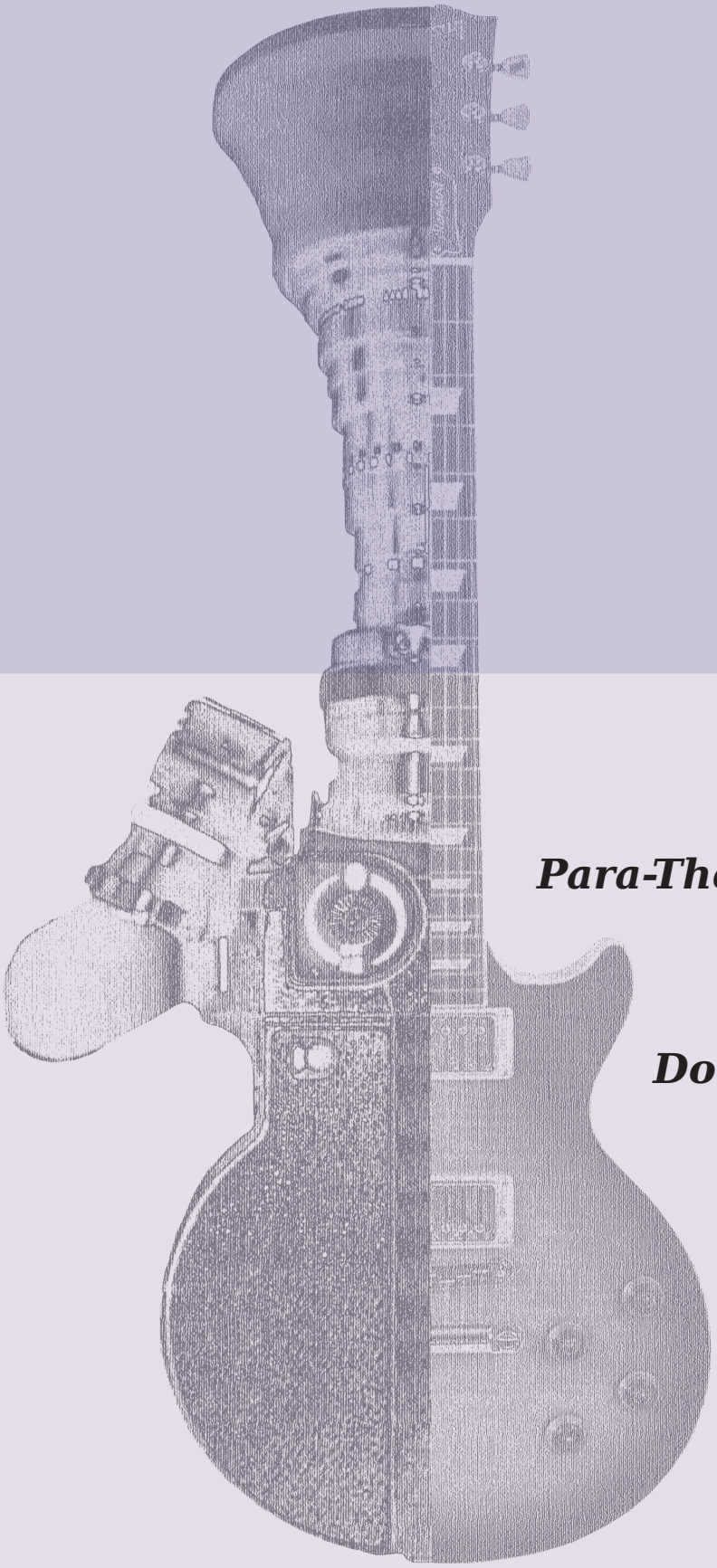
ROCK AND POP IN THE MOVIES

JOURNAL ZUR ANALYSE VON ROCK- UND POPMUSIKFILMEN | No. 1

FILMANALYSEN

FILMTHEORIE



Elvis
The 68 Comeback Special

Joy Division
Control
Joy Division - Die Dokumentation

Falco
Live - Donauinsel
Verdammt, wir leben noch!

