werden. Gerade weil das nicht aus dem Film geschnitten wurde und Dave Chappelle sich hier jedweden Kommentars enthält, bleibt dieser Teil substantieller Ausdruck eines kämpferischen Selbstverständnisses der schwarzen Bevölkerung.

Durch die dazwischen geschnittenen Passagen der Gäste-Werbung, der logistischen und musikalischen Vorbereitung sowie der Interviews und Kommentare ist das Konzert für den Zuschauer zwar immer wieder gebrochen, hält sich aber in der Balance. Der Konzertanteil kommt nicht zu kurz, auch wenn nicht von allen Künstlern alles gezeigt wird. Es ist davon auszugehen, dass es sich um die Essenzen der jeweiligen Auftritte handelt, der Konzertverlauf bleibt weitestgehend chronologisch. Dave Chapelle fungiert während des Konzerts immer wieder als Bindeglied zwischen Publikum und Künstlern, sei es durch Short-Storys, Freestyle-Reimen oder direkte Ansprachen. Der aufmerksame Zuschauer kann im Film die musikalische Improvisationsfähigkeit und das Zusammenspiel der Band beobachten, die mit einer beeindruckenden Leichtigkeit über das gesamte Konzert präsent ist. Aufschlussreich sind die passend zu den Auftritten eingefügten Interviewpassagen mit einzelnen Musikern, die schon gemeinsam Musik gemacht haben, bevor einzelne Künstler wie *Mos Def*, *Common*, Erykah Badu und andere einen Plattenvertrag hatten.

Daraus ergibt sich dann auch das beobachtbare organische Zusammenspiel im Moment des Auftritts. Ein Höhepunkt des Films ist zweifelsohne der zum damaligen Zeitpunkt erste gemeinsame Auftritt der *Fugees* nach sieben Jahren. An das Ende der Block Party gesetzt, Dave Chapelle bezeichnet dies selbst als ein „miracle“, performen *The Fugees* schließlich gemeinsam zwei Titel: *Nappy heads* und *Killing me softly*, die nicht ausschnittweise sondern nahezu komplett gezeigt werden. Gerade der zweite Titel erzielt durch die lange Vokalsequenz von Lauryn Hill eine sehr starke Wirkung.

Interessant ist der sich nicht weiter in den Vordergrund rückende Rahmen des Films, der sehr viel über das religiöse Selbstverständnis der schwarzen Musiker und Dave Chappelle offenbart. In der Anfangssequenz betet *Common* laut für die Party, die Beteiligten und das Publikum. Das Gebet endet mit *In the name of Jesus, Allah and the spirit of our ancestors*. Dave Chappelle verabschiedet schließlich am Ende des Konzerts das Publikum mit *God bless you all*. Und am Ende des Films spielt Cody ChesnuTT *Upstarts in a Blowout* und endet mit *God given Love*.

Der Film des französischen Regisseurs Michel Gondry ist keine bloße Dokumentation dieser Blockparty im Sinne eines chronologischen Abfilmens und Nacherlebens, sondern eine dokumentarisch konsequent und klug geknüpfte Parallelmontage. Michel Gondry, bekannt durch seine Musikvideos für unter anderem *Björk*, *Daft Punk*, *The White Stripes* und vielen mehr, synchronisiert in Block Party präzise Bewegungsabläufe und ist beobachtend immer so nah wie nötig am Geschehen. So werden beispielsweise die vollkostümierte Marchingband und Kanye West miteinander montiert, die gemeinsam musizieren und tanzen. Das zeigt zugleich den Umgang und die selbstverständliche Integration derartiger Orchester und ihrer musikalischen Traditionen in den Alltag. Bei derartigen Einstellungen ist die Kamera stets so nah wie nötig und lässt dabei stets noch eine Distanz, die nie so groß wird, dass der Zuschauer den Kontakt zum Geschehen verliert. Die zeitlich getrennten Abläufe können problemlos zugeordnet werden, verbunden sind sie über die Montage zusätzlich über die Audiospur, so dass im Wahrnehmungsprozess Abläufe und Musik ganz organisch konvergieren. Während des Auftritts von Erykah Badu werden beispielsweise Aufnahmen von tanzenden Mädchen des

Kinderzentrums, das Dave Chappelle im Vorfeld besucht hatte, dazwischen geschnitten und die Musik wird hier zu einem Kommentar alltäglicher Sozialisationsprozesse. Oder es tauchen die zu Beginn eingeladenen, ganz unterschiedlichen Leute aus Dave Chapelles Heimatstadt im Laufe des Films mehrmals wieder auf, in Momenten, in denen Freude und Stolz über das Ereignis und daran teilhaben zu dürfen, deutlich sichtbar werden. Die musikalischen Auftritte werden als Ausschnitt gezeigt und durch Interviewpassagen gebrochen. Dies fügt sich insgesamt in die Logik der Parallelmontage ein und erweitert die jeweilige musikalische Performance durch entsprechende Hintergründe. Ebenso werden derartige Unterbrechungen elegant als Übergang zum nächsten Teil funktionalisiert. Dadurch ergibt sich eine abwechslungsreiche und durchaus komplexe Montage der Block Party.

Dave Chapelle steht zwar als Organisator, Comedian und Moderator im Zentrum des Films, jedoch nicht im Vordergrund. Sowohl die Musiker, Rapper und Sängerinnen, als auch die Beteiligten im Vorfeld kommen zu Wort. Dabei geht es keinesfalls um eine Erhöhung Dave Chapelles, sondern um die Bedeutung der Musik, der gemeinsamen künstlerischen Zusammenarbeit, den Alltag, die Vorfreude auf die Party und das persönliche Involvement einzelner.

Was diesen „HipHop-Konzertfilm“ (Musikexpress) bemerkenswert macht, sind die privaten Momente, die für die oftmals nur als Lippenbekenntnis geführte Authentizität des Hip Hop stehen. Das zeigt sich im Film an vielen Stellen, die unter anderem durch die Technik der Parallelmontage fassbar werden. Einerseits gibt es die Statements von Künstlern direkt vor dem Auftritt oder bei der Probe, also außerhalb des Ereigniskontextes, andererseits werden sie beim Auftritt beobachtet. Es liegt dann beim Rezipienten dies im Zusammenspiel als authentisch wahrzunehmen. Neben diesen künstlerischen Binnenreflexionen und ihren Auftrittsgesten auf der Bühne gibt es auch die konstatierten privaten Momente zwischen Künstlern und Publikum. So fragt beispielsweise Lauryn Hill das Publikum, wo es denn sei, eine durchaus übliche Form der Interaktion zwischen Künstler und Publikum und nimmt die Reaktion als eine respondierende Frage auf, wo sie selbst gewesen sei, als eine Art Anspielung auf ihre zeitweise künstlerische Abwesenheit. In diesem Moment zeigt sie auf ihren im Hintergrund der Bühne anwesenden Sohn und Jubel braust auf. Solche

und andere Momente zeigen das programmatisch zu verstehende „more than just makin' money“ und machen den Film unzweifelhaft zu einem authentischen. Damit und mit der durch die Musik zum Ausdruck gebrachten Haltung sowie dem Respekt der Akteure untereinander stellt er einen fassbaren Beitrag für die Hip-Hop-Kultur dar.

Setlist:

The Brooklyn Steppers marching band - "Overnight Celebrity"

Kanye West and Mos Def - "Two Words"

Kanye West with Talib Kweli & Common - "Get Em High"

Mos Def and Talib Kweli - "Definition"

Cody ChesnuTT - "King of the Game"

Talib Kweli with Common & Mos Def - "Move Somethin'"

Kanye West, John Legend, Common & CSU marching band - "Jesus Walks"

Dead Prez - "Turn Off the Radio"

Dead Prez - "It's Bigger Than Hip-Hop"

Erykah Badu - "Back in the Day"

Erykah Badu & Common - "Love of My Life"

Jill Scott - "The Way"

The Roots, with Big Daddy Kane & Kool G Rap - "Boom"

The Roots, Jill Scott & Erykah Badu - "You Got Me"

Mos Def, Talib Kweli, Common & Chairman Fred Hampton, Jr. - "Umi Says"

Talib Kweli, Mos Def & Common - "Get By"

The Fugees - "Nappy Heads"

The Fugees - "Killing Me Softly with His Song"

Wyclef Jean - "If I was President"

Cody ChesnuTT - "Parting Ways"

Dead Prez - "It's Bigger Than Hip-Hop"

Cody ChesnuTT "Upstarts in a Blowout"

Literatur

Toop, David, 1992. Rap Attack #3. African Jive bis Global HipHop. 3. Auflage. Höfen.

Internet:

Dave Chapelle's Block Party:
http://www.chappellesblockparty.com/home.html

Official Site Dave Chapelle:
http://www.comedycentral.com/shows/chappelle-s-show

Empfohlene Zitierweise:

Wilke, Thomas: Dave Chappelle's Block Party.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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".

Metal: A Headbangers Journey (USA 2005)

Carsten Heinze

R: Sam Dunn, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise

P: Sam Dunn, Scot McFadyen

D: Sam Dunn, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise

K: Brendan Steacy

S: Mike Munn

Featuring Toni Iommi, Iron Maiden, Slayer, Alice Cooper, Slipknot & more.

U.A.: 2005
94min. (zusätzliche Specials auf DVD ca. 61min.). 1.78:1 in 16:9, Farbe, Dolby Digital 5.1.

„Pull your heads back
Hold your hands high
Shake your body

If it's too loud

And your brain hurts

Fill your head with heavy metal thunder"
(Saxon: Heavy Metal Thunder, 1980).

„I'm shifting gears to ride the sky
My metal heart will never die
Forged in the fires of hell, my pistons fly

40 deuces running high"

(White Wizzard: 40 Deuces, 2010).

Das Interesse an Kultur und Musik des Heavy Metal wächst. [1] Während lange Zeit Klischees und Stereotype sowie verzerrte Darstellungen die oftmals wenig fundierten Diskussionen dominierten [2], gehört Heavy Metal heute zu einer weitgehend „normalen" und akzeptierten Jugendkultur. Trefflich lässt sich mittlerweile über Mainstream und Underground, über Durchschnitt und Avantgarde innerhalb der verschiedenen Sub-Genres des Metals streiten. Ähnlich

anderen Musikkulturen, lässt sich eine Tendenz zu einer stärkeren Binnendifferenzierung der Stile sowie deren Ausprägungen, professionalisierte ökonomische Strukturen und eine zunehmende Medialisierung erkennen, wie Helsper bereits 1997 feststellte. [3] Längst schon haben Bands aus extremeren Bereichen wie dem Black Metal die offiziellen Charts erreicht, während andere dagegen weiterhin den Weg in wenig erschlossene Bereiche suchen. Selbst die Musikwissenschaften, die dem Bereich der populären Musik bislang ablehnend gegenüber standen, wenden sich mittlerweile der Kompositionsanalyse von Songstrukturen dieses Genres zu. [4] Ebenso haben Dokumentarfilme über Heavy Metal Konjunktur. Dieser Trend scheint angesichts der Vielzahl von Filmen zu den verschiedensten Themen und Aspekten des Heavy Metal ungebrochen. Neben überblicksartigen Historisierungen dieser Musikrichtung und unzähligen Live-Veröffentlichungen einzelner Bands oder ganzer Festivals, gesellen sich immer mehr musikdokumentarische oder ethnographisch orientierte Filme zu spezifischen Stilen und nationalen Besonderheiten: etwa zum Swedish Death Metal, Norwegian Black Metal. Jüngste Beispiele hierfür sind der den finnischen Heavy Metal beleuchtende Dokumentarfilm Promised Land of Heavy Metal (2011) und der deutsche Amateur-Fanfilm Reel hard'n'Heavy: Schwermetall – der Film (2010). Zu einer der bekanntesten und aufwendigsten Produktionen der letzten Jahre gehört jedoch der an dieser Stelle untersuchte Metal: A Headbanger's Journey (2005) von dem Kulturanthropologen und selbsternannten *Metal-Head* Sam Dunn. Der Film fand in Global Metal (2007) sogar eine globalisierte Fortsetzung. Während letzterer vorgibt Heavy Metal in seinen regionalen und lokalen kulturellen Ausprägungen von Südamerika bis Asien als weltweites Phänomen außerhalb der westlichen Ursprünge zu beschreiben, beschäftigt sich ersterer mit der klassischen Kulturgeschichte des Heavy Metal von den Anfängen Ende der 1960er Jahre bis in die Gegenwart. Mit Heavy Metal: Louder Than Life (2006), einer ähnlichen, an kulturhistorische Traditionen angelehnten Musikdokumentation, und Metal: A Headbanger's Journey (2005) liegen damit zwei umfassende, aktuelle Musikdokumentarfilme über die klassische Geschichte und Kultur des westeuropäisch und US-amerikanisch geprägten Heavy Metal vor.

Bei METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY handelt es sich um eine aufwendige Produktion, die den Hauptprotagonisten Sam Dunn von den USA über England und Deutschland bis nach Norwegen führt. Gegenüber anderen Musikdokumentarfilmen weist METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY die Besonderheit auf, dass der Regisseur, Sam Dunn, als Erzähler, Interviewer und Kommentator vor der Kamera in Erscheinung tritt. Der Film ist eine ethnographische und explorative Vermessung von Gegenwart und Vergangenheit des Heavy Metal. Die subjektive Handschrift des Autors wird deutlich, was sich nicht nur durch seine sichtbare Anwesenheit im Film ausdrückt, sondern auch in den wiederkehrenden Einspielungen von Interviewsequenzen, Live-Ausschnitten und Musikeinspielungen von *Iron Maiden* zeigt, der Lieblingsband Sam Dunns seit seinen Kindheitstagen. [5] Die unmittelbare Interaktion mit dem Zuschauer wird überdies durch häufige direkte Ansprache hergestellt, wodurch die gesamte Dokumentation einen lebhafteren, anschaulichen und kommunikativen Charakter gewinnt, was durch die schnelle und teilweise beschleunigte Bildmontage zusätzlich unterstrichen wird. Das Reisemotiv, das bereits im Filmtitel ausgedrückt wird und durch die ständigen Ortswechsel Sam Dunns ein tragendes Element darstellt, versinnbildlicht Bewegung, Action und das Gefühl, an einer weltweiten Bewegung teilzuhaben. Dieses „On the Road"-Motiv ist bezeichnend für den Tournee-Alltag vieler Bands, das Konzertereignis ist im Heavy Metal ein wichtiger Faktor zur Herstellung des kollektiven Gemeinschaftsgefühls [6], findet sich aber auch als wichtiges Element des Unterwegsseins, des Außenseitertums und des schnellen Thrills seit den Anfängen von Jugendkulturen in den Beat-Generationen der 1950er Jahre.

Der Film beginnt mit einer negativen Exposition des Phänomens Heavy Metal: Vor Ausschnitten des Filmklassikers HEAVY METAL PARKING LOT (1986) werden sämtliche Stereotype, Klischees und Vorurteile gegenüber Heavy Metal durch Sam Dunn als Kommentar aus dem Off resümiert, die von besorgten Eltern, Pädagogen und anderen sich dazu berufen fühlenden gesellschaftlichen Vertretern seit den 1980er Jahren vorgebracht werden. Damit beginnt der Film historisch in einer wichtigen Phase, in der sich der Heavy Metal und zahlreiche Sub-Genres stilistisch erfolgreich zu entwickeln beginnen. An wen eigentlich richtet sich der Film? Heavy Metal wird als Protest- und Gegenkultur,

als Differenz von „Wir“ und „Ihr“, eingeführt (ein Topos, mit der der Film wiederum elliptisch am Ende schließt), gleichzeitig aber wird mit dem Film der Anspruch formuliert, den Ursachen und Gründen dieser von außen feindlichen Haltung auf den Grund gehen zu wollen und damit für das adressierte Publikum verstehbar zu machen. Die für Metal-Kulturen typische Verbundenheit nach innen und Abgrenzung nach außen wird so als Perspektive des Films eingeführt. Jedoch entsteht dadurch zugleich ein Paradox: Einerseits wirbt Sam Dunn für Heavy Metal und versucht diesen als „normale“ Jugend- und Musikkultur zu legitimieren, andererseits aber soll Heavy Metal weiterhin als Außenseiterkultur vorgeführt und abgegrenzt werden; ideologisch wird Heavy Metal als gesellschaftlich akzeptable Ausdrucksform einer Andersartigkeit inszeniert, was sich auch in den filmischen Kapiteleinteilungen zeigt, die sämtliche Klischees und Stereotype aufgreifen und zu erklären bemüht sind. Das potentiell „gefährliche“, „kritische“, „provokative“, „idiotische“, „dionysische“, „rollenverdrehende“, den Unsinn zum Programm erhebende Inszenierungselement des Heavy Metal, wie es noch (offenbar unfreiwillig) in The Decline of Western Civilization: The Metal Years (1988) erscheint, wandelt sich in dieser Art der Darstellung zum reinen, massenkompatiblen Gestus, der einer rationalen und legitimatorischen Erklärung zugeführt wird und damit seine subversive Wirkungskraft zumindest in dieser Form der Erklärung verspielt. Diese Ambivalenz kommt nirgendwo besser zum Ausdruck als im Gespräch mit Vertretern der norwegischen Black Metal Band *Mayhem*, die (ein sichtlich verunsicherter) Dunn beim Wacken Open Air zu interviewen versucht: Im Hauptfilm werden kaum mehr als „fuck you“ oder Rülpser gezeigt, im Bonusfilm über den norwegischen Black Metal jedoch beweist Bassist *Necrobutcher* im selben Interview in einer längeren Sequenz seine Schlagfertigkeit. Allerdings wirkt Dunn deutlich selbstsicherer im Interview mit bekannteren Musikern wie *Bruce Dickinson* oder *Ronnie James Dio*. Die Anrüchigkeit und latente Bedrohung hegemonialer Ordnungsvorstellungen, die in der Heavy Metal Kultur angelegt sind, verflüchtigt sich also, wie in vielen anderen Musikdokumentarfilmen auch, zugunsten einer medialen Domestizierung dieses Musikphänomens.

Die Legitimation der eigenen Expertenrolle erfolgt über die Biographisierung der Person Sam Dunns zu Beginn des Films. In einem kurzen, mit Fotografien unterlegten Abriss, erzählt er seine Lebensgeschichte und stellt seine frühen Vorlieben für den Heavy Metal heraus. Professionalisiert wird seine Rolle als Filmerzähler durch sein späteres anthropologisches Studium und sein Interesse für fremde Kulturen, über die er seine Abschlussarbeit schreibt. Daraus leitet Dunn seine ethnographische Herangehensweise zur Aufarbeitung des Heavy Metal ab und führt diesen als Gegenstand einer quasi wissenschaftlich-ethnographischen Feldforschung und systematischen Betrachtung zu. Die weit verbreitete Ansicht, bei Metallern handele es sich lediglich um schwachsinnige, proletenhaft auftretende, zu keiner vernünftigen Artikulation fähige, zottelhaarige Trottel, scheint durch den wissenschaftlichen Habitus Dunns widerlegt.

Die thematische Filmstruktur gliedert sich (neben Filmstart und Abspann) in zehn Kapitel, die sämtliche Aspekte rund um Musik, Umfeld und Kultur des Heavy Metal aufgreifen, wie sie auch in anderen, nichtfilmischen Darstellungen diskutiert werden: Ursprünge, Der Sound, Musikalische Wurzeln, Umfeld, Fans, Kultur, Zensur, Geschlechtsidentifikation und Sexualität, Religion und Satanismus, Tod und Gewalt. [7] Die Filmästhetik ist geprägt von schnellen Schnitten, beschleunigter und verfremdender Bildwiedergabe sowie assoziativen Montagen, die Bewegung und Action versinnbildlichen. Es werden verschiedene zeitliche Ebenen über Archivfilme und -fotografien sowie Zeichnungen in den Erzählfluss der Interviewten eingebaut. Die Grundstruktur aller Kapitel bilden die narrativen Rekonstruktionen der „Experten“, von Musikern über Wissenschaftler bis hin zu Fans, Musikjournalisten und Veranstalter, die Dunn auf seiner Reise besucht.

Der Film behandelt die Zeit von den Ursprüngen des Heavy Metal mit seinen Wurzeln im frühen Hardrock und mit als Vorläufern präsentierten Bands wie *Blue Cheer*, *Steppenwolf*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Alice Cooper* und vor allem *Black Sabbath über Erklärungen zum Sound des Genres (Kapitel 2) und den Wurzeln des Sounds (Kapitel 3)* bis hin zu dem sozialen Umfeld (Kapitel 4 und 5) und der eigenständigen Kultur des Genres (Kapitel 6). Interessant sind zum Beispiel im Bezug auf die soziale Einordnung, die unterschiedlichen Wahrnehmungen von Musikern und Fans. Während seitens der Musiker

das soziale Umfeld des Heavy Metal als industriell und von Langeweile geprägt, darüber hinaus von sozialen Problemen umgeben beschrieben wird, betonen die Fans die Bedeutung des Metals als umfassenden „Lifestyle“ und große Gemeinschaft. „Authentizität“ und „Treue“ werden als wichtigste Kernmerkmale herausgestellt.

Das sechste Kapitel beschäftigt sich mit der Kultur des Heavy Metal. Diese wird zunächst über die Festivalkultur am Beispiel des Wacken Open Air dargestellt. Das Sympathische, die im Heavy Metal angelegte Inszenierung des Un- bzw. Schwachsinns werden ebenso gezeigt wie seine kommerziellen und – siehe oben – randständigen Aspekte (*Mayhem*-Inteview), von denen Dunn sich distanziert. Auf einer animierten Schautafel zeigt Dunn anschließend die unzähligen Sub-Genres des Heavy Metal auf, die sich seit den 1970er Jahren bis heute entwickelt haben. Ein wichtiges Thema im Bereich des Heavy Metals war stets auch die Zensur. Diesem Bereich widmet Dunn ein Extra-Kapitel. Er rekonstruiert mit Hilfe eines Interview mit *Dee Snider* und Archivaufnahmen den Gerichtsprozess gegen *Sniders* Band *Twisted Sisters*, der von der Elternvereinigung „Parental Advisory“ Mitte der 1980er Jahre angestrengt worden war. Die Anklage wurde damals von der Vorsitzenden Tipper Gore vertreten, der Gattin des ehemaligen Präsidentschaftskandidaten Al Gore. In einer eindrucksvollen Replik entlarvt *Snider* die Fantasien seiner Ankläger und wird so zum Held der Szene. Ein ähnlich brisantes Thema wie die Zensur sind Sexualität und Geschlechterindentifikation. Dunn betrachtet sowohl das klassische maskuline Selbstverständnis der Szene, aber auch die sich wandelnde Rolle der Frau. Dabei werden auch Tabuthemen wie Homosexualität im Heavy Metal sowie die Rollendiffusionen im Hair bzw. Glam Metal (Männer in Rüschen und Frauenkleidung) diskutiert. Ebenso erläutern Bands der 1980er Jahre ihren freizügigen Umgang mit Sexualität weiblicher Fans. Schließlich wird die Geschichte von Frauen in Metal Bands rekonstruiert.

Wer einen Film über die Grundlagen und Ursprünge des Heavy Metals macht, kommt natürlich am für das Genre wichtigen Bereich Religion und Satanismus nicht vorbei. Dunn nähert sich diesem Thema mit Interviewsequenzen über Symbolcharakter und Ernsthaftigkeit im Umgang mit diabolischen Zeichen. Während die Band *Slayer* den Kunstcharakter ihres musikalischen Schaffens und damit die

Provokation und Ambivalenz ihrer textuellen Darbietungen als offenes Interpretationsfeld betont, wird der Black Metal Norwegens von Dunn als kriminelle und reale Auseinandersetzung mit der Kultur und christlichen Tradition des Landes buchstäblich vorgeführt, was später zu Protesten bei der Veröffentlichung des Films seitens der norwegischen Fans führte. Dies veranlasste Dunn zu einem auf der DVD befindlichen Zusatzfilm, der sich allein mit den Hintergründen der norwegischen Black-Metal-Szene befasst.