Michael Jackson
Michael Jackson's This Is It

und viele weitere Analysen

REZENSION
Para-Theatralität im Rockkonzert
von Hans J. Wulff

ROCKUMENTARIES
Documenting Music on Film

ÜBERBLICK
Van Morrison

Impressum

Copyright by Rock and Pop in the Movies, Kiel 2011
Copyright (für die einzelnen Artikel) by den Autoren, 2011
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 tba.

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

Redaktionelle Mitarbeit:
Kerstin Bittner (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

Vorwort der Herausgeber.....7

Artikel

Rockumentaries: Documenting Music on Film.....9
Christian Huck

Van Morrisons Konzertfilme.....26
Willem Strank

Close Readings

Elvis - The 68 Comeback Special (1968).....51
Knut Holtsträter

Groupies (1970).....60
Konstantin Jahn

Nashville (1975).....66
Dietmar Schiller

The Doors: Live at the Hollywood Bowl (1987).....72
Oliver Chinnow, Caroline Amann

Funky Monks (1991).....77
Kerstin Bittner

Truth or Dare (1991).....84
Benedikt S. Scheper, Katja Bruns, Alfred Berg

Half Japanese – The Band That Would Be King (1993).....93
Thorsten Ragotzky

Rhythm, Country and Blues (1994).....102
Dietmar Schiller

...There and Then (1996).....107
Caroline Amann

I Am Trying To Break Your Heart (2002).....112
Fernando Ramos Arenas

Falco: Live - Donauinsel (2004) 119
Janwillem Dubil

Falco – verdammt, wir leben noch (2008).....125
Ulrich Kriest

Beijing Bubbles (2005).....129
Carolin Lano

You're Gonna Miss Me (2005).....134
Thorsten Ragotzky

Shut Up and Sing (2006).....142
Dietmar Schiller

Control (2007).....147
Marcus S. Kleiner

Joy Division (2007).....157
Carsten Heinze

Nine Inch Nails - Live: Beside You In Time (2007).....166
Patrick Kruse

This Is It (2009).....175
Patrick Kraft

Rush: Beyond the Lighted Stage (2010).....183
Julia Fendler, Patrick Niemeier

Rezensionen

Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooß-Bernaus *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form*.....191
Hans J. Wulff

Vorwort der Herausgeber

Was mit Elvis' Hüftschwung in den 1950er Jahren begann, wuchs mit der Beatlemania der 60er Jahre zum Massenphänomen der Rock- und Popkultur: auch im Kino. Die *Fab Four* rund um Lennon und McCartney aus Liverpool erfanden quasi nebenbei auch noch den Musikclip, und seit der gleichnamigen Dokumentation über das Hippiefestival Woodstock muss man nicht mehr bei einem Konzert anwesend sein, um seine Intensität spüren zu können. Popstars wie Mick Jagger, David Bowie und Madonna schufen sich ganz eigene Images im Film. Aber auch Atmosphären und Milieus der Popkultur prägen die Bildwelt des Kinos. Subkulturen wie Disco, Punk, Gothic, Hiphop und Techno geben Lebensmodelle vor, die von Drehbuchautoren und Regisseuren sehr häufig dankbar aufgenommen werden.

Neben der Schallplatte und dem Radio wurde der Film eines der Schlüsselmedien der Rock- und Popmusik und steht so in engem Zusammenhang mit der seitdem so wichtigen Eingrenzung der populären Kultur auf den Bereich der Pop-Kultur, die sich vom zunächst musikzentrierten Begriff der Popmusik und deren Auswirkungen her definiert. Filme wurden daher ebenso zur Ausdrucksform von Pop- und Rockmusik (etwa in den Elvis-Filmen der 1950er Jahre) wie seit dem New Hollywood-Kino (z.B. Easy Rider, 1969, von Dennis Hopper) Pop- und Rockmusik zum festen Bestandteil vieler Soundtracks geworden ist.

Das Medium Film hat somit Anteil an einer Form von kultureller und sozialer Verbindung und Kommunikation, die für die Popkultur als gesellschaftliche Praxis konstitutiv ist. Eine Analyse von Pop- und Rockkultur kommt daher nicht ohne die Berücksichtigung des Mediums Film aus, was genauso auch umgekehrt gilt. Unter *Pop* verstehen wir nicht nur eine spezifische Form ästhetischer Praxis, sondern vor allem einen weit gefassten musikzentrierten Traditionsbegriff, der sich genetisch vom Rock'n'Roll herleiten lässt. Hiervon ausgehend kann Pop als offenes Feld bzw. als spezifische kulturelle Formation beschrieben werden, in der es u. a. um Musik, Mode, Sexualität, Jugend, Filme, Medien, Ideologien, alltägliche Kämpfe um Deutungsmacht, politische Partizipation, den Ausdruck spezifischer Ausdrucksinteressen und vor

allem auch um die Hervorbringung von symbolisch fundierten Szenen, Subkulturen, Stilistiken und Lebensformen ging oder geht.

Rock and Pop in the Movies, dessen erste Ausgabe das hier vorliegende Werk ist, ist das erste internationale Periodikum, dass sich der essayistischen Analyse von Rock- und Popmusik im Film widmet: von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart, fokussiert auf alle Spielarten der Rock- und Popmusik, interkulturell ausgerichtet und mit Blick auf nicht-fiktionale und fiktionale Filme. Ein Schwerpunkt wird auf der Vielfalt dokumentarischer Repräsentationen musikalischer Performances und Akteure liegen – im gesamten Feld der unterschiedlichen Arten und Stile dessen, was man oft als *Rock und Pop* in eine Zusammenschau zwingt. Es wird um die Kartographierung der Formen gehen, in denen sich das so vielgestaltige Phänomen des Pop in filmischen Formen artikuliert; auch die Arbeit an einer ästhetischen Theorie des Rock-Pop-Komplexes wird Bestandteil dieses Journals sein; und es wird auch um eine Kritik unseres Gegenstandes gehen, der so selbstverständlich auch Teil des ökonomischen und politischen Systems ist.

Die Autoren unserer ersten Ausgabe haben sich unter anderem mit dem Phänomen Rockumentary generell (*Rockumentaries: Documenting music on film*), Dokumentationen und Konzertverfilmungen des österreichischen Popmusikers Falco (*Live Donauinsel / Falco – Verdammt wir leben noch*), Elvis' Comeback von 1968, den New-Wave Musikern von Joy Division in Dokumentation und fiktionalem Film (Joy Division / Control) oder auch Van Morrison intensiv auseinander-gesetzt.

Wir bedanken uns bei Patrick Kraft für die Covergestaltung, bei Olaf Koch für die Unterstützung bei der Homepageerstellung, bei Julia Fendler und Kerstin Bittner für die redaktionelle Mitarbeit und bei Lars Lorenzen für die Unterstützung bei der Produktion.

Die zweite Ausgabe von *Rock and Pop in the Movies* wird im März 2012 erscheinen.

Die Redaktion, im Oktober 2011

Rockumentaries: Documenting Music on Film [*]

Christian Huck (Kiel)

There is something awkward about the idea of documenting *music* on *film*, of translating a predominantly *aural* phenomenon into a predominantly *visual* representation. Can you actually *see* pop and rock music? Is there any*thing* to see? It seems no coincidence that the term 'rockumentary' was coined in This Is Spinal Tap (1984) – a mockumentary, that is, a fake documentary about the fictional heavy metal band Spinal Tap. The film is seen by many as the most successful attempt to produce what looks like a classical documentary of a rock band – it reveals all the drama that (apparently) goes on behind the scenes of a touring band. Alas, it documents nothing (real).