Wichtig für Inhalte und Inszenierung der Metaller sind auch Tod und Gewalt, aus deren angeblicher Verherrlichung auch immer wieder von außen vorgebrachte Vorurteile und Klischees resultieren. Hierbei handelt es sich jedoch, wie der Zuschauer bei Dunn lernt, um kollektiv verdrängte Themen, die nicht tatsächlich zu Gewaltanwendung aufrufen sollen, sondern vielmehr die effektheischenden und skandalisierenden Gewalt-, Blut-, Mord- und Sensationsdarstellungen der Medien kritisieren wollen. In diesem Sinne erinnern Todes- und Gewaltinszenierungen des Heavy Metal laut Dunn eher an Antonin Artauds „Theater des Grauens“.

Am Ende fasst Sam Dunn die Ergebnisse seine Reise zusammen und greift auf den Beginn des Films zurück - die Grenze zwischen „Wir“ und „Ihr“ wird erneut aufgegriffen und bestätigt. Weil die Andersartigkeit der *Metal Heads* anhand der dargestellten Themen abgehandelt wurde, während gleichzeitig diese aber auch als „normal“ dargestellt werden, stellt sich am Ende des Films die Frage, inwieweit diese Jugendkultur noch von den Alltagswirklichkeiten derer, von denen sich diese abzugrenzen versucht, zu unterscheiden ist.

Anmerkungen

[1] Vgl. Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert (2011): Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt, Münster: LIT; auch: Wallach, Jeremy; Berger, Harris M.; Greene, Paul D. (ed.) (2011): Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World, Duke University Press.

[2] Vgl. Roccor, Bettina (1998): Heavy Metal. Die Bands. Die Fans. Die Gegner. München: C. H. Beck, S. 9-10.

[3] Vgl. Helsper, Werner (1997): Das »Echte«, das »Extreme« und die Symbolik des Bösen: Zur Heavy Metal Kultur; in: SPoKK (Hrsg.): Kursbuch JugendKultur, Mannheim: Bollmann, S. 11.

[4] Vgl. Elflein, Dietmar (2010): Schwermetallanalysen: Die musikalische Sprache des Heavy Metal, Bielefeld: Transcript.

[5] Sam Dunn ist auch der Regisseur des Iron Maiden Films: Iron Maiden / Flight 666 – Der Film (2009).

[6] Vgl. Weinstein, Deena (2000): Heavy Metal: The Music and Its Culture, Da Capo Press, S. 199ff.

[7] Vgl. bspw. Nolteernsting, Elke (2002): Heavy Metal: Die Suche nach der Bestie, Archiv der Jugendkulturen, Berlin: Tilsener.

Empfohlene Zitierweise:

Heinze, Carsten: Metal – A Headbanger's Journey.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

American Hardcore. The History of American Punk Rock 1980-1986

[American Hardcore. Die Geschichte des American Punk Rock 1980-1986] (USA 2006)

Marcus S. Kleiner

G: Musik-Dokumentation.

R: Paul Rachman.

K: Paul Rachman & Diverse.

Motion Graphics/Design: John Vondracheck.

Buch: Steven Blush.

P: Steven Blush, Paul Rachman.

Musik: Anthony Countey.

D: Frank Agnew, Vic Bondi, Joe Carducci, Greg Ginn, Flea, John Joseph, Joey „Shithead“ Keithley, Lucky Lehrer, Ian MacKaye, Paul Mahern, Louiche Mayorga, Henry Rollins, Steve Soto, Bobby Steele, Mark Stern u.v.m.

Musik im Film: u.a. Agnostic Front, Black Flag, Bad Brains, Circle Jerks, Cro-Mags, Dead Kennedeys, D.O.A, D.R.I., Minor Threat, SS Decontrol, S.O.A., Suicidal Tendencies, Wasted Youth, Void.

UA: 22. September 2006 (New York) & 29. September 2006 (Los Angeles) / Deutschland: 14. Dezember 2006.

V: Films Transit International, Inc. / DVD: Sony Pictures Home Entertainment (19. Juni 2007).

CD: American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980 – 1986 (Release: 1. Dezember 2006 / Label: Rhino (Warner) / 26. Titel (alle remastert).

100min (DVD: 100min). Farbe und Schwarzweiß. 1,77:1 / 16:9. DD 5.0.

Mind control is here, rebel in every way
Don't accept their rules, don't let them fuck your mind
Police at every corner, religion has the rules
Parents try to tie you down, drugs are just for fools
No you won't tell me, what to think
No you won't tell me, what to do
Cause I see right through you
Can't you see I've gotta be this way?!
(„Mind Control“ – *Negative FX*)

1. DOKUMENTATION

Musikdokumentationen vermitteln historische Einblicke, etwa in bestimmte Szenen. Sie machen *konservierte Liveness* signifikanter Konzerte anschaulich. Geschichte(n) von Musikern oder Festivals werden erzählt und Künstlerportraits vorgestellt. Musikdokumentationen werden primär für Fans und Musikliebhaber gedreht. Die Aufreihung lässt sich beliebig fortsetzen.

Standardantworten dieser Art sind allgemein und letztlich austauschbar. Sie fokussieren eine relative Einheitlichkeit der Betrachtung und sind zumeist *blind* für Differenzen, Individualität, Eigensinn. Darüber hinaus suggerieren sie, dass es mehr oder weniger objektive Maßstäbe gibt, an denen die Qualität von Musikdokumentationen gemessen werden kann, oder es Leitperspektiven für die Produktion gelungener Musikdokumentationen gibt. Nicht zuletzt, dass die Erwartungen von Fans und Musikliebhabern an Musikdokumentationen letztlich Szene und Genre übergreifend vergleichbar, also kalkulierbar sind.

American Hardcore veranschaulicht eindrucksvoll und ausdrucksstark, dass Musikdokumentationen ausdrücklich Ich sagen, mehr noch, Ich dem Zuschauer entgegen *schreien* sollten. Das Ich impliziert eine unmittelbare *Wir-Intentionalität* und wird hierbei als Wir gedacht, das Szene gebunden ist. Ästhetisch wird dies durch die Vielstimmigkeit des Films und die Zurückweisung der Position einer autoritären Autorschaft zum Ausdruck gebracht. Dies allerdings nur bedingt erfolgreich, denn im Film wird nichts grundsätzlich anderes über die Hardcore-Punk-Szene ausgesagt, als im Buch von Steven Blush, der zusammen mit Paul Rachman auch das Drehbuch schrieb.

An diesem Wir kann nicht jeder Zuschauer *kalkulierbar* partizipieren, weil die Hardcore-Punk-*Archäologie* von American Hardcore aufgrund ihrer radikalen Individualität und Exklusivität, auch und vor allem hinsichtlich der (Re-)Konstruktion des individuellen Szene-Wir, darauf angelegt ist, eigensinnige Reaktionen hervorzurufen oder diejenigen, die keinen Bezug zur Szene haben, unmittelbar abzuschrecken, weil es aufgrund der spezifischen Filmästhetik kaum möglich ist, sich in den Film zu vertiefen oder allzu distanziert *genussvoll* zu betrachten.

American Hardcore widmet sich der ersten Generation der US-amerikanischen Hardcore-Punk-Szene in den Jahren 1980 bis 1986 und beansprucht, eine *authentische Archäologie* dieser Szene zu leisten, die sich wesentlich durch fünf Aspekte auszeichnet: Erstens, eine musikalische *Revolutio*n zu sein, die wegweisend für die Musikentwicklung im Rock- und Alternativ-Bereich wurde und wie jede nachhaltige Musikrevolution zugleich eine Stilrevolution war. Der Promoter „Fat Howard" Saunders bringt das im Film plakativ zum Ausdruck: „It [Hardcore – MSK] was like a comet, hitting a planet." Zweitens, eine eindeutige existentielle Wahl für ein *richtiges Leben im Falschen,* z.B. die *Straight Edge*-Haltung als Opposition zum Alkohol- und Drogenmissbrauch im Rock'n'Roll. Drittens, eine klare (*linke*) politische Haltung: z.B. *Fuck-You-Attitude*, *Political Correctness, Konservatismuskritik*. „We don't care what you say. We don't care, what you do. We got an attitude", so bringt es *Dr. Know*, der Gitarrist der Hardcore-Punk-Band *Bad Brains* im Film auf den Punkt. Wobei Hardcore-Punk nicht als offenkundig politische Bewegung mit einem einheitlichen politischen Programm missverstanden werden darf. Viertens, eine spezifische ästhetische Praxis, wie etwa die *Do-It-Yourself*-Ästhetik. Fünftens, die Bedeutung, Teil einer Jugendkultur zu sein bzw. jung zu sein und seine ganze Energie darauf zu verwenden, in der spezifischen Jugendkultur und für sie zu leben, zu brennen, zu leiden. Die Welt in, mit und durch diese spezifische Jugendkultur verändern zu können.

Musik und Leben sind hierbei untrennbar miteinander verbunden – das verbindet popmusikalische Subkulturen, wie Hardcore, seit jeher mit künstlerischen Avantgarden: „American Hardcore is a testament to the power of youth, and an exploration of an unheralded subculture. Hardcore punk rock was more than just loud, fast music—it was a way

of life“ – das Pressematerial hebt diese spannungsreiche Interdependenz zwischen Musik und Leben ebenfalls deutlich hervor [1]. Subkulturen sind *Orte* des Kampfes um Bedeutung und Deutungshoheit – darin bleibt American Hardcore popmusikhistorisch und subkulturell klassisch, ein Phänomen aus dem „Mainstream der Minderheiten“ (Tom Holert/Mark Terkessidis).

Das Szene-Ich intendiert nicht nur Szene-Vergemeinschaftung (Wir), sondern zeigt ebenso deutlich Differenzen an: „Normal people don’t listen to hardcore. And we like it that way“, äußert Vic Bondi, Sänger, Songschreiber und Gründungsmitglied der politischen Punkcore-Band *Articles of Faith* aus Chicago entsprechend. Wir, die Szene, bestehend aus autonomen Individuen, gegen Sie, womit unter anderem die als konservativ und unfrei empfundene bürgerliche Gesellschaft, die „Diktatur der Angepassten“ (*Blumfeld*); der autoritäre, repressive Staat, hier vor allem die Reagan-Ära (1981-1989); oder die hegemoniale Musikindustrie gemeint sind. Konsequent wird diese Haltung zum Beispiel von Keith Morris, dem Sänger, Songschreiber und Frontmann einer der einflussreichen Hardcore-Bands *Black Flag*, *Cirkle Jerks* und *Off!*, zum Ausdruck gebracht: „I’m working Monday to Friday. I hate my boss. I hate the people that I work with. I hate my parents. I hate all the authority figures. I hate politicians. I hate the people in government. I hate the police. And I have a chance to be with a bunch of my own type of people. I have a chance to go off. And that’s basically, what it was.“

Eine klassische subkulturelle Standardsituation – und damit auch eine latente Relativierung des Plädoyers für Individualität und Eigensinn. American Hardcore erhält durch diese Ambivalenz eine spezifische Spannung, die die Frage aufkommen lässt: Wie kann der Eigensinn einer subkulturellen Szene, ihr *Ich-Schrei*, gleichzeitig Einblicke in allgemeine Charakteristika subkultureller Szenen vermitteln, ohne die Eigensinnigkeit der jeweils thematisierten Szene darüber zu vergessen? American Hardcore ist für diese individuellen Einblicke mit Verallgemeinerungspotential ein äußerst instruktives Beispiel – ohne eine eindeutige Antwort darauf zu geben.

Don't care what they may say we got that attitude.
Don't care what they may do we got that attitude.
Hey we got that PMA.

(„Attitude“ – *Bad Brains*)

2. MUSIK UND SZENE

Mit Martin Büsser kann die musikalische Bedeutung des Hardcore und der *Szene-Verdienst* von American Hardcore so beschreiben werden: „Hardcore war der erste und einzige Musikstil, der sich komplett unabhängig von der Musikindustrie ausbreitete. Zumindest in den ersten sechs Jahren, jener ‚goldenen Epoche’, der Regisseur Paul Rachman [...] nachspürt. [...] Hardcore war zu extrem für den damaligen Mainstream – und ist Ende der 1990er dann doch zum festen Bestandteil des Mainstreams geworden. Was dabei auf der Strecke blieb, sind all die politischen Ideale, die diese Szene aus sich selbst heraus ausgebildet hatte, lange bevor in der Öffentlichkeit von ‚political correctness’ die Rede war: Antifa, Vegetarismus, Anti-Sexismus und ‚Do It Yourself’. Dies einer jungen Generation ins Bewusstsein zu rufen, die Hardcore erst über MTV und tätowiert kläffende Stadionbands kennengelernt hat, ist der große Verdienst des Films“[2].

Blush und Rachman haben die Hardcore-Punk-Szene nicht ausschließlich als Popmusikszene dargestellt, sondern sie sozial, kulturell und politisch kontextualisiert, um damit anzuzeigen, dass Popmusik und Popkultur, zumindest ihre subkulturellen Varianten, mehr sind als reine Unterhaltungsgüter. Das Entstehen der Szene wird in Buch und Film aber auch als Produkt der Zeit aufgefasst in der Diskussion, ob die Szene ohne die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse der Zeit in dieser Form möglich gewesen wäre. Hiermit vertreten sie eine Auffassung von Popmusikgeschichte als politischer Sozial- und Kulturgeschichte.

Die Szeneinszenierung lebt semantisch und ästhetisch von einer *Politik der Authentizität* – so wie jede andere Popmusikgeschichtsschreibung, vor allem die journalistisch angelegten, auch. Der Regisseur Paul Rachman und der Autor Steven Blush sind beide Szenegänger, tief

involviert in die Geschichte des US-amerikanischen Hardcore-Punk. Anfang der 1980er Jahre lernten sie sich in der Szene kennen. Hardcore war und ist für Blush und Rachman mehr als Musik, es ist eine soziale Bewegung, eine Lebenshaltung und Weltanschauung: *Hardcore for Life*.

Rachman begann seine Filmarbeiten mit Underground Hardcore-Punk-Filmen und Musikvideos für *Bad Brains*, *Gang Green*, *Negative FX* und *Mission of Burma*. Im Kontext seiner Arbeit für *Propaganda Films* in Los Angeles wurde er ab den 1990er Jahren zu einem erfolgreichen und einflussreichen Musikvideoregisseur, der u.a. Musikvideos für *Alice In Chains*, *The Replacements*, *Temple Of The Dog*, *Sepultura*, Roger Waters, Joan Jett, *Kiss* und *Pantera* produzierte. Steven Blush, Autor, Journalist, Veranstalter, DJ und Filmemacher, promotete in den frühen 1980er Jahren Hardcore-Punk-Konzerte in Washington, DC und gründete 1986 zusammen mit George Petros das Rockmusikjournal „Seconds Magazine", das bis 2000 erschien. Darüber hinaus produzierte er u.a. die Compilation „New York City Rock N Roll" (2003) und ist DJ und Veranstalter der New York City „Rock Candy-Parties".

Zur Authentizitätsstrategie von American Hardcore gehören Interviews mit Szenegrößen, die maßgeblich an der Sache beteiligt waren und das entsprechend plakativ und leidenschaftlich zugleich herausstellen, wie etwa Ian MacKaye (*Minor Threat*, *Fugazi*), Henry Rollins (*S.O.A.*, *Black Flag*), Vic Bondi (*Articles of Faith*), Lucky Lehrer (*Circle Jerks*) oder Jamie Serappa (*SS Decontrol*). Die Hervorhebung des signifikanten Involviertseins der Fans in die Hardcore-Punk-Szene durch diese Protagonisten der Szene, aber auch durch sie selbst, gehört zur Inszenierungsstrategie. In kaum einer anderen popmusikalischen Szene bzw. musikalischen Subkultur war dieses Involviertsein von so ausschlaggebender Bedeutung, wie im Hardcore-Punk. Zur Darstellung des ambivalenten Verhältnisses von Musikern und Fans sowie Fans und Fans gehört es auch, wie etwa am Beispiel von Henry Rollins und seinem brutalen Verprügeln von Fans aus der ersten Reihe gezeigt wird, dass es regelmäßig zu Gewaltausübung in der Szene kam. Diese Offenheit der Darstellung, mit der der Eindruck einer umfassenden Harmonie zwischen Musikern und Fans sowie der Friedfertigkeit der Szene vermieden werden soll, gehört ebenfalls zur Produktion einer authentischen Erinnerungsarbeit.

Szenen und Szenemitglieder brauchen Orte, an denen sie sich bilden, stattfinden und treffen, Popmusikkultur an lokale bzw. regionale Gegebenheiten anpassen und dadurch transformieren. American Hardcore liefert entsprechend auch eine Topographie der Szene und bietet eine Kartographie Amerikas durch die signifikanten Orte der Hardcore-Punk-Szene an. Hiermit leistet die Dokumentation einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Regionalität und Lokalität von Popmusikkulturen gerade auch in Differenz und als Korrektiv zu ihrer Globalisierung bzw. einer Auffassung von Popmusikkultur als Globalkultur [3]. Orte und Regionen sind im Kontext der Auseinandersetzung mit Popmusikkulturen nicht austauschbar bzw. verallgemeinerbar in ihrer Bedeutung. Durch diese spezifischen Orte und Regionen werden kulturelle und interkulturelle Differenzen markiert sowie Gemeinsamkeiten erkennbar, die wesentlich zu einem vielschichtigen Verständnis der Szene beitragen.

You see me and you think I'm a jerk
First impressions without a word
You can't believe your eyes at first
But now you know you've seen the worst
RED, I'M SEEING RED

(„Seeing Red“ – *Minor Threat*)

3. ÄSTHETIK

American Hardcore arbeitet mit zwei ästhetischen Strategien: Chaos als Form und Ordnung als Formauflöser. Beide Strategien besitzen ein spezifisches Zeitverhältnis: das Chaos verweist in die Vergangenheit, die Ordnung repräsentiert die Gegenwart. Der Zukunftshorizont liegt außerhalb der Dokumentationszeit, bleibt offen.

Die Vergangenheit der US-amerikanischen Hardcore-Punk-Szene der frühen 1980er Jahre wird in einem Amateurlook präsentiert, der ausschließlich aus zeitlich authentischem Material der Szene zusammengeschnitten wird: Verwackelte, schlecht belichtete VHS-Video-Amateuraufnahmen von Konzerten; Super8-Filmaufnahmen;

Livemitschnitte; Flyer; Plakate; Photographien; Promotionmaterial – alles wird mit schnellen Schnitten montiert und vom aggressiven, schnellen, brachialen Sound der Musik zu einer großen audiovisuellen Collage zusammengefügt. Das Material und seine Vielstimmigkeit erwecken den Eindruck, dass alles kurz davor ist, die Kontrolle zu verlieren. Die Bildcollagen erwecken den Eindruck von Intensität, Leidenschaft, Wut, Kraft, Lebensfreude, Vitalismus und Jugend. Sie adressieren das Spektakuläre, Außergewöhnliche, Auratische einer popmusikalischen Vergangenheit, die die Stoffe für Mythenbildungen, Legenden und Heldengeschichten bereithält. Das Amateurhafte ist zugleich das Exklusive, nicht Austauschbare, das dem Zuschauer signifikante Details der Vergangenheit vorführt. Der verwendete Sound ist häufig der Sound von den VHS-Kassetten oder der Aufnahmekameras. Das Unfertige, Nicht-Perfekt-sein-Wollen sowie die Materialität und Technizität der Medien werden hiermit in Szene gesetzt: Eine medienarchäologische Reise durch das Vorführen von Szene-Medien (Video, Flyer, Plakat, Platte, Musikkassette) findet hier statt.

Der *Bilder-* und *Musiksturm* zieht den Zuschauer in einen Strudel der Bild- und Musikereignisse, lässt keine Distanz und keinen Überblick zu, keine souveräne Aneignung des Materials. Hierdurch wird aber auch mehr Aufmerksamkeit, stärker fokussierte Wahrnehmung und höhere Aktivität der Wahrnehmung von den Zuschauern gefordert. Der Wahrnehmung des Zuschauers wird keine Ruhe gelassen, kein wirkliches Sich-Einlassen ermöglicht, er muss sich permanent entscheiden, welchen Ausschnitt, welche Sinne er fokussieren will, zumal er permanent gefordert ist, sich seinen Bild- und Hörmittelpunkt blitzschnell herauszusuchen. Seine Augen werden zu Suchmaschinen für das Wichtige, seine Ohren korrespondieren hier nicht notwendig mit dem Sehen, werden häufig exklusiv angesprochen. American Hardcore erzielt hierdurch insgesamt eine produktive Sinnverwirrung und Sinnesöffnung zugleich. Das Amateurmaterial unterstreicht filmsprachlich den Willen zur Authentizität, alles so zu zeigen, wie es war – semantisch korrespondiert dies mit dem permanenten Herausstellen der Sprecher, wie authentisch alles war, was mit dem Hardcore-Punk von 1980 bis 1986 zu tun hatte.

Die Gegenwart wird durch Interviewpassagen, Statements und dem Storytelling der Szene-Aktivisten bestimmt, hauptsächlich von Musikern, Promotern und Journalisten, kaum von Fans, die im Kontext des Amateurmaterials als stumme Aktionsmasse inszeniert werden, deren *beredetes Schweigen* aber, wie zuvor beschrieben, äußerst eindrucksvoll ist. Die Gegenwartspositionen ordnen das visuelle und akustische Chaos der Vergangenheitsinszenierungen, sie bieten Reflexionen an, sind Ruhepunkte, sehr statisch gefilmt und erzeugen Distanz. In den Gegenwartssequenzen wird die Geschichte des US-amerikanischen Hardcore-Punk geschrieben, wie bei jeder Geschichtsschreibung *post factum*.

Die Bildeinstellungen wirken so gesetzt und entschleunigt, wie die redenden Akteure selbst. Die Szene und ihre Protagonisten sind gealtert, lebende Vergangenheit wie die, über die sie reden. Ihre Körper, etwa die Frisuren, Tätowierungen oder Piercings, und Kleidung sind ein visuelles Gedächtnis der Vergangenheit, das diese performativ durch ihre Rede zum Leben erwecken – von Einstellung zu Einstellung. Und diese performative Aufführung der Vergangenheit endet mit jeder Einstellung und beginnt mit jeder folgenden von neuem. Im Vergleich zum Amateurmaterial wirken die Gegenwartsinszenierungen relativ austauschbar, besitzen nicht die Aura des authentischen Materials der Vergangenheit. Teilweise wird hierbei zudem ein sehr antiquierter, stellenweise auch prätentiöser Eindruck erweckt, im Sinne der Rede von: *Die guten, alten Zeiten. Früher war alles besser. Wir waren dabei, haben die Szene geformt und sind lebende Geschichte. Also, liebe Kinder, gebt fein Acht, was wir Euch zu erzählen haben. Hört und seht mit Ehrfurcht.* Allerdings sind die Gegenwartsinszenierungen auch ein Beleg für die Haltung, dass Hardcore-Punk eine Lebensentscheidung ist.

American Hardcore fokussiert die Vergangenheit, ist eine Art Popmusik-*Archäologie*. Die Gegenwart dient dazu, sich der Vergangenheit zu erinnern, sie in der Aktualität zu revitalisieren. Fraglich bleibt, ob daraus eine Zukunftsposition für die Hardcore-Punk-Musik und ihre Fans entstehen kann, oder nur eine Vergangenheit zitiert wird, eine pophistorische Wegmarke von großer Bedeutung, aus der aber keine neue pop-/jugendkulturelle Energie und Vorbildlichkeit mehr resultiert. Die Abschlussstatements sind entsprechend deutlich: Punk-Rock ist tot!

Die Popmusikindustrie hat Hardcore und Punk-Rock spätestens seit Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahren zu einem *Zombie* gemacht und lässt alles, was als Punk-Rock bezeichnet wird, als Travestie seiner selbst erscheinen. „It was over a long time ago. It's over. Go home, your cage is clean", mit diesem Statement von Zander Schloss, dem Bassisten der Band *Circle Jerks*, endet American Hardcore.

4. KRITIK

American Hardcore ist zumindest aus drei Perspektiven verdienstvoll: Dem Zuschauer wird eindringlich vorgeführt, was eine Szene ist und was es bedeutet, Teil einer Szene zu sein – auch die Widersprüche einer Szene werden deutlich hervorgehoben. Hierbei wird eine musikalisch wegweisende Zeit dokumentiert, die es in dieser Form, gerade auch durch die intermediale Verbindung von Buch (Text) und Film (Bild), bisher noch nicht gegeben hat. Das Selbstverständnis von Steven Blush und Paul Rachman, eine *archäologische* Arbeit zu leisten, ist insofern nicht unverständlich, vor allem hinsichtlich der Verwendung des umfangreichen Amateur- und Fanmaterials. Die Dokumentation veranschaulicht aber auch, wie Popmusikgeschichte, vor allem aus journalistischer und Fan-Perspektive, geschrieben wird, nach welchen Prinzipien sie funktioniert. Vor diesem Hintergrund spielt es letztlich keine Rolle, das es sich bei American Hardcore von der Form her um eine mehr oder weniger *klassische* Musikdokumentation handelt.

Auffallend ist bei American Hardcore allerdings die *Blindheit* für die Entwicklungen von Hardcore-Punk in Europa – gerade hinsichtlich der Bedeutung für die Fortentwicklung der Szene nach der im Film dokumentierten *goldenen Epoche* zwischen 1980 und 1986. Dies führt in American Hardcore stellenweise zu einer problematischen Selbststilisierung und Selbstüberhöhung der Bedeutung der US-amerikanischen Verhältnisse. Viele musikalische, politische und ästhetische Bezugspunkte dieser Szene lagen, wie die der US-amerikanischen, im englischen (Polit)-Punk der späten 1970er Jahre. Zudem fand in Europa eine intensive Rezeption und eigensinnige Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Szene statt. Diesem

pophistorisch *blinden Fleck* der Hardcore-Punk-Geschichtsschreibung wurde Ende 2011 im Buch *Network of Friends. Hardcore-Punk der 80er Jahre in Europa* von Helge Schreiber, selbst seit 1980 *Szene-Aktivist*, und mit Blick auf den Zeitraum von 1984 bis 1989, begegnet.

Es handelt sich hierbei um eine ebenso verdienstvolle Arbeit, wie bei der von Steven Blush. Mit ihm teilt er die große Materialvielfalt, die zahlreichen Hintergrundinformationen, den intensiven Austausch mit Szene-Protagonisten und Fans, und den Willen, ein authentisches Zeitdokument mit exklusiven Material vorzulegen, das sich der eigenen Subjektivität vollkommen bewusst ist [4]. Die Medien bzw. die Ästhetik, mit der Schreiber diese Authentizität anschaulich machen möchte, sind vergleichbar mit den zuvor beschriebenen von Blush und Blush/Rachman. Deutlich wird, wie bei Blush und Rachman für Amerika, die Bedeutung des Hardcore-Punk dieser Zeit für die weiteren Entwicklungen der Punk-Rock-Szenen bzw. Punk-Rock-Subkulturen in Europa. Sein Buch *schreit* den Lesern ebenso Ich entgegen, wie im Fall von Blush und Rachman, und wäre es wert, übersetzt und verfilmt zu werden. Interessant wäre zudem, diese europäische Szene-Geschichte mit der US-amerikanischen und ihren Geschichtsschreibern Blush und Rachman in einen Dialog zu bringen, um ein umfassendes Bild der Hardcore-Punk-Szene zu erstellen. Der *blinde Fleck* der Arbeiten von Blush und Rachman sowie Schreiber liegt hingegen darin, die Entwicklungen von Hardcore-Punk außerhalb von Amerika und Europa nicht zu skizzieren bzw. gar nicht zu berücksichtigen. Dies wird von ihnen selbst mit Blick auf das spezifische eigene Erkenntnisinteresse und die darin nicht zu bearbeitende Materialvielfalt, die es außerhalb der eigenen Gegenstände gibt, explizit hervorgehoben. Ganz überzeugen kann diese Position nicht, denn der, so latent wie er im Fall von American Hardcore und *Network of Friends* auch ist, Wunsch zur Verallgemeinerung bzw. zur authentischen Geschichtsschreibung bedarf auch eines Blicks außerhalb der eigenen Sozialisation. Aus dieser Perspektive handelt es sich, ohne die Verdienste ihrer Pionierarbeiten damit schmälern zu wollen, wie bei einem Großteil der Popmusikgeschichtsschreibungen, ausschließlich um Geschichten der westlichen Musikwelt.

Anmerkungen:

[1] Vgl. http://www.sonyclassics.com/americanhardcore/pdf/presskit.pdf (S. 3; zuletzt aufgerufen am 16.02.2012).

[2] Martin Büsser, „Paul Rachman / American Hardcore“, in: *Intro*, Ausgabe 145 (20.11.2006). (http://www.intro.de/film/dvd/23038583/paul-rachman-american-hardcore-usa-2006. Zuletzt aufgerufen am 16.02.2012).

[3] Einen Beitrag zum Verstehen der Lokalisierung bzw. Regionalisierung von Pop(musik)kulturen findet sich im Kontext der Popmusikforschungen nur äußerst selten. Für Deutschland liefert etwa die Studie *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*, die sich auf die interdisziplinäre Erforschung der verschiedenen Phasen und Medialisierungsformen der Popkulturen in Düsseldorf, Köln und Bonn fokussiert, ein Beispiel (Matejovski, Dirk/Kleiner, Marcus S./Stahl, Enno (Hrsg.): Pop in R(h)einkultur: Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region. Essen: Klartext 2008, 286 S.). Popkultur wird hier als Kultur einer Region untersucht. Dieser Ansatz zeigt, dass Popkultur erst durch das Einarbeiten von Sinn- und Bedeutungsdimensionen in spezifische individuelle, d.h. lokale Milieus zu einer konkreten, sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit wird. Wie keine andere ästhetische Spielart sonst sind popkulturelle Codes an den unmittelbaren Alltag gebunden, drücken sie sich als Lebenskultur und Lebensweise aus. Diese Ausdrucksformen lassen sich in einem räumlich begrenzten Feld detailgenauer erfassen. Weitere vergleichbare Studien zur deutschen Popkultur (Hamburg, Ostwestfalen, München, Ruhrgebiet) liefern etwa: Twickel, Christoph: *Läden, Schuppen, Kaschemmen. Eine Hamburger Popkulturgeschichte*. Hamburg: Edition Nautilus 2003, 253 S.; Baßler, Moritz/Gödden/Grywatsch/Riesenweber (Hrsg): Stadt – Land – Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule. Bielefeld: Aisthesis 2008, 256 S.; Hecktor, Mirko (Hrsg.): Mjunik Disco – von 1949 bis heute. München: Blumenbar 2008, 232 S.; Springer, Johannes/Steinbrink, Christian/Werthschulte, Christian (Hrsg.): *Echt! Pop-Protokolle aus dem Ruhrgebiet*. Duisburg: Salon Alter Hammer 2008, 301 S.

[4] Vgl. Schreiber (2011).

Homepage des Films:

http://www.sonyclassics.com/americanhardcore/

(Die deutsche Homepage ist nicht mehr aktiv:
http://www.american-hardcore.de)

Homepage von Paul Rachman und Steven Blush:

http://www.paulrachman.com

http://www.stevenblush.com

http://www.secondsmagazine.com

Literatur zum Thema (Hardcore-Punk):

Blush, Steven: *American Hardcore: A Tribal History*. Port Townsend WA: Feral House 2001, 403 S.

Büsser, Martin: *If the kids are united: Von Punk zu Hardcore und zurück*. Mainz: Ventil 2000, 174 S.

Calmbach, Marc: *More than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*. Bielefeld: Transcript 2007, 282 S.

Glasper, Ian: *Trapped in a Scene. UK Hardcore 1985-1989*. London: Cherry Red Books 2009, 521 S.

Hermanstädter, Dolf: *Got me? Hardcore-Punk als Lebensentwurf. Trust-Kolumnen 1986-2007*. Bremen: Mox & Maritz 2008, 306 S.

Mader, Matthias: *New York City Hardcore – The Way it was*. Berlin: I. P. Verlag 1999, 160 S.

Mader, Matthias: *New York City Hardcore – The Sound Of The Big Apple*. Berlin: I. P. Verlag 2011, 304 S.

Nedorostek, Nathan/Pappalardo, Anthony: *Radio Silence: A Selected Visual History of American Hardcore Music*, New York: MTV Press 2007, 224 S.

Peterson, Brian: *Burning Fight: The Nineties Hardcore Revolution in Ethics, Politics, Spirit, and Sound*. London: Revelation Books 2009, 499 S.

Rettman, Tony: *Why Be Something That You're Not: Detroit Hardcore 1979-1985*. Huntington Beach, CA: Revelation Books 2010, 239 S.

Schreiber, Helge: *Network of Friends. Hardcore-Punk der 80er Jahre in Europa*. Duisburg: Salon Alter Hammer 2011, 250 S.

Empfohlene Zitierweise:

Kleiner, Marcus S.: American Hardcore.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Heavy Metal: Louder Than Life (UK 2006)

Carsten Heinze

R: Dick Carruthers, Jim Parsons.

P: Jim Parsons, für: Fremantle Home Entertainment.

Executive Producer: Pete Kalhan & Laura Traill.

K: Peter Krajewski.

S: Simon George, Guy Harding.

Beteiligte Musiker: Ritchie Blackmore, Graham Bonnet, Geezer Butler, David Coverdale, Johnathan Davis, Ronnie James Dio, Ian Gillan, Roger Glover u. a.

UA: 22.5.2006 (DVD, Großbritannien); 24.10.2006 (DVD, USA).

115min (Bonusmaterial auf der DVD-Edition: 137min). 1,78:1, Farbe; Dolby-Digital 2.0.

> »Heavy Metal: pimply, prole, putrid, unchic, unsophisticated, anti-intellectual (but impossibly pretentious), dismal, abysmal, terrible, horrible, and stupid music, barely music at all; death music, dead music, the beaten boogie, the dance of defeat and decay; the *huh*? sound the *duh* sound,...music made *by* slack-jawed, alpaca-haired, bulbous-inseamed imbeciles in jackboots and leather and chrome *for* slack-jawed, alpaca-haired, downy-mustachioed imbeciles in cheap, too-large T-shirts with pictures of comic-book Armageddon ironed on the front« (Duncan in: Weinstein 2000, 1).

Heavy Metal zählt sicherlich zu einer der umstrittensten und meistkritisierten Musikkulturen weltweit. Seit seiner Entstehung in den frühen 1970er Jahren aus dem Geist des Rock'n'Roll und Blues steht diese Musikrichtung für Protest und Rebellion gegen herrschende Werte und Normen. Metal-Songs beschäftigen sich mit den dunklen Seiten des Menschen und scheinen das Böse lustvoll zu zelebrieren. Musiker und Fans werden von ihren Gegnern nicht selten als aggressiv, frauenfeindlich, faschistisch oder drogenabhängig verunglimpft oder aber als gefährliche und gottlose Aufwiegler verurteilt [1]. Pädagogen, Politiker, Kirchenvertreter und aufgebrachte Eltern ziehen immer wieder gegen die teilweise extremen Selbstinszenierungen des Heavy

Metal zu Felde. Gerichtsverfahren und Rufe nach Zensur sind bekannte Reaktionen einer empörten Öffentlichkeit gegen eine Musikkultur, die mal ernsthaft, mal ironisch gegen die Doppelmoral der Gesellschaft wahlweise ankreischt, angrowlt, anschreit oder sich in einer dumpfen Agonie gefällt. Unberücksichtigt bleibt in diesen öffentlichen Angriffen, dass die AnklägerInnen in den Heavy Metal wohl mehr eigene Ängste und Fantasien hinein projiziere als deren tatsächliche Gefährlichkeit aufzuweisen. Selbst wissenschaftliche Auseinandersetzungen sind selten frei von verzerrten oder stereotypen Darstellungen und zeugen so von wenig Verständnis für die Kultur des Heavy Metal [2]. Ebenso wenig wird in diesen teils aufgeladenen Auseinandersetzungen die Frage diskutiert, inwieweit Inhalte und Inszenierungsstile des Heavy Metal einen Zerrspiegel allgemeinerer gesellschaftlicher (Fehl-)Entwicklungen darstellen, indem sie deren Insignien aufgreifen und verfremden.

Umgekehrt wird immer wieder auf die konservativen, kleinbürgerlichen und regressiven Einstellungen von Heavy Metal-Fans und Musikern hingewiesen [3]. Während sich kriminelle oder rechtsradikale Auswüchse wie beispielsweise in der Black-Metal-Szene Norwegens, wo es zu Kirchverbrennungen und Totschlagsdelikten innerhalb und außerhalb der Szene kam, auf kleine Minderheiten beschränken, ist der Großteil der Metal-Musiker und Metal-Fans friedfertig, angepasst und – je nach Generationslage – mit ihren Helden von einst gealtert. Der aggressive und rauschhafte Sound, das dionysische Element in der Musik, der Schrei nach Freiheit, Abgrenzung und sexueller Freizügigkeit scheint in einem konträren Verhältnis zur Durchschnittlichkeit und zum vorgerückten Alter ihrer Anhänger zu stehen. Auch wenn sich die Jüngeren nach wie vor als Außenseiter fühlen mögen und sich auf Konzerten wie wild gebärden, so handelt es sich im Alltagsverhalten bei vielen von ihnen doch um brave und unauffällige Menschen. Die Musik dient denn auch eher der Kompensation von Frustrationen als dem Aufruf zum Umsturz oder der Machtübernahme Satans. Kaum eine andere Musikkultur scheint so von Widersprüchen gekennzeichnet zu sein wie der Heavy Metal.

Obwohl Stigmatisierungen und Stereotype den Heavy Metal bis heute begleiten, gehört er mittlerweile zum festen Bestandteil globalisierter Musikkulturen und wird weltweit leidenschaftlich rezipiert, wie Dunns Global Metal (2008) zeigt. Zur gesellschaftlichen Akzeptanz haben sicherlich nicht nur die Erfolge von Bands wie *Metallica* und *Judas Priest* oder Festivals wie das Open-Air-Festival in *Wacken* beigetragen, sondern auch die in den letzten Jahren erschienenen Musikdokumentarfilme über den Heavy Metal. Während Heavy Metal lange Zeit aus den Massenmedien verbannt war, ist gegenwärtig eine breitere Thematisierung zu beobachten [4]. Full Metal Village (Sung Hyung Cho, D 2006), Metal: A Headbanger's Journey (Sam Dunn, Scott McFadyen, Jessica Joy Wise, CA 2005) und Global Metal (Sam Dunn, Scott McFadyen, CA 2008), Heavy Metal in Baghdad (Suroosh Alvi & Eddy Moretti, USA/CA 2007), Heavy Metal auf dem Lande (Andreas Geiger, D 2006) und eben Heavy Metal: Louder Than Life sind bekannte und erfolgreiche Filmbeispiele und zeigen das andere, harmlose Gesicht des Heavy Metal: Sie versuchen, die gegen den Heavy Metal gepflegten Vorurteile zu entkräften und über Musiker, Fans und Szene(n) aufzuklären, anders als in früheren Filmen wie This Is Spinal Tap (Rob Reiner, USA 1984) oder The Decline Of Western Civilization II: The Metal Years (Penelope Spheeris, USA1988). »In both movies the artists were portrayed in a markedly unflattering light. *Spinal Tap* was depicted as a bunch of pretentious, bombastic boozers. Spheeris' groups were shown in the throes of their alcoholically dissipated and dissolute life-styles. Their shows were rampant with shtick. The subtext of each film was the case against heavy metal.«[5] Kaum ein Film über den Heavy Metal ist dagegen mit einem derart hohen Anspruch an Systematik, Akribie und Wissenschaftlichkeit aufgebaut wie Sam Dunns Metal bzw. Global Metal. Dies ergibt sich nicht nur aus seinem inhaltlichen Aufbau, sondern bereits aufgrund der Profession seines Erzählers Sam Dunn. Dieser weist sich zu Beginn der Dokumentation explizit als akademisch ausgebildeter Anthropologe aus und versucht auf diese Weise, seine eigene Privat- und Berufsbiographie mit der Herangehensweise an das musikkulturell brisante Thema zu verbinden. So entfalten Metal bzw. Global Metal einen dokumentarfilmisch-fachlichen Expertenstil, der vor allem an Aufklärung und Information orientiert ist. Inwieweit diese neueren Filme über den Heavy Metal ethnographischen Neuausrichtungen entsprechen oder aber doch nur bloße Promotionen

ihrer Anhänger und Fans darstellen, bleibt zunächst offen. Im Windschatten dieser neueren Filme über den Heavy Metal ist auch Louder Than Life darauf aus, den Mythos dieser Musikkultur durch Expertendiskurse zu rekonstruieren und damit die latente Qualität dieser Stilrichtung hervorzuheben. Für die genannten Filme gilt jedoch, dass diese in ihren Darstellungen auf überwiegend bekannte und etablierte Experten, Musiker und Produzenten zurückgreifen und damit lediglich einen von mehreren denkbaren Diskursen entwickeln – Randerscheinungen und tatsächliche Underground-Phänomene bleiben dabei weitgehend unberücksichtigt.

Heavy Metal: Louder Than Life, in metallener DVD-Box erhältlich, beschäftigt sich mit der kulturellen und historischen Aufarbeitung dieser Musikszene und ihrer wesentlichen Elemente. Der Film weist sich als historisch aus, folgt jedoch keiner stringenten Chronologie, sondern verdichtet verschiedene Thematiken, die sich um die wesentlichen Aspekte des Heavy Metal drehen. Die einzelnen Filmkapitel gliedern sich wie folgt: Die Anfänge / Der Sound des Metal (Gitarren – Drums – Gesang – Texte) / Satan und Rebellion / Im Studio / Live / Showtalent / Metal Fans / Metal Attitude / Image & Medien / Kommerz / Exzesse / Vorreiter / Credits. Diese Struktur kommt im Durchlauf des Films allerdings nur mittelbar zum Ausdruck: Die Übergänge werden sowohl inhaltlich wie auch gestalterisch kaum markiert. Vielmehr fließen die einzelnen Kapitel ineinander über, so dass stellenweise der Eindruck einer ungeordneten Aneinanderreihung von Informationen entsteht. Ein ordnender Erzähler fehlt im Film ebenso wie ein stichwortgebender Off-Kommentar. Der Autor des Films bleibt anders als in Dunns Metal unsichtbar.

Louder Than Life startet mit einem Prolog zur Standardfrage, was die Faszination des Heavy Metal ausmache. Zu Wort kommen eine Reihe bekannter Musiker der Szene wie Dee Snider von *Twisted Sister* oder der kürzlich verstorbene Ronnie James Dio, aber auch verschiedene Musikjournalisten, Produzenten und Musikpsychologen. Die Antworten werden mit Bildmontagen aus der Geschichte des Metal illustriert. Das Narrativ des Anfangs stellt Spontanität und Spannung als fundamentale Charakteristiken des Metal heraus und ähnelt darin vielen anderen Musikdokumentarfilmen. Action und Schnelligkeit werden als Sinnbild des Heavy Metal durch kurze Schnitte inszeniert. Das Montageprinzip

des ständigen schnellen Wechsels von Interviewsequenzen zu Musikausschnitten zieht sich durch den gesamten Film. Die Interviewszenen bleiben dabei das dominante Strukturmerkmal des Films, bildgestalterische Abwechslungen werden nicht eingesetzt.

Die historischen Anfänge werden in den späten 1960er und 1970er Jahren verortet. Interessanterweise werden als musikalische Wurzeln in verschiedenen Filmen immer wieder andere Bands genannt. In Louder Than Life steht neben den bekannten Referenz-Bands des frühen Metal (*Deep Purple*, *Rainbow*, *Jimi Hendrix*, *Led Zeppelin* und vor allem *Black Sabbath*) die blues-orientierte Hardrock-Band *Grand Funk Railroad* als wichtiger Metal-Vorläufer. Vielleicht drängt sich das Moment der Verklärung bei derartigen Rückblicken auf die Anfänge einer Bewegung oder eines Stils auf. Ehemalige Protagonisten ebenso wie Musiker und Fans der nachfolgenden Generationen geben einer nicht weiter begründeten Faszination an der damaligen Dynamik und Inspirationskraft der Musik und der Akteure Ausdruck. Der affirmative Duktus des Feierns dominiert die Darstellung, eine kritische Distanz oder auch eine analytische Auseinandersetzung mit den historischen Bedingungen können sich kaum einstellen. Die ›Großväter‹ des Heavy Metal, aus dem Hardrock der 1970er stammend, werden dabei in eine auratisch anmutende Atmosphäre erhoben, nachfolgende Generationen zollen ihnen den verdienten Tribut. Spürbar wird eine Art intergenerationeller bzw. transgenerationeller Bindung der Jüngeren an ihre Szene; spürbar wird aber auch, dass die Kultur des Heavy Metal deutlich gealtert ist und nach wie vor von der Riege der Älteren dominiert wird.

Die weiteren Kapitel des Films orientieren sich eher an einzelnen musikalischen Elementen und szenetypischen Merkmalen des Heavy Metal als an einer strengen historischen Chronologie oder musikstilistischen Differenzierung. Die Liste der auftretenden Interviewpartner ist personell begrenzt und von den Akteuren der Gründungsgeneration bestimmt. Ihre Beschreibungen werden mit Musikvideos der besprochenen Bands oder aber mit Live- oder Archivmaterial illustriert. Die musikalischen Einspielungen sind in ihrer Auswahl wenig originell und blenden permanent zwischen früheren und gegenwärtigen Bands hin und her, die einen gewissen Bekanntheits- und Popularitätsgrad erreicht haben. Subgenres des Heavy Metal

werden kaum besprochen, viel zu kurz kommen aktuelle Entwicklungen.

Die Musik dient in dieser Darstellung lediglich als Andeutung und Zitat. Die Interviewsequenzen sind thematisch zusammenmontiert und beleuchten die o.g. Aspekte des Heavy Metal. Produzenten werden in Studios, Musiker in ihren holzvertäfelten Wohnungen interviewt. Längere Musikpassagen fehlen ebenso wie detaillierte Analysen oder raffinierte ästhetische Gestaltungen auf der Bildebene, die Raum für eigene Assoziationen geben könnten. Daher sind entsprechende Ausdeutungen und Interpretationen auf filmgestalterischer Ebene kaum möglich. Das Bild wird zum beliebigen und austauschbaren Anhängsel, ohne dass diesem eine eigene ästhetische Erklärungsdimension für die Musik zukäme. Es dominiert das gesprochene Wort der Musikexperten und Musiker, was Louder Than Life zu einer recht konventionellen Musikdokumentation ohne große Überraschungen macht. Der Film erschöpft sich in den Antworten der Interviewten, das eingefügte Live- und Archivmaterial verfügt nicht über das Potential, über die Reproduktion des Dargestellten und Illustration der Antworten hinauszukommen.

Sprachliche Erklärung und Information wird gegenüber der visuellen Dimension bevorzugt. Damit gerät der Film (wie viele andere Musikdokumentationen übrigens auch) in ein Dilemma: Das rationalisierte und verstandesgemäße Sprechen über eine Musikkultur führt zu ihrer Entmythologisierung und bricht im Fall des Heavy Metal ihre kritische Spitze. Mag sein, dass Beschreibungen zu Studio-Geschehen, Klangästhetik und Live-Konzerten einigen Reiz für interessierte und neugierige Fans entfalten mögen, allerdings besteht hier die Gefahr, dass die befragten Musiker die Aura der Musik durch allzu banale Äußerungen zerstören. Die Beschreibung des Experten, wie man ihn aus anderen Dokumentarfilmen kennt, entkernt dessen musikalischen, kaum verbalisierbaren Ausdruck. Der sinnliche Reiz und das Potential des Künstlerischen gehen durch dessen Erklärung unweigerlich verloren. Der hiermit ebenso praktizierte Anschluss des Heavy Metal an herrschende Akzeptanzbedingungen und Diskurse bürgerlicher Kulturen, wie sie schleichend durch Erläuterungen dieser selbsternannten Außenseiterkultur vorgenommen werden, nimmt dieser dadurch eben genau dieses Außenseiterelement, indem sie es

dokumentarfilmisch ›normalisiert‹. M.a.W.: Die Domestizierungsfunktion der Medien schlägt auch im Film Louder Than Life durch.