In the following, I will attempt to unfold a paradox that seems to be lying at the heart of the genre 'rockumentary' in general, and which is cleverly revealed in This is Spinal Tap. Pop and rock music, although an aural phenomenon to start with, has been just as much obsessed with its visual *image* as with its *sound*. From Elvis to the Who, from the Beatles to Britney Spears, artists and record companies have always attempted to produce and control their visual image: on record covers, in movies, in music videos, during live performances, with their clothes and haircuts, the 'visual design' of their promo videos, the cars they drive, etc. (cf. Fuchs 1999). While the experience of music, just like that of literature, might evoke a set of images in the listener's mind, these individually created images stand in competition with already existing, prefabricated images. Pop music, and that distinguishes it from other forms of music, is inseparable from its medium, its physical manifestation and the sensory properties of this medial manifestation; although an aural art, it is inseparable from a) the figure of the individual that lends its voice to it, and b) the 'medial carrier' that transports it into the listeners home. Documenting pop music on film therefore means to document, at least partly, an already fabricated

image: pop music always already has an image. When trying to film pop and rock in documentary's favourite fly-on-the-wall mode, these films often show great difficulties penetrating the visual image bands and record companies have produced themselves. If a film attempts to go beyond the prefabricated image, it has to create new, hitherto unseen images. But is that still 'documentation'? The fictional band 'Spinal Tap', on the other hand, has no image that the film This is Spinal Tap would have to take into consideration in the first place – and consequently the film succeeds in giving an (ironic) inside view into the life of an exemplary rock band.

1. Documentaries before Rock

The modern ideal of a documentary is the result of technical as well as institutional developments within the world of cinematography [1]. Factual films actually did exist before fictional films were first produced: most of the early experimenters in the new medium of cinematography simply pointed their cameras towards already existing real life phenomena. However, a definition of the documentary as a genre was only developed in reaction to the fictional films of the 1910s and '20s. Documentaries were attributed with a stronger, more authentic claim to truth than fictional Hollywood productions. But they were also distinguished from other, more prosaic forms of factional films: newsreels and reportage, for example. *Documentary makers did produce non-fiction, but they produced more than mere news: they claimed to show a realer reality than both fictional and (simplistic) factional films.* However, cinematographic equipment – developed with Hollywood productions in mind – was posing significant restrictions on the documentation of actuality, of life as it *really* happens: unless there was bright sunshine, additional lightning was needed, and synchronized sound could only be achieved in a studio environment; consequently, re-enactments of key scenes and voice-over were preferred to synchronous sound and image. Real reality had to be (re-)created.

By the end of the 1950s, however, filmmakers were beginning to take advantage of and at the same time pushing the development of new lightweight camera equipment capable of handheld operation and synchronous location sound captured on portable tape recorders. This

development made it possible to record synchronized sound and image at the place of filming without extra equipment or a large crew; it also made it possible to enter physical and social spaces hitherto impenetrable. Until that time, most films were produced with funding from governmental or corporate bodies like the Empire Marketing Board, Shell, Ford or the General Post Office. The new, lighter and cheaper equipment made it possible to produce films independently funded, or at least by semi-independent film boards. Most importantly, the new equipment made it possible to come closer to the (new) documentary ideal of capturing the sound and image of reality as it happens without intervening, without having to use actors or sets, artificial lighting or voice-overs.

The most important conception of the documentary evolving from these developments is known as Direct Cinema. Here, filmmakers used the new equipment to create documentaries that bore as little traces of the filmmaker's involvement as possible; life was to be presented as unchanged, un-staged and as unmediated as possible; the filmmaker should be nothing more than a 'fly on the wall' capturing 'life caught unawares'. The advent of video in the 1970s furthered such possibilities to make (relatively) cheap movies with small crews that could go wherever they needed to. What such films have in common is that they promise to show something that is otherwise withheld from, or at least yet unknown, to the general public. Although the technical possibilities to make a modern documentary are a result of the evolution of audio-visual mass media, most documentary filmmakers aim to go beyond the reality these mass media create. They promise to show a 'realer' reality than the reality of the mass media – or at least a more reflective stance towards this reality.