Demgegenüber ist der Klassiker der Heavy Metal-Dokumentation: Heavy Metal Parking Lot (John Heyn & Jeff Krulik, USA1986) weitaus überzeugender in seiner Bildsprache, die das wilde, ausgelassene, unsinnige, selbstironische und damit weitaus unkontrollierbarere Element des Heavy Metal ohne Kommentare aus sich selbst heraus entfalten lässt. Dies geschieht hier durch bloße Beobachtung der Fans, die sich vor der Kamera entsprechend inszenieren. Während Filme wie Heavy Metal Parking Lot (schon aufgrund seiner ungewöhnlichen Kürze) eher zum Kultfilm taugen und seine Protagonisten für ein breites Publikum wenig Identifikationspotential bieten, ist Louder Than Life weniger auf informierte Insider als Publikum aus, sondern kann durch seinen oberflächlichen Überblick ein breites Massenpublikum erreichen. Somit überrascht wenig, dass Louder Than Life auf die Thematisierung abseitiger Metal-Genres vollkommen verzichtet und lediglich die bekannten und erfolgreichen Entwicklungen berücksichtigt. Der Film verbleibt auf einer konventionalisierten Mainstream-Ebene, die tatsächliche Underground-Metal-Phänomene wie Black Metal, Death Metal, Doom Metal oder Drone Metal gar nicht erst in den Blick nimmt. Damit bleiben wichtige Potentiale und Neuausrichtungen der harten Rockmusik unberücksichtigt. Gewährleistet wird hierdurch umgekehrt ein relativ breites Adressierungspotential des Films, der sowohl inhaltlich wie auch formalästhetisch für ein größeres Publikum anschlussfähig wird.

Ein Streifzug durch die Rezensionen und Reviews zeigt, dass der Film überwiegend positive Resonanz hervorgerufen hat. Hingewiesen wird immer wieder auf das Renommee seiner Autoren Carruthers und Parsons, was den Wert der Dokumentation schon zu steigern scheint. Offenbar ist schon die bloße Tatsache, sich mit dem Thema Heavy Metal auseinanderzusetzen, ausreichend, um bei der Kritik Euphorie zu erzeugen. Ebenso scheinen die Informationsfülle und das herangezogene Bildmaterial zur positiven Beurteilung beizutragen, vor allem aber die Selbstdarstellungen der Musiker und ihre Erklärungen. Das Informationsinteresse eines Fan-Publikums wird demzufolge durchaus befriedigend bedient. Positiv werden auch technische Aspekte erwähnt, das Bild- und Tonmaterial aus den Archiven wird als qualitativ

angemessen bezeichnet [6]. An anderer Stelle wird jedoch auf den relativ kleinen Ausschnitt der Musik-Szene hingewiesen, die der Film beleuchtet. Auch der einseitig positive Unterton wirkt einigen Rezipienten als zu stark amerikanisierend [7]. Englische Stilentwicklungen wie der New Wave of British Heavy Metal (NWoBHM), der eine stark sozialkritisch und klassenspezifisch motivierte Stoßrichtung verfolgte, bleiben nämlich unterreflektiert.

Anmerkungen

[1] Vgl. Nolteernsting, Elke: *Heavy Metal: Die Suche nach der Bestie*, Berlin: Verlag Thomas Tilsner, S. 9.

[2] So etwa Robert Hettlage, der nicht nur Bandnamen von Motorradgangs nicht zu unterscheiden weiß, sondern der Metal-Szene obendrein ein Gewaltpotential bescheinigt, ohne hierfür weitere Belege anzuführen; vgl. Hettlage, Robert: Musik-„Szene“. Über den Zusammenhang von jugendlicher Musikkultur, Modernität und sozialer Inflation. In: Lipp, Wolfgang (Hrsg.): *Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie*. Berlin: Duncker & Humblot 1992, S. 333-368, hier S. 356f.

[3] Vgl. Schäfer, Frank: *Heavy Metal. Geschichten, Bands und Platten*, Leipzig: Reclam 2001, S. 30.

[4] Vgl. Weinstein, Deena: *Heavy Metal: The Music and Ist Culture*. [Boulder, Col.]: Da Capo Press 2000, S. 145ff.

[5] Ebd., S. 173.

[6] URL: http://www.dvd-forum.at/12207/dvd_review_detail.htm (Zugriff: Januar 2011).

[7] URL: http://www.lovefilm.de/film/Heavy-Metal-Louder-than-Life/62993/review/18992/ (Zugriff: Januar 2011).

Empfohlene Zitierweise:

Heinze, Carsten: Heavy Metal – Louder than Life.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Berlin (USA/UK 2007)

[aka: Lou Reed's Berlin; aka: Lou Reed: Berlin]

Sven Stollfuß

R: Julian Schnabel.

P: Gwen Bialic, Stanley F. Buchthal, Maya Hoffmann, Jon Kilik, Ann Ruark, Tom Sarig.

K: Ellen Kuras.

S: Benjamin Flaherty.

T: Bryan Dembinski, John Harris, Tony Volante.

D: Lou Reed, Fernando Saunders, Sharon Jones, Antony (Hegarty), Brooklyn Youth Chorus, Steve Hunter, Emmanuelle Seigner, Tony Thunder Smith, Rob Wasserman.

UA: 20.12.2006; DVD-Release: 18.9.2009 (Rolling Stone Music Movies Collection, Arthaus).

78 min.; 1,85:1; 5.1 Dolby Digital; Farbe; OmU.

> *Lou Reed ist ein völlig verdorbener Perverser, ein erbärmlicher Giftzwerg, nennen Sie ihn wie Sie wollen.*
>
> *Heroin, Speed, Homosexualität, Sadomasochismus, Mord, Frauenhass, plumpe Passivität und Selbstmord – all dem hat Lou Reed Würde und Poesie verliehen und in den Rock'n' Roll verholfen.*
>
> (Lester Bangs, 1975; zit.n. Johnstone 2006, 6).

„It's The Music, Stupid!“

Wie schwer kann es schon sein, ein Konzert zu filmen? Man stellt oder hängt (je nach investiertem Aufwand und vorhandener Kapazität) ein paar Kameras auf, wechselt zwischen dem Bühnengeschehen und dem johlenden Publikum hin und her, um so ein imposantes Konzert in möglichst ausverkaufter Halle zu zeigen. Mit viel Tamtam: vielleicht etwas Pyrotechnik, auf jeden Fall aber mit ausgefallenen Lichtspielen,

beeindruckenden Choreographien engagierter Tänzerinnen und Tänzer und natürlich dem Star, der sich feiern lässt – na klar. Es folgen ein paar Lieder, vielleicht ein paar Kostümwechsel sowie der Abspann, und schon ist das Ganze vorbei! Schnell auf DVD gebrannt und ab in den Handel – der zahlungswillige Fan wartet ja schon.

Dass es nun doch nicht ganz so simpel ist und vielleicht nicht jede, so doch zumindest ein Gutteil solcherart Konzertdokumentationen nicht nur komplexe Audiovisionen darstellen, sondern auch eine Analyse einfordern, die ein genaues und mehrfaches Hinsehen notwendig macht, zeigen die vielen Beiträge dieses Lesebuchs zur Filmmusikforschung. Und auch Julian Schnabels gleichnamige Dokumentation von Lou Reeds Konzert zum Album *Berlin* ist gar nicht so einfach zu durchschauen, muss man sich doch erst einmal die Frage stellen, was hier eigentlich im Zentrum des Interesses steht. Eine riesige Halle mit tausenden Fans, die auf ein multimediales Rock/Pop-Spektakel warten? Nein! Der Star – also hier Lou Reed –, der flink und vereinnahmend über die Bühne ‚performt' und dabei stets den Mittelpunkt der Szenerie markiert? Sicher nicht! Was also ist es, das diese Dokumentation auszeichnet? In Anverwandlung einer der wohl bekanntesten politischen Phrasen möchte man antworten: „It's the music, stupid!" Klingt erst einmal einleuchtend, macht die Sache aber auch nicht leichter. Denn wie genau wird denn hier „the music" eingefangen? Dies gilt es zu analysieren. Zunächst aber ein paar Schritte zurück.

„Lou Reed recorded the album *Berlin* in 1973. It was a commercial failure. Over the next 33 years, he never performed the album live. For five nights in December 2006 at St. Ann's Warehouse Brooklyn, Lou Reed performed his masterwork about love's dark sister, jealousy, rage and loss", so der einleitende Kommentar Julian Schnabels am 23.4.2007 zur Konzertdokumentation. Reeds Album war in der Tat ein Ladenhüter, benötigten die trostlosen und depressiven Stücke doch einige Jahre, bis ihre künstlerische Ausdruckskraft dann endlich (an)erkannt wurde. Heute gilt *Berlin* als eines der wichtigsten und einflussreichsten Alben des New Yorker Musikers. Und natürlich geht es in *Berlin* auch weniger um die Stadt Berlin, sondern vielmehr um die Unmöglichkeit der Empfindung des Gefühls Liebe, für die Reed „die drastischste und brutalste Metapher: die Mauer, die Berlin teilte" (so der Klappentext

der DVD) fand.

Eingedenk nun dieser Vorbereitung auf eine musikalische Begegnung mit „love's dark sister" besticht Schnabels Film durch ein ästhetisches Konzept, dass so sehr auf die Musik abgestimmt ist, dass beide eine besondere Synthese eingehen, die den Zuschauer/Zuhörer in ein Geflecht aus nihilistischer Klang- und fast schon halluzinatorischer Bildwelt einschnürt. Der Film beginnt mit einem Blick über die Köpfe einiger Konzertbesucher auf eine Leinwand, auf die ein Wasserfall projiziert wird; Gitarrenklänge begleiten das Szenario. Dann dominiert in großen, leuchtend blauen Lettern BERLIN das Bild. Die kurze Ruhe wird durch wackelnde Bilder – nicht die letzten des Films – durchbrochen und gibt eine schräge Perspektive auf Julian Schnabel frei, der die Bühne betritt und ein paar Worte ans Publikum richtet (unter ihnen auch einige Mitglieder von Reeds Familie). Noch bevor Schnabel das eröffnende „Hello!" ausspricht, wechselt das Bild und zeigt die Konturen des hinter dem Vorhang im Dunkeln sitzenden Lou Reed. Nach wenigen Worten werden die Besucher gebeten, ihre Handys auszuschalten, und dann geht es auch schon los. Der Schatten Reeds, eingetaucht in eine grün flimmernde Umgebung, erwächst hinter dem Vorhang zu einer übermenschlichen Erscheinung. Der Vorhang öffnet sich und in Begleitung eines ruhigen Gitarrensolos führt der Mädchenchor ein in die Reise durch den 10teiligen Liederzyklus, im Gefolge eines im Hintergrund abspielenden Films über das Liebespaar Jim und Caroline (gespielt von Emmanuelle Seigner), deren Beziehung durch Drogenexzesse und Gewalt geprägt ist und die mit dem Selbstmord Carolines endet.

Die Bilder des Live-Konzerts und jene des Films (übrigens gedreht von Schnabels Tochter Lola Montes Schnabel) wechseln sich fortwährend ab oder greifen ineinander, überlagern sich und bilden – mal als grobkörnig manipulierte, mal als grell überbelichtete und mal als mit klaren, deutlichen Konturen gestaltete – Collagen, die mit weiteren, nicht immer eindeutig identifizierbaren Bildwelten eines Films von Alejandro Garmendia (in den Credits mit „Floating Furniture" betitelt) konvergieren. Die Dynamik dieser kaleidoskopischen Visualisierungen wird immer wieder durchbrochen von einer auf das Bühnengeschehen gerichteten Kamera, die übersprungsartig zwischen den einzelnen Beteiligten hin- und herspringt, klare Sichtverhältnisse durch

Reißschwenks und rasante Perspektivwechsel unterbricht und fortwährend Neujustierungen vorzunehmen scheint: Verschwommene und klare Bilder alternieren, eine Bildstrategie, die das musikalische Können und den Vortrag Reeds zu kommentieren scheint. Der raue Sprechgesang des „Electric Dandy“ (so der Buchtitel von Blum 2001), die oft verzerrten Gitarrenklänge und vor allem der Charakter „handgemachter Musik“, die auch mal nicht ganz so einwandfreie Töne hervorbringen darf, synthetisieren so auf der Ebene der visuellen Begleitung in zerrbildartigen Aufnahmen, welche ab und an von den Gesängen des Chors ergänzt werden, womit „dem dämonischen, von destruktiven Fantasien beherrschten Treiben etwas Engelhaftes“ (Rebhahn o.J.) verliehen wird. In der Sprunghaftigkeit der Kamera, die oft auch nur Details ins Bildzentrum rückt oder die Protagonisten auf der Bühne mal nur halb, mal an den Rand gerückt zeigt, um den Großteil des Ausschnitts sprichwörtlich im Dunklen zu lassen, vollzieht sich eine komprimierte Konzentration des Dargestellten auf die nur wenigen Quadratmeter der Bühne. Zudem verzichtet man auf die Totalen – insbesondere des Publikums – nahezu vollständig (nur am Ende des Films wird dieses für wenige Sekunden visuell ‚registriert’).

Ohne also in spektakelhafte Inszenierungsformen im Sinne populärer Konzertmitschnitte überzugehen (die zweifelsfrei auch ihren Reiz besitzen!), geht es hier aber weniger um das Zelebrieren von Künstler und Konzertevent, sondern um das Richten der Aufmerksamkeit auf die Musik – jene nämlich, die vor mehr als drei Jahrzehnten eben nicht in ausreichender Form gewürdigt und für die Lou Reed seinerzeit abgestraft wurde. In feinsinniger Abstimmung verschmelzen Bild und Ton in Berlin zu einem audiovisuellen ‚Delirium’ melodramatischer Rock-Poesie, deren Changieren zwischen kruder Boshaftigkeit und verstörendem Positivismus nicht nur akustisch, sondern auch visuell affiziert – und das ist in der Tat eine besondere Leistung entgegen so manch überpromoteter ‚Versatile Disc’ nach Fließbandmuster.

Track Listing:

Intro

Berlin

Lady Day

Men Of Good Fortune

Caroline Says (I)

How Do You Think It Feels?

Oh, Jim

Caroline Says (II)

The Kids

The Bed

Sad Song

Candy Says

Rock Minuet

Sweet Jane

Literatur:

Bruno Blum: *Lou Reed. Electric Dandy*. Paris: Le Serpent à Plumes 2001.

Nick Johnstone: *Lou Reed – Talking*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2006.

Nana A.T. Rebhan: *Lou Reed's Berlin*. Online http://www.arte.tv/de/film/DVD-News/Diesen-Monat/2228220,CmC=2220474.html [Stand 27.3.2011].

Weitere Literatur über Lou Reed und The Velvet Underground:

Victor Bockris, Gerard Malanga: *Up-tight. die Velvet-Underground Story*. 3. Aufl. Augsburg: Sonnentanz 1991.

Victor Bockris: *Transformer. The Lou Reed Story*. New York, NY: Simon & Schuster 1994.

Victor Bockris: *Lou Reed. The Biography*. London: Vintage 1995.

Peter Doggett: *Lou Reed. Growing up in Public*. London: Omnibus Press 1992.

Joe Harvard: *The Velvet Underground and Nico*. New York, NY: Continuum 2004.

Clinton Heylin (Hg.): *All yesterdays' parties. The Velvet Underground in print; 1966 – 1971.* Cambridge, Mass.: Da Capo Press 2005.

Peter Hogan: *The complete guide to the music of the Velvet Underground*. London: Omnibus 1997.

Peter Hogan: *The rough guide to The Velvet Underground*. London: Rough Guides 2007.

Michael C. Kostek: *The Velvet Underground handbook*. London: Black Spring Press 1992.

Johan Kugelberg: *The Velvet Underground*. New York Art. New York, NY: Rizzoli 2009.

Michael Leight: *The Velvet Underground*. New York, N.Y.: Macfadden-Bartell 1964.

Legs McNeil, Gilliam McCain (Hg.): *Please Kill Me. Die unzensierte Geschichte des Punk*. Höfen: Hannibal 2004.

Jeremy Reed: *Waiting for the Man. A Biography of Lou Reed*. London: Picador 1994.

Chris Roberts: *Lou Reed. Walk on the Wild Side. The Stories Behind the Songs*. London: Carlton 2004.

Lars Schwander: *Lou Reed*. Kopenhagen: Amadeus 1986.

Dave Thompson: *Beyond the Velvet Underground*. London: Omnibus 1989.

Richie Unterberger: *White light - white heat. The Velvet Underground day-by-day*. London: Jawbone Press 2009.

Mike West: *The Velvet Underground and Lou Reed*. Manchester: Babylon Books 1982.

Richard Witts: *The Velvet Underground*. London: Equinox 2006.

Michael Wrenn: *Lou Reed between the Lines*. London: Plexus 1993.

Albin Zak: *The Velvet Underground Companion. Four Decades of Commentary*. New York: Schirmer 1997.

Diskografie

mit The Velvet Underground:

- The Velvet Underground & Nico (1967)
- White Light/White Heat (1968)
- The Velvet Underground (1969)
- Loaded (1970)
- 1969: The Velvet Underground Live (1974)
- VU (1985)
- Another View (1986)
- Live MCMXCIII (1993)
- Peel Slowly and See (1995)
- Fully Loaded (1997)
- Bootleg Series Volume 1: The Quine Tapes (2001)

als Solokünstler:

- Lou Reed (1972)
- Transformer (1972)
- Berlin (1973)
- Rock 'n' Roll Animal (1974)
- Sally Can't Dance (1974)
- Metal Machine Music (1975)
- Coney Island Baby (1975)
- Rock and Roll Heart (1976)
- Street Hassle (1978)
- The Bells (1979)
- Growing Up in Public (1980)
- The Blue Mask (1982)
- Legendary Hearts (1983)

- New Sensations (1984)
- Mistrial (1986)
- New York (1989)
- Songs for Drella (with John Cale) (1990)
- Magic and Loss (1992)
- Set the Twilight Reeling (1996)
- Ecstasy (2000)
- The Raven (2003)
- Hudson River Wind Meditations (2007)
- Metal Machine Music, Presented By Zeitkratzer Live (with Zeitkratzer) (2007)
- The Stone: Issue Three (with John Zorn and Laurie Anderson) (2008)
- The Creation of the Universe (2008)

Empfohlene Zitierweise:

Stollfuß, Sven: Berlin.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Anvil! The Story of Anvil (USA 2008) [Anvil! Die Geschichte einer Freundschaft]

Maurice Lahde

R/D: Sacha Gervasi.

P: Rebecca Yeldham.

K: Chris Toos.

M: David Norland.

S: Jeff Renfroe, Andrew Dickler.

Beteiligte Personen: Steve „Lips“ Kudlow, Robb Reiner, G5, Ivan Hurt, Lemmy, Slash, Lars Ulrich, Scott Ian, Tom Araya, Tiziana Arrigoni, Kevin Goocher, Chris Tsangarides.

81min., 1:1,85, Farbe, Dolby Digital.

I.

Auf einem großen Platz unter blauem Himmel steht ein riesiger weißer Amboss. Ringsherum Masten mit der kanadischen Flagge, vergleichsweise winzig, und, noch winziger, ein paar Spaziergänger. Kaum jemand verirrt sich noch hierher. Dieses Gemälde findet man im Haus von Robb Reiner, Schlagzeuger und Gründungsmitglied von *Anvil*, der in seiner Freizeit gerne Bilder im Edward-Hopper-Stil malt [1]. Es zeugt von einer so selbstbewussten wie realistischen Eigenwahrnehmung: Groß ist man, ein Denkmal, ja, aber kaum einen interessiert das noch.

Dabei entsprächen die Enden der *Anvil*-Laufbahn einer klassischen Rockbiografie: Zwei Musikfreaks aus der Nachbarschaft werden Freunde, verschreiben sich mit Haut und Haaren dem Metal und hängen gegen alle guten Ratschläge Schule und Ausbildung an den Nagel [2]. Zwei Musiker um die fünfzig, unzertrennlich geblieben über die Jahre, gehen für ihre Comeback-CD mit einem Starproduzenten ins Studio. Der Schönheitsfehler sind die dreißig Jahre dazwischen: Die

Anvil-Laufbahn vollzog sich größtenteils in der Versenkung. Was die beiden Musiker jedoch nie davon abhielt, unbeirrt an den Durchbruch zu glauben. Gervasis Film zeigt ihre jüngsten Anläufe, ihn endlich zu schaffen.

II.

Anvil – The Story of Anvil entstand zwischen 2005 und 2007 und feierte seine Weltpremiere auf dem Sundance-Festival 2008. Die Dokumentation erhielt sowohl in der Film- wie in der Musikpresse größtenteils ausgezeichnete Kritiken, die Londoner *Times* nannte sie gar „possibly the greatest film yet made about rock and roll".

Dabei bewegt sich der Film mit seiner Mixtur aus Interviews und Dokumentaraufnahmen formal durchweg in konventionellen Bahnen. Doch Auswahl und Anordnung der Szenen sind durchaus geschickt zu einem dramaturgischen Bogen gespannt. In der Anfangssequenz steckt Gervasi die Fallhöhe ab. Archivaufnahmen zeigen Anvil auf großen Festivalbühnen, auf denen sie einst, Anfang der 1980er, gleichberechtigt neben Superstars wie *Whitesnake*, *Bon Jovi* und den *Scorpions* spielen durften. Und damit wir wissen, mit wem wir es zu tun haben, preisen prominente Kollegen wie Lars Ulrich (*Metallica*), Slash (Ex-*Guns-'n'-Roses*), Lemmy Kilmister (*Motörhead*) und Tom Araya (*Slayer*) die Attitüde und die *skills* der Band sowie ihre wegweisende Rolle für die Entwicklung des Thrash Metal. Was davon echte Überzeugung ist, was Lippenbekenntnis und was nachträgliche Mythenbildung, liegt freilich – gerade in einer Subkultur, die wie keine andere auf ihren Zusammenhalt und ihre Ehrlichkeit schwört – im Ermessen des Zuschauers [3].

Ohnehin dürften viele mit der Metal-Historie Unvertraute diesen Anfang für einen Fake halten. Mit ihrem Bühnengebaren bewegen sich die Typen – Frontmann Steve „Lips" Kudlow bearbeitet seine Gitarre mit einem Dildo – hart am Rande der Parodie. Tatsächlich hat sich Gervasi in der Eingangssequenz nach eigenem Bekunden ganz bewusst an die berühmte Mockumentary This is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984)

angelehnt. Damit etabliert er zugleich die komische und die tragische Fluchtlinie der Erzählung. Man mag die Metal-Klischees belächeln, die *Anvil* in ebenso überzogener Form verkörpern wie ihre halb-fiktiven Kollegen [4], doch die Leidenschaft, mit der sie ihr Image und ihre Bandbiografie gegen alle Widrigkeiten ihres realen Lebens weiterspinnen, muss man mehr und mehr bewundern.

In diesem realen Leben fährt Steve „Lips“ Kudlow heute Essen für Schulen aus, vor der Kamera doziert er sarkastisch über den Unterschied zwischen Hackbraten und Hackbällchen. Kein Zweifel, dieser Brotjob ist für ihn nur eine Überbrückungsphase, und wenn er ihn noch einmal zwanzig Jahre machen muss. Während er den Typus des großen Kindes verkörpert – die liebevoll-resignativen Kommentare seiner Familie tragen ihren Teil dazu bei –, erfüllt Robb Reiner den Part des besonneneren älteren Bruders. Als Paar funktionieren die beiden perfekt (sie sind das Herz der Band, die anderen Musiker wurden mehrfach ausgetauscht, heute rekrutieren sie sich aus ehemaligen Fans, die ihre *Anvil*-Mitgliedschaft als Ehre empfinden). Bei bescheidenstem Auskommen leben sie noch heute in ihrem Heimatviertel in Toronto. Hier ist ihre älteste und treueste Fangemeinde, manchmal spielen sie auch auf Hochzeiten.

Herzstück der ersten Filmhälfte ist eine als Comeback gedachte Europatournee, die als totale Katastrophe endet. Mit Irrfahrten, Verspätungen, Schlägereien nach vorenthaltenen Gagen, einer heillos überforderten Managerin und vor allem: einem leeren Club nach dem anderem. Eine Begegnung mit anderen Szene-Veteranen wie Michael Schenker und Carmine Appice auf dem *Sweden Rock Festival* gehört zu den wenigen Lichtblicken. Auf dem rumänischen „Monsters-of-Transylvania“-Festival scheint sich das Blatt zu wenden. Kurz lässt uns der Konzertmitschnitt glauben, Anvil spielten nun endlich vor vollem Haus. Die Halle, wissen wir, fasst 10.000 Gäste. Aber nur 174 waren da.

Die zweite Filmhälfte widmet sich schließlich einem erneuten Comebackversuch, für den Anvil den Starproduzenten Chris Tsangaridis (u.a. *Judas Priest*, *Thin Lizzy*, Yngwie Malmsteen), der bereits ihre ersten beiden Alben produzierte, erneut ins Boot holen können. Für die Produktionskosten belastet Kudlow sein Haus mit einer Hypothek und leiht sich Geld von seiner älteren Schwester. Als Zuschauer gerät man

hier in die ungemütliche Lage, sich von der wiederaufkommenden Euphorie anstecken lassen zu wollen, die Aussichtlosigkeit des Unterfangens aber kaum übersehen oder vielmehr: überhören zu können. Denn jede noch so zaghafte Entwicklung des Genres in den letzten zwanzig Jahren scheinen *Anvil* verschlafen zu haben. Und bei einem Gesprächstermin in den Refugien der Plattenfirma wirken die beiden Urgesteine wie Fremdkörper. Die Rocker gegen die Businesstypen – eines der vielen archetypischen Bilder des Films, die gerade in der Beiläufigkeit ihrer Inszenierung eindringlich und wahrhaftig wirken. Angesichts der Phrasen, die sie von dem unverbindlich freundlichen Jungmanager zu hören bekommen, ist die wenige Tage später eintreffende Absage denn auch keine Überraschung mehr.

Mit einem ausverkauften Konzert in Japan vor euphorischer Menge findet der Film dann doch noch einen Abschluss, der für Protagonisten und Zuschauer gleichermaßen erlösend wirkt. Und für einen Augenblick, beim abendlichen Stadtspaziergang durchs neonhelle Tokio, fühlen sich Robb und „Lips“ auf Augenhöhe mit Godzilla [5].

III.

Regisseur Sacha Gervasi ist bekennender *Anvil*-Fan [6]. Doch sein Film ist eine Heldenverehrung ohne falschen Heroismus. Weder verbissener Durchhaltewillen noch larmoyantes Klagen über die Ungerechtigkeit des Musikbusiness ist hier zu sehen – oder wenn doch, dann in erträglichen Dosen –, sondern zwei Besessene, die lieben, was sie tun, und die gar nicht anders können, als so oder so weiterzumachen. Und dabei sogar die meiste Zeit ihren Humor bewahren (wenn auch gewiss keine Selbstironie; die ist mit Heavy Metal so unvereinbar wie mit Fußball).

Bei alledem ist Anvil aber viel mehr als nur die im deutschen Untertitel verheißene „Geschichte einer Freundschaft“. Wie alle Dokumentarfilme, die einen kleinen Ausschnitt der Welt sehr genau beobachten, weist er weit über diesen Ausschnitt hinaus. Zuallererst

erzählt der Film natürlich in komprimierter Form von Geschichte, Ästhetik und Wertesystem des Metal. Die Band bildet alles in mustergültiger Form ab: Mit ihrer – im Kern rührend harmlosen – Freude an Sex-and-Drugs-and-Rock'n'Roll-Attitüde, martialischer Ästhetik und expliziten Lyrics bei gleichzeitiger Wertschätzung von *family values* (auf privatem wie auf musikalischem Sektor) sind *Anvil* prototypische, ja archaische Vertreter des Genres. Auch in ihrer Beständigkeit – Musikstil und Ikonografie [7] haben sich über die Jahre um kaum ein Jota geändert – und selbst in ihrem Nischendasein bilden sie im Kleinen ab, was den Metal im Großen auszeichnet.

Denn trotz seines rebellischen Selbstverständnisses und seiner Schock-Ästhetik dürfte Metal eine der wertkonservativsten Subkulturen überhaupt sein. In seiner zwar nicht ursprünglichen, aber stilprägendsten und einflussreichsten Form des „New Wave of British Heavy Metal"[8] ein paar Jahre nach dem Punk entstanden, verkörpert das Genre in vielen Punkten – Wertschätzung des Handwerks, Verehrung älterer Idole, klar definierte Geschlechterrollen und Heteronormativität [9] usw. – fast einen ideologischen Gegenentwurf. Bei aller Bürgerschreck-Attitüde ging Metal selten auf gesellschaftlichen und politischen Konfrontationskurs, sondern zog sich eher in ein eigenes Paralleluniversum zurück. Und während die eigentliche Punkwelle sehr kurz, ihr popkultureller Impact aber gewaltig war und bis heute nachwirkt, fristet Metal eine vergleichsweise abgeschottete, aber umso beständigere Randexistenz. Zumal in Europa, und auch davon erzählt Gervasis Film nebenbei, existiert eine stabile, fest vernetzte Szene mit einem Festival- und Eventkalender, der so unveränderlich sein dürfte wie das Kirchenjahr.

IV.

Doch der Film erschließt nicht nur das Metal-Universum an einem sprechenden Beispiel. Gut die Hälfte seiner Spielzeit widmet er dem Alltag seiner Helden in Toronto, und auch hier weist er weit über seinen Gegenstand hinaus. Denn neben der Erzählung der Rockstars, die sich

bis zu ihrem Durchbruch mit Brotjobs durchschlagen müssen, lässt sich *Anvil* auch gleichsam von der Kehrseite lesen: als Erzählung zweier Angehöriger einer abstiegsbedrohten oder im Abstieg begriffenen Suburbia-Mittelschicht, die sich ein letztes Refugium der Würde und des „wahren Lebens“ zu bewahren suchen [10]. Das eine wäre die idealistische, das andere die materialistische Lesart des Films. Robbs und „Lips“’ ansteckender Enthusiasmus macht es leicht, sich für Erstere zu entscheiden, doch bezeichnen beide ihr *Anvil*-Leben immer wieder auch als „Urlaub“ und „Ausgleich für den ganzen Scheiß“.

Ihre so integer erscheinenden Persönlichkeiten lassen leicht übersehen, einen wie unterschiedlichen Status sie in den beiden Universen haben, in denen sie sich bewegen. Die schmale Schnittmenge zwischen beiden Welten liegt in der lokalen Fanbase in Toronto. Und dieser gehört neben einer tröstenden und heimeligen Szene während eines Club-Konzerts auch eine der schmerzlichsten Pointen des Films: „Cut Loose“ ist Hardcore-*Anvil*-Fan der ersten Stunde und der Band seit Anfangstagen fast devot ergeben – und zugleich „Lips“’ Vorgesetzter bei einem Call-Center-Billigjob, in dem „Lips“, für Marketing-Sprache völlig untalentiert, auf ganzer Linie versagt. „Cut Loose“ bezeichnet sein doppeltes Verhältnis zu Kudlow vor der Kamera als gleichberechtigtes Geben und Nehmen. Und gerade die unzynische Arglosigkeit, mit der er diese Behauptung vorbringt, macht sie umso niederschmetternder.

V.

Spätestens in solchen Momenten dürfte sich bei den meisten Zuschauern der Spinal-Tap-Fake-Verdacht erledigt haben. Anvil ist bei allem dramaturgischen Raffinement ein Film, dem nichts ferner läge, als auf Distanz zu gehen oder etwa auf seine Inszeniertheit hinzuweisen. Tatsächlich treffen mit einem Dokumentarfilm über eine Metal-Band zwei Gegenstände aufeinander, die beide gleichermaßen von ihrem Authentizitätsversprechen leben. Die poptheoretischen Diskurse um „Authentizität“ sind am Selbstverständnis des Metal stets

spurlos vorübergegangen – dies betrifft Musiker, Fans und Publizisten gleichermaßen –, im Metal-Universum ist dies der ungebrochene Wert schlechthin, es gibt hier keinen größeren Outcast als den *Poser*. Entsprechend ist Gervasis Film von „Authentizität“ geradezu durchdrungen – in seiner Form, seinem Inhalt und seiner Moral. Und entsprechend leicht macht er es dem Zuschauer, das Versprechen anzunehmen.

Dennoch gibt es auch in *Anvil* einige Szenen, in denen man schwer von der Tatsache absehen kann, dass sie sich vor einer Kamera zutragen, von der die Akteure natürlich wissen. Das gilt etwa für die Beinahe-Schlägerei in dem Prager Club. Oder wenn Kudlow und Reiner während der Produktion erst pathetisch einen Streit austragen, das Handtuch werfen und die Band quasi „auflösen“ – und sich dann kurz darauf wieder versöhnt umarmen. Gerade das ausgestellt Authentische solcher Momente, dieser Dokumentarfilmfalle entgeht Gervasis Film nicht, gerät dann doch unter (Selbst-)Inszenierungsverdacht.

In diesen Momenten, in denen man sich unangenehm an *Metallica*s monströs narzisstische Therapieschau Some Kind of Monster (2004) erinnert fühlt, droht der Film auch kurzfristig seinen Charme zu verspielen. Viel bewegender sind die raren Momente in den Interviews, in denen der Enthusiasmus der Protagonisten jäh bricht und Wehmut und Resignation durchscheinen lässt. Dass die Jahre wie im Flug vergehen und das Leben, bevor es richtig gelebt wurde, unter den Fingern zerrinnt, solche Worte hört man vielleicht nicht zum ersten Mal. Aber selten von so glaubwürdigen Zeugen.

Anmerkungen

[*] Dieser Artikel ist eine stark überarbeitete und ergänzte Fassung der Filmkritik auf *critic.de* vom 24.1.2010 (URL: http://www.critic.de/film/anvil-die-geschichte-einer-freundschaft-2014/).

[1] Reiners kurze Vorstellung als Maler trägt deutlich dazu bei, ihn als den nachdenklicheren und introvertierteren der beiden Protagonisten zu etablieren (s.u.). Weitere Bilder zeigen menschenleere Häuser- und Straßenansichten, an denen Reiner „die Ruhe“ schätzt. Ein Gemälde mit geöffneter Kloschüssel mit plastisch hervorgehobenem Inhalt ziert den Treppenabgang zum Übungsraum, „weil meine Frau es nicht im Wohnzimmer haben wollte“. Es trägt den Titel „Großes Finale“.

[2] Robb Reiner und Steve Kudlow arbeiten bereits seit 1973 als Musiker zusammen. *Anvil* wurden 1978 unter dem Namen „Lips“ gegründet, 1981 erfolgte die Umbenennung in „Anvil“, im gleichen Jahr erschien ihr Debütalbum *Hard ’n’ Heavy*.

[3] Zumindest steht die Einschätzung der Band als gewichtige Wegbereiter konträr zur gängigen Geschichtsschreibung, nach der der Thrash aus einer Synthese der britischen New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) mit dem US-Hardcore-Punk hervorging. Die kanadischen *Anvil* werden dabei zumeist nur als Randerscheinung genannt. In der Rückschau lassen sich ihre Frühwerke *Metal on Metal* (1982) und *Forged in Fire* (1983) in Sachen Riffing und Gesang freilich wie eine Blaupause für die kurz darauf einsetzende Thrash-Welle interpretieren.

[4] Die Band *Spinal Tap* wurde 1978 anlässlich eines Comedy-Specials des US-Networks ABC von drei Schauspielern gegründet. Der 1982 entstandene Film This is Spinal Tap (R: Rob Reiner) erzählt ihre fiktive Biografie. Die Band hat seitdem drei Alben veröffentlicht und tritt bis heute sporadisch auf Festivals auf.

[5] Der Film selbst brachte der Band einen deutlichen Popularitätsschub, der den Verkauf ihres Albums *This is Thirteen* deutlich ankurbelte. Im Sommer 2010 waren Anvil erneut auf einer – diesmal erfolgreichen – Europatournee. Beides zusammen half Kudlow und Reiner rückwirkend, die Kosten für ihr Album *This is Thirteen* zu bezahlen.

[6] In den frühen 1980er Jahren war Gervasi einige Jahre als Roadie der Band beschäftigt.

[7] Der namengebende Amboss z.B. ziert vor je unterschiedlichem Setting jedes Plattencover; ihre Alben tragen programmatische und stets alliterierende Titel (neben den bereits genannten z.B. *Strength of Steel*, *Pound for Pound*, *Plenty of Power* usw. Das während des Filmdrehs entstehende 13. Album trägt den Titel *This is Thirteen*).

[8] Als Startschuss der NWOBHM gilt das selbstbetitelte Debütalbum von *Iron Maiden* (1980), das neben „klassischen“ Hard- und Progressive-Rock-Elementen auch noch deutliche Punk-Einflüsse zeitigt. Auch wenn die Entwicklung des Metal bis zum Anfang der 1970er Jahre zurückreicht, etablierte er sich erst mit der NWOBHM als eigene Subkultur mit einer unverwechselbaren Ikonografie, aus ihr sind alle extremeren Spielarten der 1980er Jahre, allem voran der US-Thrash-Metal, hervorgegangen.

[9] Freilich lässt sich auch an *Anvil* – besonders an Lips’ viel Haut zeigenden Bondage-Outfits in frühen Bandtagen – studieren, dass sich hinter aller zur Schau gestellten Virilität auch immer sexuelle Uneindeutigkeiten im Metal versteckten. Die archetypischen Leder- und Nieten-Outfits, deren sich auch *Anvil* bedienen, wurden wie von keiner anderen Band von *Judas Priest* und vor allem ihrem Sänger Rob Halford geprägt, der diese wiederum aus der schwulen SM-Szene übernahm. Halfords Homosexualität war gleichwohl eines der bestgehüteten Geheimnisse der Szene, erst 1998 outete er sich – als erster prominenter Metal-Musiker überhaupt. Dass eines der heterosexistischsten Musikgenres überhaupt einen wesentlichen Teil seiner Ikonografie gleichsam ahnungslos der schwulen Subkultur entlehnt hat, gehört sicher zu den schönsten Treppenwitzen der Popgeschichte.

[10] In einer weiteren Nebenlinie streift der Film auch ein Stück Migrationsgeschichte – Reiners und Kudlows Familien sind aus Europa emigrierte Juden, Reiners Vater ist Auschwitz-Überlebender – und wirft einen wenn auch kurzen, nicht sonderlich tiefen Blick auf Leben, Traditionen und Wertesystem der jüdischen Community in Toronto.

Literatur:

Steve „Lips“ Kudlow, Rob Reiner: *Anvil – The Story of Anvil*. With a Foreword by Slash. New York / London: Bantam Books 2009. Dt.: *Anvil – die Geschichte einer Freundschaft*. München: Heyne 2010.

Holger Stratmann (Hrsg.): *RockHard Enzyklopädie*. 700 der interessantesten Rockbands aus den letzten 30 Jahren. Dortmund: Rock Hard 1998, S. 24f.

Diskographie von Anvil (ohne Singles):

1981: Hard 'n' Heavy

1982: Metal on Metal

1983: Forged in Fire

1985: Backwaxed

1987: Strength of Steel

1988: Pound for Pound

1989: Past and Present – Live in Concert

1991: Worth the Weight

1996: Plugged in Permanent

1997: Absolutely no Alternative

1998: Speed of Sound

1999: Anthology of Anvil

2001: Plenty of Power

2002: Still going Strong

2004: Back to Basics

2007: This is Thirteen

2011: Juggernaut of Justice (in production)

Empfohlene Zitierweise:

Lahde, Maurice: Anvil! The Story of Anvil.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Until the Light Takes Us (USA 2008)

Carsten Heinze

R/P: Aaron Aites, Audrey Ewell.

Executive Producer: Tyler Brodie, Gill Holland.

K: Audrey Ewell, Odd Reinhardt Nicolaysen.

S: Andrew Ford.

Mit: Gylve "Fenriz" Nagell, Varg "Count Grishnack" Vikernes, Jan Axel "Hellhammer" Blomberg, Kjetil "Frost" Haraldstad, Olve "Abbath" Eikemo, Harald "Demonaz" Nævdal u.v.a.

UA: 04.12.2009 (USA).

93min (+ Bonusmaterial auf der DVD-Edition); 1,78:1 (16:9); Farbe; Dolby-Digital 2.0.

Black Metal ist eine schnelle Spielart des Heavy Metal und hat heute im Bereich des „Extreme Metal" die meisten Anhänger [1]. Diese Spielart ging aus dem New Wave of British Heavy Metal (NWoBHM) Anfang der 1980er Jahre hervor, der vor allem in den Jahren zwischen 1979 bis 1982 entscheidend die weitere Geschichte des Heavy Metal prägen sollte. Die Bands des NWoBHM traten an, um den totgelaufenen Stadionrock der 1970er Jahre durch demonstrative Härte zu überwinden: „Die jungen britischen Gruppen boten nun mit ihrer nicht-professionellen Unkonventionalität sowie ihrer als ‚direkt' und ‚authentisch' empfundenen Musik eine Alternative an" [2]. *Authentizität und Direktheit* als besondere Stilmerkmale der Szene, die über die bloße musikalische Ausdrucksform hinausgehen und als umfassende authentische Lebensform angenommen werden, sollten dann später im norwegischen Black Metal („True Norwegian Black Metal") eine wichtige Rolle in den Strukturen, vor allen aber auch den kriminellen Handlungen der Szene spielen.

Musikalisch und thematisch stilbildend wirkte in den Anfängen des Black Metal die aus dem NWoBHM hervorgegangene Gruppe *Venom*, die mit ihrem 1982 veröffentlichten Album *Black Metal* auch das Stichwort zu diesem musikalischen Underground-Phänomen gaben. Weitere Bands wie *Hellhammer*, *Bathory* oder *Celtic Frost*, die

aggressive, düstere und apokalyptische Weltuntergangsphantasien beschworen, gelten als frühe Vorbilder. Im norwegischen Kontext sind es in erster Linie *Mayhem* und *Burzum*, die seit Mitte der 1980er Jahre mit ihrer Geschichte und Musik stilprägend wirkten und dieser Richtung zu zweifelhaftem Ruhm verhalfen. Um diese beiden Bands ranken sich bis heute viele Mythen und Gerüchte [3].

Jedoch verweist Black Metal noch auf weiter zurückliegende Traditionen in der Geschichte des Heavy Metal: Er beruht auf einer dunklen Version des harten Rock, der seine Anfänge im psychedelischen, schwerblütigen und dumpfen Sound von *Black Sabbath, Pentagram, Black Widow* oder *Coven* nimmt. *Black Sabbath* wiederum werden in der Geschichte des Heavy Metal nicht nur als dessen Urväter bezeichnet, sondern sie sind vor allem auch prägend für den späteren Doom Metal geworden. Doom Metal und in weiterer Entwicklung der heutige Drone Metal sind musikalisch das langsame und schleppende Pendant zum aggressiven und kalten Black Metal-Sound, wobei sich beide thematisch in der – selbstironischen bis überzogen-pathetischen – Gestik alles Dunklen, Weltabgewandten, Okkulten und Diabolischen überschneiden [4]. Doom, Drone und Black Metal bewegen sich bei aller Differenz innerhalb der jeweiligen Szeneausprägungen thematisch wie ästhetisch auf einer ähnlichen Linie und predigen ideologisch oftmals ein nihilistisches und skeptisches Welt- und Menschenbild. Sowohl im Doom Metal wie auch im Black Metal werden menschliche Abgründe wie Wahnsinn und Geisteskrankheit beleuchtet, sowie Kritik gegen die moderne Gesellschaft erhoben. Black Metal basiert darüber hinaus auf einer kulturkritischen und antimodernen Naturphilosophie [5]. Gegen Teile des Black Metal werden immer wieder Vorwürfe des Neonazismus und Satanismus erhoben, die geistigen Wurzeln reichen zurück bis in die esoterischen und rechtsintellektuellen Weltbilder eines Ernst Jünger oder Julius Evola aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts [6]. Jedoch ist diese Kritik oftmals überzogen oder pauschal und übersieht die Ambivalenzen und Polyseme, die im Black Metal als kontroverse Kunstform angelegt sind.

Damit gehört Black Metal zu einer gesellschaftlich umstrittenen Jugendmusikkultur, die vor allem aufgrund der Vorgänge in der norwegischen Szene während der 1990er Jahre, um die es im Film Until

THE LIGHT TAKES US geht, und in Deutschland aufgrund des „Satanisten-Mordes“ an Sandro Beyer durch Mitglieder des NS-Black-Metal-Band *Absurd* öffentliches Aufsehen erregte. Kulturhistorisch betrachtet, beinhaltet Black Metal in seinen ästhetischen Inszenierungen romantisierende Vorstellungen untergegangener Welten bzw. Reiche, bedient sich inhaltlich aus den Fantasy-Romanen Tolkiens, und spielt mit den Urelementen Feuer und Blut. Die an archaische Rituale erinnernden Live-Inszenierungen, die auch vor orgiastischen Selbstverstümmelungen und dem Spiel mit toten Tierkadavern nicht Halt machen, finden sich in jeder gehaltvollen Black Metal-Performance. Musikalisch markieren Doom und Black Metal die beiden Pole zwischen ultralangsamem Zeitlupentempo (Doom und Drone Metal) auf der einen, bis hin zu ultraschnellen und schrill-kreischenden Gitarrenläufen (Black Metal) auf der anderen Seite. Der Drone Metal ist dagegen eine künstlerisch aufgeladene Erweiterung des Doom Metal und versteht sich selbst als musikalisch-experimentelle Avantgarde, die bis in den Bereich der klassischen Musik hinein geht. Beide Richtungen vereint aber noch ein weiteres erstaunliches Element: Sie genießen mittlerweile trotz oder gerade wegen ihres Underground-Status in modernen Künstlerkreisen hohes Ansehen. Sie gelten heute als eine – wenn auch umstrittene – musikalische Avantgarde-Kunst, die verschiedene Künstler aus anderen Bereichen zu Auseinandersetzungen mit den ästhetischen Potentialen des Black Metal anregt [7].

Black Metal ist mittlerweile auch Gegenstand verschiedener Musikdokumentarfilme, wobei zumeist das Augenmerk auf die norwegische Szene der 1990er Jahre und die Geschichte der Band *Mayhem* und *Burzum* gelegt wird [8]. Sam Dunn greift in seiner historischen Rekonstruktion METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY (USA 2005) den norwegischen Black Metal auf und grenzt diesen pauschal aus der Mainstream-Metal-Szene aus. Dies führte bei Veröffentlichung des Films zu kritischen Reaktionen norwegischer Black Metal-Fans und veranlasste Sam Dunn, nachträglich ein Special-Feature zur norwegischen Black Metal-Szene zu produzieren, das sich auf der DVD als Bonusfilm findet. Der Film THIS IS BLACK METAL (USA 2007) ist nicht als historische Aufarbeitung gedacht und beinhaltet Live-Performances verschiedener Bands und einige Interviews. BLACK METAL – THE MUSIC OF SATAN (Bill Zebub, USA 2010) weicht von der üblichen norwegischen

Lesart des Black Metal ab und lässt andere Protagonisten zu Wort kommen. Hier zeigt sich, dass es innerhalb der Szene unterschiedliche und kontroverse Auffassungen über Ansichten und Ideologien des Black Metal gibt, die im Dokumentarfilm ausgetragen werden.