2. Going Backstage

The possibility to record synchronized sound and image combined with the will to show a reality beyond the one portrayed by the 'official' mass media almost inevitably lead documentary filmmakers to the realm of rock music. Arguably, the first modern documentary, using specifically designed hand-held, light sensitive, sound-synched cameras, was indeed a rockumentary: Lonely Boy (1962), a portrayal of twenty-year old

Canadian pop sensation Paul Anka. Donn Alan Pennebacker, one of the foremost figures of the Direct Cinema movement, actually specialised in rockumentaries: from Don't Look Back in 1967 to Monterey Pop in 1968, Ziggy Stardust and the Spiders from Mars in the 1970s and Depeche Mode 101 in the 1980s he produced numerous portraits of singers, bands and events. And Rockumentaries are by no means a marginal genre. Two of the ten most successful documentaries at the UK box office were indeed rockumentaries, as is the most successful documentary of the 2007 season: Julien Temple's Joe Strummer: The Future is Unwritten (cf. *Sight & Sound* 2007, 38). Some critics even claim that rockumentaries show the "most widespread use of Direct Cinema" (Thompson & Bordwell 1994, 668; cf. Beattie 2004, 97). However, what these rockumentaries concentrate on is not a documentation of rock (*music*), as the term might suggest, but a revelation of the *man* behind the music and the star-image. Their aim is to authenticate the rock star – a belated reaction to the artificial world of pop.

Most rockumentaries follow a generic formula. Pennebacker's Don't Look Back is, as one critic writes, "the prototypical rock performance/tour movie, a genre that promises an all-access pass to the onstage, backstage, and offstage arenas of the life of a public figure." (Lee 2006, 316) Ever since the fifties and sixties, most mainstream media corporations treated rock musicians with suspicion, concentrating on hysterical fans, immoral lyrics and the sex and drugs affairs of rock'n'roll's stars. As if to counter this, Pennebaker's Don't Look Back (US 1967) followed Bob Dylan on his 1965 tour through Britain; the film contrasts the 'public', mainstream media image of Dylan with the 'real' Dylan as he reveals himself backstage to the apparently unobtrusive and unnoticeable camera. One half of the film shows Dylan's backstage-life and the preparations before going on stage; the other half observes the reactions of the mass media to Dylan, observing the constructions of his observers.

Bob Dylan: 'Backstage' © Leacock-Pennebaker

Bob Dylan: 'Behind the Scenes' © Leacock-Pennebaker

On the one hand, the viewer can observe Dylan tuning his guitar before going on stage, drinking with friends after a gig, jamming with Janis Joplin in a hotel room; on the other, the audience is enabled to observe Dylan reading his own reviews in the papers, giving interviews, holding press conferences. The film contains no interviews of its own and no noticable narrative plot; furthermore, the presence of the film-crew is

hardly ever acknowledged [2]; instead, the viewer is asked to believe that s/he is enabled to observe what would have happened anyway, whether a camera is there or not, in a space socially and physically impenetrable by the mass media and the general public. The film promises to let Dylan speak for himself, to reveal the man behind the mask he wears on stage, *and* to deconstruct the distorted image the mass media have created of Dylan [3]. A more liberal medium (documentary) attempts to show a more liberal artist (Dylan).

Such early examples of Direct Cinema appear like a medial embodiment of one of the most popular sociological analyses of their time: Erving Goffman's examination of the presentation of self (1969 [1959]) [4]. Goffman, employing the well-known metaphor of the world as a stage, describes social interaction as a scripted performance, intended to present impressions of selves to others. He sees individuals as dramatic performers preemptively acting out the expectations of society: "Thus, when the individual presents himself before others, his performance will tend to incorporate and exemplify the officially accredited values of the society" (31) – or, as in the rock star's case, rebel against these 'officially accredited values of the society'. However, Goffman stresses – and Direct Cinema seems to be build around this conviction – that we are not always performing on stage, but that there is also a "backstage" region (97), "typically out of bounds to members of the audience" (111):

> It is here that the capacity of a performance to express something beyond itself may be painstakingly fabricated; it is here that illusions and impressions are openly constructed. Here stage props and items of personal front [Goffman's term for a 'social mask'; C.H.] can be stored [...]. Here grades of ceremonial equipment, such as different types of liquor [!] or clothes, can be hidden [...]. Here costumes and other parts of personal front may be adjusted and scrutinized for flaws. [...] Here the performer can relax; he can drop his front, forgo speaking his lines, and step out of character (97/98).

It seems as if Goffman's analysis is reacting against the same cultural predicament as Direct Cinema: through the newly emerging audio-

visual mass media we 'meet' more and more people performing a specifically created reality, and consequently it becomes more and more important to see beyond this mediated reality.