Der Dokumentarfilm Until the Light Takes Us unternimmt den Versuch, das politisch umstrittene und stereotype Bild des norwegischen Black Metal erneut zu beleuchten. Wesentliche Ereignisse, die sich im Umfeld der Szene abgespielt haben, werden mithilfe von Aussagen einiger damaliger Protagonisten in ihrer Entstehungsgeschichte rekonstruiert, ohne Antworten auf offene Fragen durch eine sichtbare Haltung der Produzenten geben zu wollen. Inhaltlich werden so die Hintergründe des norwegischen Black Metal erörtert, Motive und Intentionen zur musikalischen, aber auch ideologischen und künstlerischen Entwicklung der befragten Protagonisten offengelegt und in einen Zusammenhang zur gegenwärtigen Situation der dargestellten Personen bzw. der heutigen Black Metal-Szene gestellt. Zentrale Themen sind dabei die Kirchenverbrennungen und der vermeintliche Satanismus der norwegischen Szene, wie er durch die offiziellen Massenmedien verbreitet worden ist; ebenso wird die als Mord an „Euronymous“, dem Gitarristen der Gruppe *Mayhem*, verurteilte Tat von Varg Vikernes aus seiner Sicht erzählt. Gleichzeitig wird das Spezifische des norwegischen Black Metal in Bezug zur Geschichte Norwegens herausgearbeitet – dieser Bezug wird mit einigen Sinnbildern zur Kultur und Ökologie des Landes auch visuell unterstrichen. Nach einem Wort des Filmkritikers Tom Mes ist der Film „elliptisch“ konzeptualisiert, was auf mehreren Ebenen deutlich wird: Kreisläufe und die Folgen ständiger Wiederholungen und Kopien spielen in dem Film nicht nur im Zusammenhang der norwegischen Black Metal-Szene und ihrer Adepten sowie der Geschichte Norwegens eine zentrale Rolle, sondern auch hinsichtlich der Wiederkehr von extremen Inszenierungsformen (des Körpers) in verschiedenen Musikkulturen unterschiedlicher Zeiten [9]. Insofern gibt der Film nicht nur Auskunft über eine regional begrenzte Musikszene, sondern ordnet sich ein in einen musikgeschichtlichen Kontext des extremen Rock.

Es handelt sich bei Until the Light Takes Us um einen überwiegend auf Interviews basierenden Dokumentarfilm, der auf Off-Kommentare oder eine „Voice of God“-Stimme vollständig verzichtet. Dies ist laut

Selbstverständnis der Produzenten Aaron Aites und Audrey Ewell ihre intendierte filmsprachliche Handschrift: „Unser etwas schräger Stil des Filmemachens, bei dem wir uns zwar durch den Schnitt einbringen, aber nicht offenkundig und nicht mittels eines Kommentars, führt dazu, dass nur ein Teil dessen, was uns inspiriert hat, ganz klar erkennbar ist, in unterschiedlichem Maße, für unterschiedliche Personen. Wir möchten dem Funken, der überspringt, wenn der Kreislauf geschlossen wird, etwas Raum lassen, anstatt jede Antwort selbst zu liefern“ [10]. Durch diese Form gibt der Film den Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen der befragten Black Metal-Musiker breiten Raum, wodurch sich Ambivalenzen, Fragwürdigkeiten und Obskuritäten der Szene in ihren Narrationen entfalten und gerade aufgrund des fehlenden Kommentars zu Irritationen beim unbedarften Zuschauer führen können. Gerade mit diesem Moment der Irritation spielt der Film. Andererseits distanziert sich der Film durch diese Darstellungsform von allzu schnellen und voreiligen Klischees.

Der ethnographische Blick des Films liegt auf der norwegischen Black Metal-Szene. Obwohl der Film in Farbe gedreht worden ist, wird „Schwarz/Weiß“, Licht und Dunkelheit als binäres Gegensatzpaar zur Charakterisierung der Szene und ihrer Protagonisten (es handelt sich ausschließlich um eine männlich dominierte Perspektive) in verschiedener Weise verwendet [11]. Dies zeigt sich bereits im Prolog, in dem Gylve „Fenriz“ Nagell (schwarz bekleidet), der Drummer von *Darkthrone* und einer der aktivsten Black Metal-Musiker, vor einer weißen Wand positioniert wird, während eine Stimme aus dem Off bemerkt: „It’s dark outside“; Dunkelheit, Helligkeit und Licht werden als charakteristische Strukturelemente einer Szene und ihrer regionalen Herkunft so bereits zu Beginn leitmotivisch eingeführt. Die Polarität ist als ein signifikantes Merkmal des Black Metal gesetzt. Schwarz erscheint als die Farbe, in der aller *Black* Metal seinen Anfang findet und auf die er sich inhaltlich beziehen lässt: Schwarz die Kleidung, das Leder, die Haarfarbe, die innere Einstellung und vielleicht auch der Humor – sofern vorhanden –, sowie der thematische Bezug: Tod und Nichts, Schwarz als Ausdruck von Pessimismus und Nihilismus. Umgekehrt ist Weiß die Farbe des Schnees und der klirrenden Kälte, die als Element des Winters wiederum eine eigene Todessymbolik darstellt. Klirrende Kälte ist dabei ein wesentliches

Merkmal des Black Metal-Sounds, der, wie der Zuschauer erfährt, bewusst auf schlechter Aufnahmetechnik beruht, um das Rohe und Kaputte dieser Richtung in Abgrenzung zu leicht konsumierbarer Musik stärker hervorzuheben. Weiß aber auch als Farbe der Erlösung, als Licht am Ende des Tunnels (ebenfalls in einer todessymbolischen Bedeutung). Schnee, Kälte und Abgeschiedenheit tauchen als Strukturelemente des Films in seinen Bildern immer wieder auf und verweisen damit auf die wetterbedingten Lebensumstände der norwegischen Bevölkerung.

Filmmusikalisch unterstrichen wird diese Kälte nicht etwa durch den typischen Black Metal-Sound – dieser wird nur an wenigen Stellen eingesetzt –, sondern durch eine zerbrechliche Frauenstimme, die zu klirrenden und immer wieder an der Grenze zum Zerbrechen sich bewegenden Elektronikklängen eine elegische Atmosphäre entstehen lässt. Weiß ist aber auch die Farbe der Leichen, „totenbleich und leichenblass“, wie es so schön heißt, und findet sich im so genannten „Corpse-Painting“ – der weißen Leichenbemalung des Gesichts – als Inszenierungselement des Black Metal wieder. Schwarz/weiß markiert im Film aber auch zwei unterschiedliche Entwicklungswege des norwegischen Black Metal, von dem der eine, verkörpert durch Varg Vikernes oder – wie sein Künstlername lautet – „Count Grishnack“ (*Burzum*) in Neuheidentum, konservativer Kulturkritik und Rechtsextremismus mündet, wohingegen der andere, verkörpert durch Gylve „Fenriz“ Nagell (*Darthrone*), für die musikalisch-ästhetische Weiterentwicklung des Black Metal steht, ohne die Wurzeln der Ursprungsszene zu verlieren. Schließlich findet Black Metal in „Frost“ (Kjetil-Vidar Haraldstad mit bürgerlichem Namen, Drummer bei den Bands *1349, Satyricon* u.a.) seine vorläufige ästhetische Vollendung (in der Black Metal-Performance des norwegischen Künstlers Bjarne Melgaard: „Kill Me Before I Do It Myself“ am Ende des Films inszeniert „Frost“ eine düstere und selbstzerstörerische Orgie). Sowohl Varg Vikernes als auch Gylve Nagell sind die Hauptprotagonisten von Until the Light Takes Us, um die herum ästhetische wie ideologische Fragen des Films gebaut sind. „Frost“ schließlich verkörpert als Adept den aktuellen Weg des Black Metal von einem Underground-Phänomen in die Welt der Kunst und breiteren Öffentlichkeit [12].

Der Film ist der Versuch, die Entwicklungsgeschichte des norwegischen Black Metal hauptsächlich aus Sicht dieser drei unterschiedlichen Persönlichkeiten darzustellen. Andere Protagonisten der Szene wie Mitglieder der Band *Immortal*, der *Mayhem*-Schlagzeuger „Hellhammer“, *Emperor*-Schlagzeuger Bård G. Eithun (nur anonymisiert im Film dargestellt) oder der norwegische Künstler Bjarne Melgaard tauchen als weitere Kommentatoren auf. Es handelt sich aber nicht nur um den Rekonstruktionsversuch einer Jugendmusikkultur, sondern um eine filmische Reise in die Seele eines Landes (das Reise- als Explorationsmotiv wie auch die Spiegelfunktion des Filmes werden in einer der ersten Szenen während einer Zugfahrt mit „Fenriz“ ästhetisch reflektiert). In wechselnden Passagen kommen die beiden Hauptprotagonisten zu verschiedenen Aspekten von Geschichte, Entwicklung und Hintergründen des Black Metal zu Wort: Varg Vikernes aus seiner Gefängniszelle des Hochsichergefängnisses in Trondheim heraus, Gylve Nagell bei seinen Streifzügen durch die Nacht und in seiner Wohnung.

Politik und Ästhetik sind die wichtigsten Koordinaten, in denen sich die Erzählungen und Beobachtungen bewegen: Während Varg Vikernes vor allem auf die politischen Implikationen des Black Metal eingeht, steht für Gylve Nagell die musikalische Entwicklung im Vordergrund. Verbunden werden beide Narrative durch ihren Bezug zu Geschichte und Kultur Norwegens. Der Künstler Bjarne Melgaard stellt schließlich den Bezug zur norwegischen Kunst her: Ihn interessieren am meisten die ästhetischen Inszenierungen des Black Metal, in denen sich frühere Künstler wie Edvard Munch wiederfinden lassen. In einer Szene begegnen sich Nagell und Melgaard bei einer Ausstellung in einer Stockholmer Kunstgalerie, die von Melgaard zum Thema Black Metal inszeniert worden ist. Nagell wird hier erneut in eine ästhetische Selbstreflexionssituation gestellt, die anschließend überleitet zum Thema Kirchenverbrennungen und deren mediale Aufbereitung: Kunst und politische Agitation des Black Metal in einem harten Kontrast.

Selbstreflexion als mediale Selbstreflexion im Film ist ein wichtiger Aspekt der Mise-en-scène. Nicht nur ist der Dokumentarfilm an sich ein Reflexionsmedium, sondern auch die darin enthaltenen reflexiven Selbstbegegnungen, die medial inszeniert werden, wie etwa der Kunstgaleriebesuch durch Gylve Nagell. Die medialen Selbstreflexionen

im Film finden auf verschiedenen Ebenen statt: Neben den genannten Szenen spiegelt sich im Kunstschaffen Bjarne Melgaards die Ästhetik des Black Metal, die Gylve Nagell zu einer Reaktion animiert. Ein bunter massenmedialer Reigen, der aus Zeitungsausschnitten und Tagesschaueinspielungen besteht, dokumentiert dagegen die öffentlichen Darstellungen der Straftaten Varg Vikernes und seiner Trittbrettfahrer. Dadurch wird diese skandalisierende Darstellungsform mit seinen Folgen in Frage gestellt – was von Varg Vikernes kritisch kommentiert wird. Schließlich findet sich am Ende des Films eine Szene, in der Gylve Nagell vor dem Fernseher sitzend, den bereits aufgenommenen Ausführungen Varg Vikernes folgt, um anschließend auf diesen Bezug zu nehmen. Durch diese Medialitäten im Film, die seinen Kunstcharakter enthüllen, wird die Rolle der Medien infrage gestellt und die Unmöglichkeit medialer Abbildbarkeit vermittelt – eine implizite Gegenposition zu Varg Vikernes Ausführungen zur „Wahrheit" hinter der massenmedialen Darstellung.

Insgesamt bietet der Film eine filmästhetisch anspruchsvolle Alternative zu gängigen Musikdokumentarfilmen. Auch wenn er überwiegend auf Interviews basiert, so bemüht er sich doch um eine distanzierte Haltung. Inhaltlich wird der mittlerweile bekannten Geschichte des norwegischen Black Metal wenig Neues hinzugefügt; dies liegt sicherlich auch an der idealtypischen Reduktion auf zwei Hauptfiguren der Szene. In seiner ruhigen Art vermittelt er jedoch gute Einblicke in die Seelenlage seiner Protagonisten und lässt ihnen freien Raum zur Entfaltung. Ob dadurch die vermeintliche „Genialität" eines Varg Vikernes besser und angemessener zur Geltung kommt, sei dahingestellt. Die Entwicklung eines Underground-Phänomens mit politischen Ambitionen hin zu einem ästhetischen Kunstprodukt wird jedenfalls durch den Film erhellend dargestellt. Und einmal mehr wird die Rolle der Massenmedien in diesem Prozess kritisch reflektiert.

Anmerkungen:

[1] McIver, Joel (2007): Extreme Metal – Das Lexikon der neuen Metal Szene, Berlin: Großer + Stein, S. 13.

[2] Dornbusch, Christian; Killguss, Hans-Peter (2005): Unheilige Allianzen – Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus. Münster: Unrast, S. 19.

[3] Zu den Vorgängen und Selbstmystifizierungen in der norwegischen Black Metal-Szene siehe Moynihan, Michael; Söderlind, Didrik (2008): Lords of Chaos – Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund, Zeltingen: Index/Promedia. Auch eine Black Metal-Erzählung ist mittlerweile erschienen: Vonhuttwil, Alex (2010): Mein Tod, Norderstedt: Books on Demand. Schließlich finden sich interessante, wenn auch zweifelhafte Selbst- und Szenebeschreibungen des norwegischen Black Metal auf der offiziellen Burzum/Varg Vikernes Homepage: http://www.burzum.org/ (Stand: August 2011).

[4] Das Diabolische und Satanische hat dabei verschiedene symbolische Konnotationen: Es verkörpert das Teuflische als Böses und als dunkle Seite im Menschen und in der Welt ebenso wie es als Synonym für die Verführungskraft der Frau verwendet wird und somit eine sexualisierte Bedeutungsseite aufweist. Letzteres gilt jedoch eher für den Bereich des Doom Metal.

[5] So verwendet die Band *Burzum* auf ihrer CD „Filosofem“ (1996) ein Bild des norwegischen Neoromantikers Theodor Kittelsen (1857-1914), der mit seinen Naturdarstellungen als nationaler Künstler Norwegens gilt.

[6] Vgl. ebd.; dazu auch Lohmann, Johannes; Wanders, Hans (2002): Evolas Jünger und Odins Krieger – Extrem rechte Ideologien in der Dark-Wave- und Black-Metal-Szene, in: Christian Dornbusch; Jan Raabe (Hrsg.) (2002): RechtsRock – Bestandsaufnahme und Gegenstrategien, Münster: Unrast, S. 287-310.

[7] Vgl. dazu etwa den fotografischen Bildband von Peter Beste (2008): True Norwegian Black Metal, New York: Vice Books oder aber die Theater-Performance von Gisèle Vienne „This is how you will disappear“ mit einem Soundtrack von Stephen O’Malley (Sunn O)))).

[8] So in den Filmen, in denen es hauptsächlich um die Gruppe Mayhem und deren Umfeld geht: Mayhem – Pure Fucking Mayhem (Stefan Rydehed, S 2008) und Once upon a Time in Norway – The History of Mayhem and the Rise of Norwegian Black Metal (Pål Aasdal & Martin Ledang, NO 2007).

[9] Mes, Tom (2008): If the Light Takes Us, the Darkness Will Bring Us Back, Begleitheft zum Film (DVD) Until the Lights Take Us, S. 11.

[10] Aites, Aaron; Ewell, Audrey (2008): Anmerkungen der Regisseure, Begleitheft zum Film (DVD) Until the Light Takes Us, S. 6.

[11] Die Drone-Band *Sunn O)))* [sic] hat dieser Farbmetaphorik drei CDs gewidmet: White 1 (2003), White 2 (2004) und The Black One (2005); alle drei sind bei Southern Lord erschienen.

[12] *Satyricon* ist die erste Black Metal-Band, die bei einem Major-Label unter Vertrag genommen wurde. Der Song „K.I.N.G“ vom Album „Now, Diabolical“ aus dem Jahr 2006 erreichte Platz 7 als höchste Chartplatzierung.

Literatur zum Black Metal:

Beste, Peter: *True Norwegian black metal*. Photography by Peter Beste. Ed. by Johan Kugelberg. London: Vice 2008. -- Photoband.

Bogue, Ronald: Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black. In: *Deleuze and Music*. Ed. Ian Buchanan & Marcel Swiboda. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 95-117.

Bossius, Thomas: *Med framtiden i backspegeln. Black Metal- och transkulturen; ungdomar, musik och religion i en senmodern värld*. Göteborg: Daidalos 2003, 302, 11 S. (Skrifter från Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet. 74.). -- Zugl. Diss. Göteborg Univ. 2003. Zusammenfassung in engl. Sprache: The future in the rear-view mirror.

Cope, Andrew L.: *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*. Farnham [...]: Ashgate 2010, xii, 172 S. (Ashgate popular and folk music series.).

Dath, Dietmar: Die Ambivalenz der Moderne. Black metal zwischen Avantgarde und Faschismus. In: *Pop und Krieg*. Hrsg. v. Martin Büsser. Mainz: Ventil-Verlag 2000 (Testcard. 9.).

Dornbusch, Christian: *Die Black-Metal-Szene. Eine qualitative Studie*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2007, 139 S.

Dornbusch, Christian / Killguss, Hans-Peter: *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Hamburg [...]: Unrast 2007, 350 S. (Reihe antifaschistischer Texte.).

Elflein, Dietmar: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: transcript-Vlg. 2010, 359 S. (Texte zur populären Musik. 6.). -- Zugl. Diss., Techn. Univ. Braunschweig 2009.

Fromm, Rainer: Genese der Black Metal-Subkultur und des Neosatanismus in der Rockmusik. In: *BPJM-Aktuell*, 4, 2003, S. 6-12.

Galletta, Ivano: *Il dark. Guida alla musica oscura*. Piombino (Livorno): Ed. Il Foglio 2005, 90 S. (Collana I saggi.).

Kahn-Harris, Keith: The 'Failure' of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene. In: *European Journal of Cultural Studies* 7,1, 2004, S. 95-111.

Kahn-Harris, Keith: *Extreme metal. Music and culture on the edge*. Oxford/New York: Berg 2007, x, 194 S.

Keller, Irina Elisabeth: "*Mein Geist entflieht in Welten, die nicht sterben*". *Epochenbezüge zur christlichen und schwarzen Romantik sowie zum Expressionismus in den Texten deutschsprachiger Gothic- und DarkMetal-Bands und Bands der Neuen Deutschen Härte*. München: Utz 2010, 357 S. (Sprach- und Literaturwissenschaften. 34.). -- Zugl. Diss. Univ. München 2010.

Matzke, Peter / Kuhnle, Volkmar (Hrsg.): *Das Gothic- und Dark Wave-Lexikon. Das Lexikon der Schwarzen Szene - von Ambient bis Industrial, von Neofolk bis Future Pop und von Goth-Rock bis Black Metal*. Berlin: Lexikon Imprint Vlg. 2002, 479 S. -- 1200 alphabetisch geordneten Artikeln zu den wichtigsten Aspekten der Gothic- und Dark-Wave-Szene; mit Personen- und Sachregister sowie einer zeitlich georneten Diskographie und der Angabe von Websites.

McIver, Joel: *Extreme metal*. London: Omnibus 2000, 160 S. -- Forts.: *Extreme metal II*. London: Omnibus 2005, 176 S.

Moynihan, Michael / Søderlind, Didrik: *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*. Venice, Cal.: Feral House, 1998, xii, 358 S. -- Dt.: *Lords of chaos. Satanischer Metal: der blutige Aufstand aus dem Untergrund*. Zeltingen-Rachtig: Index-Vlg. 2007, 423 S.

Seidl, Roman: *Ideologie im Black Metal. Eine psychologische Analyse zu Neuheidentum und rechtsextremer Gesinnung*. Saarbrücken: VDM Verlag Müller [2008], 213 S.

Sharpe-Young, Garry: *A-Z of black metal*. London: Cherry Red Books 2001, v, 391 S. (Rockdetector.).

Van Der Velden, D.: Crypto Logo Jihad: Black Metal and the Aesthetics of Evil. In: *Art Papers*, Nov./Dec. 2007, S. 36-43.

Weber, Michael: Beispiele zur Apokalyptik in Heavy Metal (Black, Death und Doom Metal). In: *Apokalypse. Symposion 1999.* Hrsg. von Carmen Ottner. Wien [...]: Doblinger 2001, S. 355-371.

Wehrli, Reto: *Verteufelter Heavy Metal. Forderungen nach Musikzensur zwischen christlichem Fundamentalismus und staatlichem Jugendschutz*. Münster: Telos-Vlg. 2001, 406 S.

Filme:

Gothic, Industrial und Black Metal (BRD 2009, Tom Theunissen; 53min; P: Mainz: ZDF). -- Mit Interviews und Konzertausschnitten von Siouxie and the Banshees, Bauhaus, The Cure u.a.

Empfohlene Zitierweise:

Heinze, Carsten: Until the Light Takes Us.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

The White Stripes **Under Great White Northern Lights (USA 2009)**

Fernando Ramos Arenas

R: Emmett Malloy

P: Mike Sarkissian, Ian Montone

K: Giller Dunning

S: Tim Wheeler

D: Jack White, Meg White

DVD: Third Scratch Partners, 2010. 92min; Farbe 1:1,78.

„It's almost as if we don't want to know the truth about the White Stripes. The lies are much better“, schrieb der Pop-Journalist Chuck Klosterman. [1] Das Problem ist allerdings oft dabei, dass eine klare Trennung zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Sein und Schein, schwer festzustellen ist. Ein zentrales Merkmal der White Stripes war zum Beispiel seit ihrer Gründung 1997 die kreative Mischung aus roher Authentizität und künstlicher Verspieltheit. In diesem Sinne wurde die bewusste ästhetische Homogenität, welche die rot-schwarz-weiße Präsentation der Gruppe prägt, oft mit einer kruden musikalischen Re-Interpretation der *Garage-Rock*-Tradition konfrontiert. Die sorgfältige öffentliche Inszenierung beider Bandmitglieder -gemeinsam und individuell- wurde mit den musikalischen Improvisationen eines Musikstils (*Blues*) kontrastiert, welcher sich zum großen Teil durch seine Authentizität definieren lässt. Das Ergebnis dieses Spiels mit den Gegensätzen war nicht nur eine reiche Musikproduktion (die Band brachte bis zum Trennungsjahr 2011 sechs Studio-Alben heraus), sondern auch eine gepflegte Ästhetik, welche sich durch eine fein einstudierte Inszenierung ausdrückte. Der Dokumentarfilm, mit seiner der Gattung impliziten Suche nach „Wahrheit“ hinter den gefilmten Bildern, scheint also die geeignete Form zu sein, um über einige dieser Aspekte zu reflektieren, um die Paradoxe aufzugreifen, welche sich aus

der Zusammenkunft von vermeintlicher Authentizität und spielerischer Künstlichkeit ergibt.

Der Anstoß zur Realisierung des Filmes lieferte die Tour durch Kanada, mit der die Detroit-Band 2007 ihr 10-jähriges Jubiläum zu feiern beabsichtigte. Diese Tour wurde so konzipiert, dass die Musikgruppe ein Konzert in jeder der 13 Provinzen des Landes plante, so dass einige der Shows in abgelegenen Städten wie Whitehorse oder Saskatoon stattfanden. Diese Hauptveranstaltungen begleitend, organisierte die Band auch andere „spontane" Events in Orten wie einem Altenheim, einem kleinen Boot oder einem Bus, die ebenfalls gefilmt wurden (das skurrilste Beispiel dieser Shows bildete ein eine Sekunde dauerndes *„one-note-Concert"* in St. John am letzten Tag der Tour, das am Anfang der Dokumentation gezeigt wird). Under Great White Northern Lights bietet allerdings mehr als nur eine Dokumentation der Shows: Diese wird mit Bildern vom Publikum, aus dem Backstagebereich, auf den Reisen von einer Stadt zur nächsten oder von Interviews mit den Bandmitgliedern (hauptsächlich mit Sänger-Songschreiber-Gitarrist Jack White, aber auch mir der Schlagzeugerin Meg White) ergänzt.

Der Amerikaner Emmett Malloy wurde mit der Aufzeichnung der Bilder dieser Tour beauftragt. Als Video-Clip-Regisseur mit langjähriger Erfahrung hatte er für die *White Stripes* bereits die Videos zu *My Doorbell* (2005), *Icky Thump* (2007) und *You Don't Know What Love Is (You Just Do As You Are Told)* (2007) gedreht. Ästhetische Parallelen zu dem hier analysierten Film sind in seinen früheren Arbeiten zu finden, z. B. in der Mischung aus Texturen (von körnigen zu ganz scharfen Bildern) oder in der Treue zu den Hauptfarben Rot-Schwarz-Weiß der Band. [2]

Das Ergebnis ist eine Sammlung extrem stilisierter Bilder („practically every shot in the movie could be blown up into a wall-sized poster", schrieb diesbezüglich der Kritiker Noel Murray in *A.V. Club* [3]), welche in Schwarz-Weiß, in Farbe, aber auch in Schwarz-Rot (vgl. 11. Min.) präsentiert werden. Der Verzicht auf digitale Effekte zur Bearbeitung der Bilder, die gepflegte Auswahl der in Szene gesetzten Gegenstände wie Instrumente, Kleidung, Accessoires, welche einen ganz heterogenen Retro-Hauch vermitteln, der in sich Elemente des *Country and Western*, des *Southern Gothic*, der Bauhaus-Sachlichkeit und einer

kindlichen Naivität vereinbart. Die geschickte Anwendung der Über- und Unterbelichtung oder des Zooms als ästhetische Mittel, die relative Vielzahl an Extrem-Closeups wiederholen sich als stilistische Merkmale im Film und in den Videos und eignen sich auch gut für die Darstellung der direkten und reduzierten Musik der Band. Die Schnittarbeit setzt den relativ schnell geschnittenen Passagen *on the road* auffällig lange Einstellungen der Band auf der Bühne gegenüber.

Über diese vom Film angebotenen und sich durchaus lohnenden ästhetischen Erfahrung hinaus mag der Zuschauer auf der Suche nach der vermeintlichen Authentizität einer *fly-on-the-wall*-Dokumentation, welche Spannungen oder Konflikte innerhalb der Band porträtiert, enttäuscht werden. Die Darstellung der Bandmitglieder ist beispielsweise in den Interview-Passagen stark inszeniert. Diese sind nicht nur stark stilisiert durch die geschickte Anwendung der drei Band-Farben Rot-Schwarz-Weiß oder alt aussehender Objekte wie Autos, Hüte, Musikinstrumente: Während Jack als die kreative Kraft hinter dem Erfolg der Band präsentiert wird, aber auch als aufgeschlossener und schlagfertiger Konversationspartner, kommt Meg, im Einklang mit dem Bild, das bis jetzt von ihr in der Fachpresse vorhanden war, als eine ruhige, zurückhaltende, leise sprechende (ihre Kommentare, die erst in der 23. Min. zu hören sind, werden stets untertitelt) [4] Nebenfigur vor, welche die perfekte Ergänzung zum lauten Jack liefert. Die Rohheit der Musik kontrastiert in diesem Sinne oft mit der sorgfältigen Inszenierung der Filmszenen, die nicht auf der Bühne stattfinden; Die CDs oder LPs, welche die Shows dieser Tour dokumentieren und zur selben Zeit wie der Film vermarktet wurden, machen jene Rohheit noch deutlicher: die präsentierten Versionen bekannter Lieder der Band fallen vor allem durch dieses Attribut auf. Es sind auch paradoxerweise diese Bilder der Konzerte (eine an sich höchst inszenierte Aktion), die mit Hilfe der Musik am authentischsten erscheinen.

Der Film entfaltet somit in seinen 92 Minuten ein Portrait der Band, das nie in die Tiefe geht, das nie den Schritt wagt, hinter die schon bekannten Bilder zu schauen. Die Filmemacher-Instanz bewahrt dabei keinerlei Distanz zum Geschehen: Malloy registriert mit seinen Bildern keine vor-filmische Realität. Er nimmt eher mit seinem Film am Herstellungsprozess der Bandästhetik teil und ordnet sich dieser unter.

Unterschiede zu anderen wichtigen Rockumentary-Beispielen der letzten Jahre, welche besonders auf das Aufdecken der internen Dynamik einer Band oder Überwindung traumatischer Momente setzen, wie z.B. I Am Trying to Break Your Herart. A Film About Wilco (Sam Jones, USA 2002), *Metallicas* Some Kind of Monster (Joe Berlinger und Bruce Sinofsky, USA 2004) oder loudQUIETloud. A Film About the Pixies(Steven Cantor und Matthew Galkin, USA 2006), sind besonders auffällig: Wo diese Filme ein Phänomen zeigen und untersuchen wollen (z.B. die Probleme bei der Aufnahme eines Albums oder die Spannungen des Tourlebens), ist Malloys Werk ein Teil dieses Phänomens – in diesem Fall, der Inszenierung der Band. Das Resultat zeigt eine seltene ästhetische Qualität und unüberschaubare Parallelen zu anderen visuellen Produkten der Band wie Album- und Singlecovers, Videoclips, *Promotional* Fotos, etc. Es ufert allerdings an bestimmten Stellen in eine hagiographisch wirkende Darstellung aus, die an andere, jüngste dokumentarische Arbeiten wie George Harrison. Living in the Material World (Martin Scorsese, USA 2011) denken lassen, bei denen die Kooperation der porträtierten Künstler (oder seiner Familie) nicht nur den Filmemachern die Möglichkeit bietet, an private, oft schwer zugängliche Materialien zu kommen, sondern auch den beschönigenden Ton des Endresultats bestimmt.

Diese Überlegungen finden ihr bestes filmisches Pendant in der abschließenden Filmszene. Als Jack White, nach dem Ende der letzten Show der Tour, am Klavier sitzt und das Lied *White Moon* spielt und singt, kann der Zuschauer beobachten, wie einige Tränen Megs Gesicht herunterlaufen. Es ist in diesem Moment sehr schwer, das Gesehene einzuordnen. Wie soll der Zuschauer, nach einem anderthalbstündigen Spiel mit der Inszenierung, die weinende Meg interpretieren? Stehen diese Tränen für einen emotionalen Moment jenseits einer Scheinwelt, zu dem wir bisher keinen Zugang gehabt haben? Die Bilder dieser letzten Szene bleiben trotz all diesem Nichtwissen sehr kräftig. Allerdings kommen wir als Zuschauer am Ende des Films dem Mysterium der inneren Banddynamik nicht näher. Die Musik, ihre Schönheit, ist alles, was bleibt. Diese Dokumentation setzt ihr ein würdiges und geheimnisvolles Denkmal.

Anmerkungen

[1] Klosterman, Chuck (2006): „Garage Days Unvisited“ In: (Ders.): IV. A decade of curious people and dangerous ideas. London: Faber and Faber. S. 120.

[2] Das Video zu *You Don't Know What Love Is (You Just Do As You Are Told)* wurde auch während derselben Dreharbeiten wie Under Great White Northern Lights produziert.

[3]URL: http://www.avclub.com/articles/the-white-stripes-under-great-white-northern-light,39273/

[4] URL: http://pitchfork.com/reviews/albums/14068-under-great-white-northern-lights-box-set/

Homepage des Films:

http://www.whitestripes.com/film/film.html

Rezensionen und Interviews:

Klosterman, Chuck (2006): „Garage Days Unvisited“ In: (Ders.): IV. A decade of curious people and dangerous ideas. London: Faber and Faber. S. 114-120.

URL: http://leisureblogs.chicagotribune.com/turn_it_up/2010/03/album-review-white-stripes-under-great-white-northern-lights.html (abgerufen zum letzten Mal am 05.01.2012)

URL: http://nymag.com/daily/entertainment/2010/03/emmett_malloy_on_his_white_str.html (abgerufen zum letzten Mal am 05.01.2012)

URL: http://pitchfork.com/reviews/albums/14068-under-great-white-northern-lights-box-set/ (abgerufen zum letzten Mal am 05.01.2012)

URL: http://www.avclub.com/articles/the-white-stripes-under-great-white-northern-light,39273/ (abgerufen zum letzten Mal am 05.01.2012)

URL: http://www.laut.de/The-White-Stripes/Under-Great-White-Northern-Lights-(Album) (abgerufen zum letzten Mal am 05.01.2012)

Empfohlene Zitierweise:

Ramos Arenas, Fernando: The White Stripes Under The Great White Northern Lights.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Lemmy. 49% Motherfucker. 51% Son of a Bitch. (USA 2010)

Fiete Mikschl

R, P, B: Greg Olliver, Wes Orshoski

P: Greg Olliver

K: Greg Olliver, Wes Orshoski, Karl Schroder, Jeremy Mack, Brian Olliver

S: Greg Olliver

D: Lemmy Kilmister, Mickey Dee, David Grohl, Kirk Hammett, James Hetfield, Scott Ian, Paul Inder, Joan Jett, Jason Newsted, Ozzy Osborne, Slash, Billy Bob Thornton, [...]

V: Damage Case Films & Distribution

113 Min., Farbe

In einer kleinen, mit Weltkriegsparaphernalia und Rock'n'Roll-Memorabilia bis an die Decke vollgestopften 2-Zimmer-Mietwohnung am Sunset Strip von Los Angeles sitzt ein älterer Herr mit tätowiertem nackten Oberkörper gebannt vor dem Fernseher und spielt Computer, während er seine selbstfritierten Kartoffelspalten isst. Der Mann mit den charakteristischen schwarzen mutton chops und den unübersehbaren Fibromen im Gesicht ist kein anderen als Ian Fraser Kilmister, genannt Lemmy, geboren am 24. Dezember 1945 in Stoke-on-Trent, Staffordshire, England, Sänger und Bassist der berühmten Heavy-Metal-Combo Motörhead. Die amtlich verbuchte lauteste Band der Welt, die der 67-Jährige, der nach Meinung seiner Musikerkollegen auf Grund seines anhaltend exzessiven Drogenkonsums eigentlich längst tot sein sollte, als einziges verbliebenes Gründungsmitglied anführt und deren aus Blues, Punk und Rock'n'Roll fusionierter Sound sich in über 30 Jahren kaum verändert hat, befindet sich derzeit mit dem 20. Studio-Album [1] wieder auf einer Welttournee.

Es ist wenig verwunderlich, wenn eine Persönlichkeit, die Zeuge des Auftritts der Beatles im Liverpooler Cavern Club, Musiker des Mersey Beats, Roadie von Jimi Hendrix und Mitglied der Spacerocker *Hawkwind* war, bevor sie 1975 nicht nur eine eigene Band, sondern

nach einhelliger Meinung der Musikwelt gleich eine ganze Musikrichtung, den Heavy Metal, mitbegründete und mit dieser Musik immer noch Erfolg hat, zu einer lebenden Legende (v)erklärt wird.

Durch die eingangs geschilderte, im *Fly-on-the-Wall*-Modus gedrehte erste Szene und das darauffolgende Interview in einem lokalen Radiosender, den Kontrast also zwischen dem „realen“ Menschen in seinem Privatestem und der – vom Radiomoderator auch so titulierten – Legende wie sie die Medien sehen, scheint das Ziel der über einen Zeitraum von 3 Jahren entstandenen Dokumentation Lemmy. 49% Motherfucker. 51% Son of a Bitch schon gesteckt: Mit zuvor ungesehenen Bildern soll ein Mensch porträtiert werden, der sich in über 40 Jahren Rockgeschichte nicht verändert hat, der sich und seinen Fans in der opportunistischen Welt der Popkultur treu geblieben ist und deshalb nachgerade als Personifikation eines im Rockgeschäft hart umkämpften Wertes gilt: Der Authentizität. Doch löst die Dokumentation wirklich ein, was als Topos des Genres Rockumentary schlechthin gelten kann?: „The revelation of the man behind the music and the star-image (...) to authenticate the rock star – a belated reaction to the artificial world of pop.“[2]

We didn’t go in with an agenda. [3]

Bei oberflächlicher Betrachtung erscheint das Rockumentary Lemmy unorganisiert und chaotisch. In der ersten Hälfte des Films wird der alternde Lemmy hauptsächlich mit der Handkamera durch seinen Alltag begleitet: Lose werden Szenen in seiner Mietwohnung, im Rundfunkstudio, im Musikgeschäft auf der Suche nach den „Beatles in Mono“, in seiner Lieblingsbar, im Casino vor Einarmigen Banditen, mit prominenten Kollegen im Aufnahmestudio usw. aneinandergereiht. Nahezu im Minutentakt werden diese genretypisch – man denke an den fiktiven Prototypen des Heavy-Metal-Rockumentary This is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984) oder das zuletzt erschienene Anvil! The Story of Anvil (Sacha Gervasi, 2009) - durch Aussagen einer nicht enden wollenden Parade prominenter Musiker wie Ozzy Osborne (ehemals *Black Sabbath*), Dave Grohl von den *Foo Fighters* oder James Hetfield von

Metallica unterbrochen bzw. unterlegt, die immer wieder anekdotenreich eine Facette der Person Lemmys preisen, die so gar nicht dem herkömmlichen Schema des Rockstars zu entsprechen scheint. Fragmentarisch und an verschiedenen Stellen des Films eingestreut wird Lemmys Biographie und musikalische Karriere mit Hilfe von Originalaufnahmen und Kommentaren alter Weggefährten nachgezeichnet: Von seiner vaterlosen Kindheit und Jugend in England, seinen musikalischen Wurzeln im Rock'n'Roll der 50er Jahre, über die Mitgliedschaft in der Band *The Rocking Vickers* im Zuge des Mersey Beats bis hin zum kuriosen drogenbedingten Rauswurf bei *Hawkwind* und den frühen Jahren *Motörheads* ab 1975. Es folgt u.a. eine Würdigung von Lemmys Qualitäten als Songtexter und Bassgitarrist und seines breiten Einflusses auf Größen des kontemporären Heavy Metal, Hard Rock und Pop. Die zweite Hälfte des Films dokumentiert on- und offstage Lemmys Tourleben wieder quantitativ dominiert durch paraphrasierende Zeugenaussagen und enthält einen Gastauftritt bei *Metallica*, die das Motörhead-Stück *Damage Case* spielen, sowie das in Berlin live gespielte *Ace of Spades*. Das Rockumentary wird mit einer Bonus-DVD mit weiteren Livemitschnitten vertrieben, die hier jedoch nicht besprochen werden soll.

Die Struktur von Lemmy ist nicht ohne Reiz und alles andere als undurchdacht, wie manche Kritiker meinen [4]. Denn das Rockumentary ist nicht linear, sondern thematisch aufgebaut. Die Regisseure nehmen aus den Gesprächen mit Lemmy und anderen Rockstars ein Thema auf – zumeist ein Lemmy kennzeichnendes Attribut – und belegen es im nächsten Schritt mit assoziiertem Bildmaterial, textlich passenden Songs von *Motörhead* und weiteren Kommentaren. Dadurch ergibt sich die organische Struktur einer Unterhaltung. Ganz im Sinne des *Direct Cinema* entsteht der Eindruck des Ungezwungenen und Ungestellten; beides Merkmale, die auch dem Objekt der Filmemacher zugeschrieben werden. Tatsächlich aber – und so lässt sich der Vorwurf, Lemmy ähnele einer Hagiographie nicht wegdiskutieren [5] – addieren die Regisseure aus filmischen Beweisstücken und Zeugenaussagen ein keinen Widerspruch duldendes Plädoyer, das die Authentizität der Person vor dem ewigen Vorwurf der Künstlichkeit, der mit der Popkultur untrennbar verbunden ist, verteidigt.

There's not a fake bone in Lem's body! [6]

Die in Lemmy audiovisuell erschöpfend beschworenen Attribute bzw. mit ihm in Verbindung gebrachten Themen sind: Ehrgeiz und Street Credibility, soziale Integrität, Bescheidenheit trotz Ruhm, Immunität gegen die Versuchungen des Business, Natürlichkeit von Musik und Bühnenverhalten, Vitalität trotz Alter, Unangepasstheit und Renegatentum, musikalisches Traditionsbewusstsein und leitmotivisch seine personale Authentizität, die von den prominenten Sprechern vor allem an Lemmys Wurzeln im Rock'n'Roll der 50er und seiner äußeren wie inneren Beständigkeit festgemacht wird. Ironisch gebrochen wird diese Huldigung allerdings, wenn eine offensichtlich stark geliftete Joan Jett mit unbeweglicher Miene sagt: „Everybody assimilates. Lemmy is not that kind of guy. That's attractive because people don't do that anymore.". Die Filmemacher zeigen dadurch immer wieder auch einen Widerspruch zwischen den sich äußernden Personen und dem Gesagtem auf, der den Eindruck der Authentizität Lemmys verstärkt . So diskreditiert sich in einer anderen Szene der Schauspieler, Countrysänger und vermeintliche Hollywood-Outlaw Billy Bob Thornton. Seine Erfolgsgeschichte, die im Wesentlichen in einer Abwendung von einem ertragslosen Musikerdasein hin zum Schauspiel gründet, kommentiert Lemmy folgendermaßen: „I'm still working on my first million".

Ebenso der Untermauerung von Lemmys Authentizität dienen explizite Gegenüberstellungen mit Größen der Popkultur. Dave Grohl verflucht in Anwesenheit Lemmys den luxuriösen Lifestyle der *Rolling Stones* und den Besuchern eines Konzerts der legendären britischen Punkband *The Damned* wird der Gastauftritt Lemmys mit den Worten angekündigt: „This Tour is an antidote to Simon Cowell [7] and all the evil shit music he purveys". Wenig verwunderlich ist auch eine vermeintliche Fehde zwischen Lemmy und den Neo-Glam-Rockern *The Darkness*, die in Form eines Gesprächs zwischen Grohl und Kilmister präsentiert wird. Da das wesentliche Merkmal von *The Darkness* ihre ironische Auseinandersetzung mit dem Glamrock der 70er und dem Heavy Metal der frühen 80er Jahre mittels fistelndem Gesang, weiblich geschminkten Gesichtern und Glitzerleggings ist, kann der

authentische Lemmy nichts mit ihnen anfangen. Sie sind für ihn ein „novelty act“ – ein auf Grund seiner Vieldeutigkeit und Unverfänglichkeit von Lemmy offenbar bewusst gewählter Ausdruck, der mit „Novum“ aber auch mit „Zirkusnummer“ übersetzt werden kann.

It’s the anti-everything symbol

Vielfach wird den Filmemachern, die selbst behaupten, ohne Agenda an den Film herangegangen zu sein, eine unkritische Sichtweise vorgeworfen, eine Scheu, Lemmys charakterliche Defizite auszuloten. Doch es werden auch selbst für einen Rockstar negativ konnotierte Themen in Lemmy dokumentiert. So ist ein leitmotivisch wiederkehrendes Element, wie Lemmy einsam und getrieben durch Gänge stapft zu irgendeinem Interview oder Konzert oder müde und wiederum einsam vor Spielautomaten sitzt. In seiner Stammkneipe, dem *Rainbow Bar and Grill,* sind sämtliche Spielstände eines Arcade-Computers mit seinem Namen gefüllt – ebenso wie seine Sammelwut eine gerade an diesem Ort eher asoziale Obsession, die im krassen Widerspruch steht zu den vielen wohlwollenden Äußerungen von Prominenten, die Lemmy zu kennen glauben.

In einem längeren Intermezzo, das die beiden Teile des Films voneinander trennt, kehren die Filmemacher in Lemmys Appartement zurück. Der Rocker führt das Kamerateam durch seine Wohnung, deren eines Zimmer neben goldenen Schallplatten mit einer Vielzahl gerahmter originaler Abzeichen von SS und Wehrmacht behangen ist und in dessen Bücherregalen ein Ausschwitzdokumentation neben *The Ultimate Hard Rock Guide*, *Uniforms of the Third Reich* neben einer MAD-Ausgabe, ein Plastiktotenschädel neben Bart-Simpson-Figuren usw. stehen. Sämtliche Wände des zweiten Zimmers sind vom Boden bis zur Decke mit der womöglich weltweit größten Sammlung von originalen SS-Dolchen behangen [8].

Es existiert kaum ein Interview, in dem Lemmy, der in der Dokumentation auch in einer kompletten SS-Uniform zu sehen ist, nicht

nach seiner abwegigen Affinität zu Kleidung, Waffen und Symbolen der Nazis gefragt wird. In jedem Interview wie auch in diesem Rockumentary antwortet Lemmy auf den unausgesprochenen Vorwurf der politischen Nähe zum Nationalsozialismus augenzwinkernd mit der Feststellung sechs seiner unzähligen Geliebten seien schwarz gewesen [9]. Viel tiefblickender scheint in dieser Hinsicht jedoch eine an anderer Stelle des Films gemachte Aussage gegenüber Dave Grohl, mit dem er gerade ein Metal-Cover von *Run, Rudolph, Run* einspielt. Lemmy äußert seine aufrichtige Bewunderung für den Schöpfer dieses Songs Little Richard, weil dieser als Schwarzer und Schwuler in den Südstaaten der 50er Rock'n'Roll gespielt habe.

Auf die Frage, was das einschneidendste Erlebnis in seinem Leben gewesen sei, antwortet der Weihnachten 1945 geborene Lemmy wie immer knapp: „Der II. Weltkrieg". Bei Lemmy scheinen eine durch die Erfahrung der Nachkriegszeit hervorgerufene historische Faszination und eine entpolitisierte, popkulturelle Funktionalisierung des Bösen [10] ineinander zu fließen. Wie *Snaggletooth*, der reißzahnbewehrte Hundeschädel, der mit einem Eisernem Kreuz behangen fast jedes Plattencover der Band ziert, scheinen die Symbole der Nazizeit für Lemmy zu Symbolen eines drastischen, dem Establishment entgegengesetzten Nihilismus zu sein: „It's the anti-everything Symbol" [11]. Im Film wird darauf jedoch nicht näher eingegangen. Der Authentizität Lemmys ist mit der Darstellung einer Leidenschaft, die sich nicht um gesellschaftlich akkreditierte Werte kümmert, wiederum Genüge getan.

What's your most cherished possession in here?

Stattdessen mündet die Vorführung der streitbaren Sammelleidenschaft Lemmys mit einer der wenigen tatsächlich auf der Tonspur ausgesprochenen Fragen, „What's your most cherished possession in here?", nach Aussage der Filmemacher rein zufällig [12] in ein Rührstück mit seinem anwesenden unehelichen Sohn Paul Inder, von dem Lemmy erst Kenntnis genommen hat, als dieser 6 Jahre alt war. Hier lösen die Filmemacher definitiv das Versprechen ein, etwas zu

zeigen, was der allgemeinen Öffentlichkeit vorenthalten wird oder zumindest unbekannt ist [13]. Dies ist allerdings möglich, weil die Filmemacher sich mit den auf der Tonspur enthaltenen Frage gerade nicht der Anforderung des *Direct Cinema* beugen, so wenig wie möglich Spuren im Film zu hinterlassen.

Lemmy und sein Sohn erzählen im Folgenden wie sie sich unter den Umständen eines von Lemmys Drogendeals kennengelernt haben, um dann über das Sexleben der Mutter zu plaudern, die möglicherweise sowohl mit John Lennon als auch Paul McCartney eine Affäre gehabt hat. Nachdem Lemmy freimütig zugibt, dass er die Frau verlassen hat, weil er nur gelegentlich Sex, nicht aber eine feste Beziehung haben wollte, erzählt er neben dem sichtlich verlegenen Sohn, wie dieser und Lemmy schon zweimal die Sexpartner getauscht hätten. Außerdem erwähnt er noch einen anderen Sohn, den er jedoch nie kennengelernt hat und über den er sich lustig macht, weil dieser Computerprogrammierer ist.

Diese formal wie inhaltlich herausragende Szene lässt den Zuschauer gespalten zurück. Manch einer mag sie als Beweis für die rührende, menschliche Seite des so einschüchternd wirkenden Musikers anführen. Andere werden nicht die Tragik des ehemals zur Adoption freigegebenen Sohnes übersehen, dessen Sehnsucht nach einer väterlichen Beziehung trotz Bewunderung des Übervaters an dessen unnahbarer Kumpelhaftigkeit scheitert.

Ein für das Rockumentary typisches Element ist der Versuch der Filmemacher, die dargestellten negativen Eigenschaften Lemmys durch ausgewählte Aussagen von Prominenten wieder zu revidieren bis nur noch die Authentizität als Merkmal übrig zu bleiben scheint. So wird z.B. Lemmys Naziaffinität durch einen befreundeten Veteranen relativiert und Lemmys auf die Sexualität reduziertes Frauenbild durch eine gefühlvolle Geschichte einer befreundeten Musikerin korrigiert oder gar durch den Sohn psychologisiert, indem dieser davon berichtet, dass Lemmy mit 19 seine erste und einzige große Liebe tot in der Badewanne aufgefunden habe.