Goffman even gives advice about how to observe the difference between stage-persona and backstage-self best:

> One of the most interesting times to observe impression management is the moment when a performer leaves the back region and enters the place where the audience is to be found, or when he returns therefrom, for at these moments one can detect a wonderful putting on and taking off of character. (105)

It is this passage from backstage to stage that becomes a staple of the rockumentary genre; indeed, this passage is so topical that it is mocked excessively in *This is Spinal Tap*: here, the band gets lost on its way to the stage, ending up – after searching for several minutes – in the boiler room (cf. Hall 1998, 224).

This powerful conceptual metaphor of the 'un-staged' behaviour off stage seems to organize most rockumentaries until today, following the blueprint laid out by Pennebacker and Dylan: the camera constantly goes were the normal fan (and the normal media) can never go – to the almost mythical 'backstage' area (cf. Romney 1995). The secrecy of what is shown seems to determine not only its attractiveness, but also its truthfulness; our suspicions against the mass media, i.e. that they manipulate and distort the truth, seem to imply the pseudo-logical conclusion that that which is normally hidden from the mass media is a more true and undistorted form of reality.

One of the most successful rockumentaries of recent times, Metallica's Some Kind of Monster (2004), announces right from the beginning that it will show what other, 'normal' cameras cannot see. The film opens with a sequence where a member of Metallica's entourage invites several journalists to a pre-listening event in order to promote their new album – but: "There are no cameras allowed, no video". However, the camera of the documentary filmmaker is allowed; this camera intrudes into an otherwise unobservable space and therefore enables a look at the *real*

Metallica, which, in a next step, is distanced from the superficial constructions of the mass media. Immediately following the 'no cameras'-sequence, the film shows extracts from several promotion interviews following the release of the new album: the documentary camera includes the interviewer's superficial questions, the stupefied interviewees *and* the medial set-up in its observation of Metallica's observers.

Metallica: 'No Cameras' © Paramount

Metallica: 'Behind the Scenes' © Paramount

To a certain degree this strategy actually works as the filmmakers are allowed to observe the group therapy sessions the disengaged band members have to undergo – a space as private as it normally gets. However, as the film is released as an official Metallica outlet with the artists' and the management's consent, the movie's plotline of overcoming obstacles (drugs, exhaustion, personal disputes) towards a happy ending (a highly successful new album) is all too obviously scripted along a familiar (Romantic) plot.

It fell to Madonna to openly reveal the absurdity of this construction, of the idea that the image-producing machine of rock and pop stars comes to a halt when they go backstage, and that the real person behind the mask would come to the fore once the performer leaves the stage (cf. Romney 1995, 90-91). Her famous In Bed with Madonna (1991) promises to follow the rockumentary-formula to the bone. On the DVD cover the fan reads:

> Madonna. This film reveals her beauty as she really is, on stage and off [...]. Join her and experience an intimate backstage look at her 'Blonde Ambition' tour. From her hotel room to her dressing room, from her stage show to her boudoir, here is Madonna – outrageous, hilarious, uninhibited. See what it's like ... *In Bed With Madonna*.

However, as it might have been expected, the queen of self-invention is no more – or *no less*, for that matter! – 'authentic' off stage than on stage. Like most rockumentaries the film begins with the backstage preparations for a gig. We can see Madonna putting on her make-up, in a state of undress, preparing her stage-persona. The sequence is filmed in black and white, suggesting a bleaker, less glamorous and 'therefore' more truthful representation of reality. This sequence, then, is immediately and explicitly contrasted with the artificially created, colourful, sound-enhanced world on stage.