I remember a time before there was Rock'n'Roll [14]

Lemmy hat zweifellos die Geburt und den Aufschwung der massenmedialen Vermarktung von Popstars selbst miterlebt. Dass die Band nicht gerade immun ist gegen deren Versuchungen, bestätigt die pikante Tatsache, dass der Schlagzeuger Mikkey Dee unlängst am schwedischen Ableger des "Dschungelcamps" teilgenommen hat. Angeblich wusste Lemmy erst davon, als es für eine Absage schon zu spät war [15]. „Acht von Zehn", so Lemmy, „sind Idioten", und meint damit all jene aus dem Musikgeschäft, die aus Profitgier versucht haben, seine Authentizität mit Änderungsvorschlägen an Styling und Musik zu unterwandern. Es ist dabei die selbstironische Bescheidenheit, die ihn für seine Anhänger sympathisch macht, wenn er schmunzelnd die sich daraus ergebende Schlussfolgerung widerlegt, er würde seine Musik ausschließlich für seine Fans machen: „Don't forget, I'm not qualified to do anything else!".

Das Wesensmerkmal Lemmys ist, so suggerieren die Filmemacher, gerade in Bezug auf den Authentizitätstopos des Genres Rockumentary, dass sich Persona und Person nicht trennen lassen. Allerdings nicht, weil Lemmy, dessen Status nicht selten euphorisch mit dem Johnny Cashs oder Frank Sinatras verglichen wird [16], sich die Erwartungen an einen Rockstar einverleibt hätte. Vielmehr erscheint er selbst als das lebende Vorbild dieses nicht durch die Massenmedien erfundenen, sondern im Laufe der Zeit zum Klischee zementierten Modells. Hierfür spricht auch die im Film gemachte scheinbar widersprüchliche Aussage, dass er keinen Lifestyle propagieren wolle, der so viele seiner Freunde getötet habe. Lemmy *lebt* diesen Stil – propagiert wird er von anderen. Wenn dies zu zeigen das bewusste Ziel Ollivers und Orshoskis war, so haben sie es mit überraschend spielerischer und unterhaltsamer Leichtigkeit erreicht. Allerdings stellt sich wie bei jedem Rockumentary, das den *Fly-on-the-Wall*-Modus verlässt, auch hier die letztlich nicht zu beantwortende Frage, inwieweit Lemmy durch Selbstinszenierung Einfluss auf die Dokumentation seiner Person genommen hat. Er hatte das letzte Wort als der Film fertig geschnitten war. Die Angst der Regisseure vor der grimmigen letzten Instanz stellte sich jedoch als unbegründet heraus: Sie änderte nichts.

A resumeé piece defining what is a rocker [17]

In einer der letzten Szenen des Rockumentary sitzt Lemmy *backstage* wieder einmal abgespannt vor einem seiner Spielautomaten mit einem Glas Whiskey-Cola und antwortet auf die Frage, wie er sich das Ende seines Lebens vorstellt, wenn es denn ein Film wäre:

> It should end with the clap of thunder and me vanishing off the top of a mountain leaving behind a plack which says ‚Fooled ya. Again' (...) But of course we can't afford the mountain, we can't afford the thunder, we can't afford the flash-powder and we can't get the cameras up the slope, right? So, there you go. You can't have everything, can you. Where would you put it?

Diese Antwort liest sich wie ein ironischer Kommentar zu Christian Hucks Feststellung, dass es fast unmöglich ist zu entscheiden, ob Popkünstler bewusst die Rolle des Rock-Stars für die Kamera spielen oder ob sie nicht schon inkorporiert haben, was sie denken, das andere erwarten, wie sich ein Rock Star zu verhalten hat. Oder ob dieses Verhalten on-oder off stage *überhaupt* das Verhalten eines Rock-Stars ist [18].

Lemmy ist dieser Unterschied bewusst, er scheint diesen für sich selbst jedoch nie gemacht zu haben. Mensch und Rockstar fallen in seiner Person offenbar tatsächlich noch zusammen. Olliver und Orshoski gelingt es einen Rock-Star zu zeigen, der kein Klon, sondern ein Prototyp ist. Und das ist es, was ihn in den Augen seiner Bewunderer legendär macht. Der vielen Rockumentarys eigene Drang zur Demaskierung würde hier reichlich zwanghaft wirken. Deshalb haben die Filmemacher wohl auch auf eine solche Dekonstruktion verzichtet.

Anmerkungen:

[1] Wörld is Yours. Motörhead Music, 2011.

[2] Huck, Christian: Rockumentaries: Documenting Music on Film. In: Rock and Pop in the Movies 1, Kiel 2011, S. 12.

[3] Orshoski in einem Interview mit dem *New Zealand Listener*, http://www.listener.co.nz/culture/film/greg-olliver-and-wes-orshoski.

[4] Eine große Auswahl an Rezensionen findet sich auf: http://www.imdb.com/title/tt1236472/externalreviews.

[5] So z.B. auf: http://movies.nytimes.com/2011/01/21/movies/21roundup-LEMMY_RVW.html?ref=movies.

[6] Mikkey Dee, *Motörhead*.

[7] Ein britischer Medienmogul, der unlängst Berühmtheit als unbarmherziges Jurymitglied mehrerer erfolgreicher Talentshows wie American Idol erworben hat, die vorerst den Gipfel der massenmedialen Erzeugung von Popstars bilden dürften.

[8] Diese Szenen und eine Fahrt Lemmys in einem restaurierten Wehrmachtpanzer sind in der deutschen Fassung der Rockumentary herausgeschnitten.

[9] Vgl. z.B.: http://www.sueddeutsche.de/kultur/fragen-an-ian-lemmy-kilmister-motoerhead-saenger-1.770033.

[10] Vgl.: „So bleibt das Eiserne Kreuz in gewissem Sinne tatsächlich ein Zeichen dafür, dass […] Kinder [der antibourgeoisen Revolution] frei sind. Auch wenn sie – wie Lemmy Kilmister – die Sechzig bereits überschritten haben. In: Stiglegger, Marcus: Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der Populären Kultur. Berlin 2011, S. 81.

[11] Der Künstler Joe Petagno über seine Schöpfung, http://kkdowning.net/specialreports/beyondmetals/petagno.html.

[12] http://www.listener.co.nz/culture/film/greg-olliver-and-wes-orshoski

[13] vgl. Huck, ebd.: S. 11.

[14] Eine im Rockumentary von Henry Rollins kolportierte Aussage Lemmys.

[15] http://www.metal-hammer.de/news/meldungen/article89021/motoerhead-mikkey-dee-verpasst-tour-wegen-dschungel-camp-show.html

[16] vgl. z.B.: http://insidepulse.com/2010/03/17/sxsw-film-'10-review-lemmy

[17] Dee Snyder, *Twisted Sister*.

[18] http://insidepulse.com/2010/03/17/sxsw-film- '10-review-lemmy

Literatur:

Rezensionen:

http://www.imdb.com/title/tt1236472/externalreviews.

http://www.sueddeutsche.de/kultur/fragen-an-ian-lemmy-kilmister-motoerhead-saenger-1.770033.

http://www.sueddeutsche.de/kultur/gespraech-mit-lemmy-kilmister-die-welt-ist-boese-1.691635.

http://www.listener.co.nz/culture/film/greg-olliver-and-wes-orshoski.

http://www.zeit.de/kultur/musik/2011-11/authentizitaet-pop-musik.

http://www.zeit.de/kultur/musik/2012-02/pop-fake-del-rey.

Filme:

Lemmy. A Cinemaveritémotörartpunkfilm; Deutschland 2002, Peter Sempel. 111min.

This is Spinal Tap; Rob Reiner, USA 1984. 82min.

Anvil! The Story of Anvil; USA 2009, Sacha Gervasi. 81min.

Some Kind of Monster; Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, USA 2004. 141min.

Primäre Quellen:

Lemmy mit Garza, Janiss: White Line Fever. Die Autobiographie. München 2006.

Lemmy mit Shaw, Harry: Lemmy talking. Berlin 2010.

Alan Burridge and Mick Stevenson: The Illustrated Collector's Guide To Motörhead. Canada 1994.

http://www.allmusic.com/artist/motrhead-p4965/biography.

http://www.imotorhead.com.

Sekundäre Quellen:

Huck, Christian: Rockumentaries: Documenting Music on Film. In: Rock and Pop in the Movies 1, Kiel 2011.

Stiglegger, Marcus: Nazi-Chic und Nazi-Trash. Faschistische Ästhetik in der Populären Kultur. Berlin 2011.

Empfohlene Zitierweise:

Mikschl, Fiete: Lemmy. 49% Motherfucker. 51% Son of a Bitch.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Kiefer, Bernd, Stiglegger, Marcus (Hg.): Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem. Mainz: Bender 2004, 283 S.

Julia Steimle

Pop, das bedeutet nach Peter Fuchs die Erzeugung von Gegenwart, die Wiedergabe von Lebensmodellen, wobei es immer um Musik, Körper, Gefühl und in allen dreien um die Wahrnehmung geht. Pop im Sinne von Pop*kultu*r manifestiert sich folglich auf unterschiedlichen Ebenen, nutzt verschiedene Kanäle, um so (Sub)kulturen wie auch sich selbst immer wieder neu zu definieren. Indem das Kino die unterschiedlichen Facetten des Pop in die Sprache der bewegten Bilder übersetzt, um so bestimmte Lebenswelten und Lebensgefühle medial zu reproduzieren, erzeugt es einerseits Zeitdokumente und inszeniert andererseits zugleich ein eigenes Stück Popgeschichte. Auf den wechselseitigen Einfluss von Pop und Kino nehmen die insgesamt 21 Beiträge des vorliegenden Sammelbandes aus unterschiedlichen Perspektiven Bezug.

Wie der Untertitel „Von Elvis bis Eminem“ bereits erahnen lässt, wird dieses Wechselspiel chronologisch aufgearbeitet (weitere Ordnungsprinzipien des Aufbaus fehlen). Dabei wird der Schwerpunkt der zu untersuchenden Popkultur gezielt auf die Musik und die durch sie verbildlichten Lebensmodelle gelegt. Ganze Musikrichtungen und ihre mediale Verwertung treten so in den Vordergrund der Analyse, die nicht immer die gewünschte (medien)wissenschaftliche Tiefe erkennen lässt. So verbleibt Thomas Meder mit seiner Untersuchung des Rock’n’Roll-Körpers bei einer allein auf geschichtlichen Fakten sowie intensiven Sinneseindrücken beruhenden Überblicksdarstellung der Popgeschichte, die das Erscheinungsbild populärer Musik vom Plattencover bis zu MTV umreißt. Weitere Artikel, die vom jeweiligen Musikgenre als popkultureller Facette einer bestimmten Lebenshaltung aus argumentieren, sind Stefanie Taubers Untersuchung der Elvis-Presley-Filme (plakativ als E-Filme bezeichnet) sowie Marcus Stigleggers Überlegungen zum Rock’n’Roll. Martin Büsser widmet sich Punk als ironisch distanziertem, respektlosen Blick auf gesellschaftliche Normen; Oliver Keutzer untersucht die Techno-Kultur und die dort

besonders hervorzuhebende Bildsprache des Rausches; außerdem beleuchtet Andreas Rauscher Hip Hop und Rap als Teile des postmodernen Pop und als Markierung sozialer Milieus im sogenannten Hip Hop Cinema.

Ungeachtet der jeweiligen musikalischen Ausrichtung sind sich die Autoren bei der Funktionszuschreibung dieser popkulturellen Versatzstücke im Film einig: Popmusik ist in jedem Fall mehr als szenisches Begleitwerk. Sie erfüllt dramaturgische Funktionen, schafft Milieus und Atmosphären und ist im Sinne der zeitdokumentarischen Absicht als „Spur des Realen“ zu lesen. Die Musikauswahl entspricht folglich dem abzubildenden Lebensgefühl, sei es das jugendliche Rebellentum des Rock’n’Roll in den 1950ern oder der dionysische Subtext in der Techno-Kultur der 90er Jahre, und dient somit dem entsprechenden Zielpublikum als Identifikationsmedium und Zugangshilfe.

Weitere Beiträge nähern sich dem symbiotischen Phänomen von Seiten einer – mitunter nicht deutlich abgesteckten – kinematischen Genrezuschreibung. Behandelt und anregend ausgeleuchtet werden musikaffine Filmrichtungen vom Musicalfilm (Fabienne Liptay) und Konzertfilm (Bernd Kiefer und Daniel Schössler), der als „unmögliches Genre“ (W. Wenders) stets den Rhythmus einer Performance mit der Dynamik der filmischen Darstellung auszubalancieren sucht, über das Rock‘n’Roll-Cinema (Marcus Stiglegger) und Blaxpoitation-Filme (Andreas Rauscher), deren Soul-Soundtracks nicht nur das Leinwandgeschehen rhythmisieren, sondern den Filmen über die Thematisierung und Charakterisierung von Konflikten und Protagonisten insgesamt mehr Tiefe verleihen, bis hin zum Roadmovie in Verbindung mit der dafür charakteristischen Rockmusik (Roman Mauer). Abgerundet wird die zunächst formal ausgerichtete Beitragsreihe von Manfred Riepes Überlegungen zum Cinema of Transgression sowie Julia Müller-Diefenbachs Artikel zur Dekonstruktion stereotyper Schönheitsideale im Videoclip – einem wichtigen popmusikalischen wie werbeorientierten Format, dessen Einflüsse sich auch in der musikalischen Ausgestaltung des Spielfilms wiederfinden (man denke nur an die sogenannte Videoclip-Ästhetik, die in je gegenwartsbezogener Ausrichtung in Filmen wie Flashdance (Adrian Lyne, USA 1983) und Moulin Rouge (Baz Luhrmann, USA/AU

2001) angewandt wurde). Eine äußerst interessante Nische betritt Robert Plaß in seinem Beitrag zu Pop und Science Fiction. Überzeugend argumentiert schlägt er zunächst eine ebenso grundsätzliche wie essentielle Brücke zwischen Film und (Pop)Musik: die Möglichkeit, was jenseits des Erfahrungshorizontes liegt, Erscheinungs- bzw. Klangbildern zuzueignen. Vor diesem Hintergrund zeigt Plaß die Zusammenführung von elektronisch erzeugten und respektive futuristisch wirkenden Klangbildern und Science Fiction auf – zweier Elemente, die sich über ihren signifikanten Einsatz von Technik definieren und darüber ‚neue Welten' zu erschließen suchen.

Während sich die genannten Autoren dem filmischen Einfangen musikalischer Subkulturen oder aber der musikalischen Ausgestaltung bestimmter Genres widmen, stellt eine dritte Beitragsgruppe einzelne Pop-Stars und ihre Inszenierungsstrategien in unterschiedlichen Bildformaten in den Mittelpunkt. Ausführlich besprochen werden neben vielen zusätzlich erwähnten Größen des Popbusiness und ihrer visualisierten Darstellung im Film: die *Beatles* (in deren Konzertfilmen statt einer bloßen Konzertabfilmung erstmals auch die Materialität von Popmusik sichtbar wird: Thomas Klein) , Bob Dylan (der sich gemessen an der von Bernd Kiefer aufgestellten und weiter zu diskutierenden Einteilung in authentische und artifizielle Verkörperungen von Pop mit seinen Konzertfilmen zwischen jenen Kategorien bewegt: Norbert Grob), Jim Morrison in Oliver Stones The Doors (Jan Distelmeyer), Mick Jagger und David Bowie in den Filmen von Nicolas Roeg (Carsten Bergemann) sowie Madonna, deren Strategien der Selbstdarstellung Andreas Rauscher und Florian Gassmann anhand ihrer Videoclips und Filme herausarbeiten. Erweitert man die Kategorie vom Popstar zur Pop-Ikone mag auch der Beitrag Arno Metelings weniger überraschen, in dem der Mediensuperheld Batman und seine Darstellung sowohl im Comic als auch im Film analytisch betrachten werden – mit dem Ergebnis, dass auch in einer so festgeschriebenen Figur wie der des Fledermausmannes ein sich stets wandelnder popkultureller Zeitgeist transportiert wird (von Gothic bis Camp). Unumgänglich bei all den Personen bzw. Figuren bezogenen Ansätzen scheint der Rückgriff auf die bereits bekannte Diskussion um die Koppelung von Film und Star-Images. Wie Tauber anhand der Elvis Presley-Filme ausführlich thematisiert, stehen die behandelten Filme im Zeichen der

Selbstinszenierung der jeweiligen Pop-Ikonen; sie transportieren und konservieren als *Vehikel* Star-Images und begünstigen die Verschmelzung von Sänger, Schauspieler und Medienstar. Im Extremfall funktioniert ein Film erst über das Wissen um die Vorgeschichte des darin spielenden Popstars wie bei Ice Cube in John Singletons Boyz n the Hood (USA 1991), der nach Diedrich Diederichsens Argumentation geradezu von der politisch orientierten Biografie des Rappers und dessen Image lebt.

Auch wenn nicht alle Beiträge auf gleichem Niveau sind: Stigleggers/Kiefers Sammelband lebt von dem Spezialistentum seiner Autoren und der Heterogenität der versammelten Artikel, an denen sich das noch nicht erschöpfte Potential der Symbiose von Pop und Kino ablesen lässt. Das Buch bietet damit ein wertvolles Repertoire an Anregungen, welches für Medienwissenschaftler wie auch für interdisziplinäre Forschungen von großem Interesse ist und folglich – so bleibt zu hoffen – zu weiteren, wissenschaftlich fundierten Diskussionsbeiträgen führen wird.

Empfohlene Zitierweise:

Steimle, Julia: Rezension von: Kiefer, Bernd, Stiglegger, Marcus (Hg.): Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem. Mainz: Bender 2004.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.

Rumpf, Wolfgang: Popmusik und Medien. Münster [...]: LIT 2011, 96 S. (Red Guide.).

ISBN: 978-3-643-11104-3, 8,80€.

Hans J. Wulff

Das Format äußerst komprimierter Einführungen, auf das Wesentliche konzentriert, geschrieben für Laien, dennoch wissenschaftlichen Ansprüchen genügend, ist vor allem im angloamerikanischen Raum verbreitet (erinnert sei an die „Very Short Introductions“ der Oxford University Press, in deren Rahmen jüngst Kathryn Kalinaks lesenswertes *Film Music* [2010, xv, 143 S.] erschienen ist). *Popmusik und Medien* steigt mit Grammophon, Schallplatte und Rundfunk in die Geschichte der für die Verbreitung populärer Musik so wichtigen Massenmedien ein. In chronologischer Ordnung werden die technischen Entwicklungen, aber auch die politischen Rahmenbedingungen und vor allem auch die ökonomischen Verflechtungen der Medien- und der Musikindustrie von 1923 bis heute vorgestellt. Das Ergebnis ist ein flüssig geschriebener, manchmal etwas flapsiger Überblick, der dennoch lückenhaft ist (z.B. das Aufkommen der Stereophonie oder auch der Audio-Kassette verschweigt) und oft nicht zufriedenstellt.

Man hätte sich einen Hinweis darauf wünschen können, dass die industrielle Auswertung des Musikbetriebes, der populären Stücke und vor allem der Stars sehr viel älter ist und bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Es sind nicht erst Charleston, Swing und Jazz, die populäre Musik in die Warenzirkulation einbanden, und es sind nicht erst die *Comedian Harmonists*, die in den 1920ern für einen Verbund verschiedener medialer Erscheinungsweisen stehen. Manchmal arbeitet Rumpf mit Terminologien, die die Art der multimedialen Auswertung von Popularität nur ungenau erfassen – von „Medienpartnerschaften“ kann man eigentlich erst lange nach den *Comedian Harmonists* sprechen. Manchmal auch sind rein sachliche Informationen falsch (das *Moorsoldatenlied* stammt nicht aus dem 19. Jahrhundert und ist auch kein Arbeiterlied, sondern wurde 1933 von Häftlingen des KZs Börgermoor bei Papenburg komponiert und getextet).

Und des öfteren hätte man sich genauere Darstellungen der historischen Umstände gewünscht; das Aufkommen des Rock‘n‘Roll Mitte bis Ende der 1950er hat mit einer globalen Altersdifferenzierung der Industrie-Gesellschaften zu tun und sollte nicht auf „Halbstarke“, „Rock‘n‘Roll-Rabauken“ und auf diffuse politische Motive reduziert werden; die in der gleichen Zeit musikhistorisch wichtige Verlagerung von komponierter Musik zu performativ-improvisierten Formaten sowohl im Jazz wie auch im Rock‘n‘Roll wird gar nicht erst erwähnt. Die Single-Schallplatte, das Kofferradio, der portable Plattenspieler, dazu die Entstehung jugendbezogener Radioprogramme bei Radio Luxemburg, AFN und BFN (später: BFBS): All diese führen in den 1960ern nicht zur Entstehung einer einheitlichen Jugendkultur, sondern zu einer scharfen Binnendifferenzierung des Marktes für Populärmusik – abhängig von Faktoren, die auf politische Themen und Motive (wie die Bürgerrechtsbewegung, den Vietnamkrieg, die Entautorisierung der Universitäten etc.) und auf die sich verschärfenden programmatischen Auseinandersetzungen und die damit verbundenen „Stil-Kriege“ zwischen den (auch musikinduzierten) meist von Jugendlichen dominierten Subkulturen hindeutet – über die der Band aber schweigsam bleibt.

Wichtig bleibt bei alledem, dass Popmusik zu einer gesellschaftlich wirksamen Kraft wurde, wie sie es vorher nie gewesen war, zumal die Möglichkeiten der technischen Distribution das Entstehen von rein symbolischen „Interpretationsgemeinschaften“ begünstigten. Diese bemächtigten sich der Popmusik als eines ihrer wichtigsten Ausdrucksmittel, und es mag paradox anmuten, dass die Medienindustrien angesichts dieser Entwicklungen nun tatsächlich zusammenzuwachsen begannen, das Kino als einen der wichtigsten Motoren einsetzten, um Musiken mit Bedeutungen aufzuladen, die tief ins Weltanschauliche hineinreichten. Das (Ton-)Kino hatte immer schon einen der Quellgründe dargestellt, der musikalische Bestseller und oft sogar Evergreens in die Welt brachte; in den 1960ern wurde seine Rolle aber zentraler, das *song scoring* wurde systematisiert, Filme illuminierten ihre Songs und statteten sie mit Erlebniswerten aus, die bereits in der Kinorezeption gewonnen oder zumindest angebahnt werden konnten. Es sind Filme wie The Graduate (1967) oder Easy Rider (1969), die neue Vermarktungsstrategien von Popmusik erprobten bzw.

perfektionierten. Das gilt im Übrigen auch für die „Schlager-Variante“ der Popmusik, verkörpert und in Filmen vorgeführt etwa von Peter Alexander, Roy Black oder Heintje.

Rumpf stellt eine (gegenüber der tatsächlichen Entfaltung unterschiedlichster Geschmacks-Kulturen äußerst reduzierte) Dualität der Hörergruppierungen fest, folgt auch der weiteren Differenzierung in den 1970ern und 1980ern – aber er begrenzt die Darstellung zunehmend auf Äußeres. Schon das Aufkommen des HipHop findet keine Erwähnung mehr. Stattdessen konzentriert sich der schmale Band nach 1980 auf die Entstehung der wichtigsten Radioprogramme und der Musikfernsehsender, wobei die Tatsache, dass Musiksendungen zunehmend aus redaktioneller Verantwortung entlassen und zu Mitteln der Musikpromotion werden, kaum berührt wird. Medien bilden trotz dieser tiefen Kommerzialisierung mehr denn je die technische und institutionelle Voraussetzung für die Verbreitung populärer Musik. Die Bedeutung der Digitalisierung für den Umgang mit Popmusik (etwa zur Herstellung eigener Programme), das Internet als neues und kaum noch kontrollierbares Distributions- und Kommunikationsmedium, die zunehmende Ablösung herkömmlicher Trägermedien und die Probleme des Umgehens mit inzwischen verbreiteten privaten Musikdatenbanken: all dieses sind Themen, die erst nach dem Bericht des schmalen Bändchens benannt werden können, das in vielen Teilen oberflächlich bleibt, für manche historische Verflechtung von Popmusik unempfindlich ist und – das ist vielleicht der wichtigste Einwand – oft keinen klar erkennbaren Ansatzpunkt der Beschreibung hat.

Empfohlene Zitierweise:

Wulff, Hans J.: Rezension zu: Rumpf, Wolfgang: Popmusik und Medien. Münster [...]: LIT 2011.
In: *Rock and Pop in the Movies 2*, 2012.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 31.3.2012

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“.