***Who's that girl?* 'Madonna without Make-up' © Boy Toy, Inc.**

***Who's that girl?* 'Madonna with Make-up' © Boy Toy, Inc.**

However, as it becomes clear throughout the film, what we see in the black and white sequences is not a documentation of life as it really happens, but another form of reality specifically enacted for the camera. As the final scenes show, the most intimate, private and

apparently un-artificial place, Madonna's bed, becomes just another stage [5]. The credits at the end of the film reveal not only that there are hundreds of people involved in the production and especially post-production of the movie, but that Madonna herself is the executive producer of the film. She has given consent to everything we see, she is in (total?) control of the images produced [6]. Ever since the Rolling Stones successfully sued to prevent the release of an overly revealing documentary of their 1972 USA-tour, entitled Cocksucker Blues, access to all areas is no longer given to any filmmaker. What the audience is allowed to see is another side of 'Madonna', not (Madonna) Louise Veronica Ciccone – as she was christened –, just as we watch 'Bob Dylan' backstage, not Robert Allen Zimmerman. What we see is an artist performing a different role, not, as the Irish poet William Butler Yeats once had it, the bundle of contingencies that sits down for breakfast. What we see in Don't Look Back is, as Pennebaker himself wittily remarked, a person "acting out his life" (quoted after Lee 2006, 317). Even the man behind the music is a performer.

3. 'Art – I – Ficial!'? [7]

Next to the promise of a more authentic reality behind the stage performances of the stars, the promise to show the man behind the music, there has always been a different attitude to the reality of music. Michael Winterbottom's 24 Hour Party People (2002), which 'documents' the rise and fall of the 1980s Manchester music scene through re-enactments of pivotal moments states explicitly what it sees as the reality of pop. After the film has shown the narrator's (music impresario Tony Wilson played by Steeve Coogan) wife having sex on the toilet with a musician at a gig, the camera pans to an older man cleaning the toilets. The man says: "I definitely don't remember this happening." The image freezes and the narrator's voice-over comments:

> This is the real Howard Devoto [the young man in the film apparently re-enacting the sex scene with Wilson's wife]. He and Lindsey [Wilson's wife] insist that we make clear that this never happened. But I agree with John Ford: 'When you have to choose between the truth and the legend, print the legend!'

While Winterbottom's film still adheres, at least partly, to the idea of a preceding reality, albeit one that can only be *subjectively* re-presented, it also hints at a reality pop music is *creating* instead of *representing*. In a central sequence, the film intercuts real documentary material from an early Sex Pistols gig with re-enactments of the audience of that gig. In the (re-enacted) audience we see Tony Wilson, who then addresses the camera:

> June the fourth 1976: the Sex Pistols play Manchester for the very first time. There are only 42 people in the audience, but every single one of them is feeding on a power and energy and a magic. Inspired they will go out and perform wondrous deeds.

Wilson goes on to project the future careers of some of the visitors, who will become international pop stars with the Buzzcocks, New Order and Simply Red. This verbal narration is underlined with cuts to documentary material from future gigs of these bands. What we can see is how the artists' performance on stage creates effects in the life of real people, and these effects are unimpressed by any apparently 'realer' reality behind the band's performance. It is of little interest to Winterbottom who the musicians portrayed in the film *really* were; instead, he creates off-stage episodes to accompany the on-stage personas; he does not set a real reality against the artificial world of the stage; rather, he creates a backstage world that supplements the world created on stage.

'This is Howard Devoto' © Revolution Film

'An Audience with the Sex Pistols' © Revolution Film

Indeed, already the above discussed apparent fly-on-the-wall documentary about Bob Dylan opens with a sequence that calls into question the whole project of a documentary of rock/pop. While the filmmaker 'documents' Dylan dropping cards with extracts from the lyrics of one of his songs (*Subterranean Homesick Blues*), the scene itself is obviously staged (on this 'prologue' cf. Rothman 1997, 148-153). In later years, this sequence from a film of one of the most famous

documentary makers has actually been used by MTV as a music video. In this opening sequence, the music takes centre-stage, and the images produced by filmmaker and singer/songwriter are merely accompanying or supplementing the music: the images indeed follow the rhythm given by the music. The image Dylan cuts in this act of self-presentation is the very 'Bob Dylan' that *affected* and influenced millions of young and not so young people all over the world: the cool, slightly arrogant, bohemian folk-music rebel, merging Woody Guthrie with James Dean. In this sense, the sequence actually 'documents' *and* co-creates this very reality. Rather than revealing a 'realer' reality behind the stage-performance, the sequence acknowledges the reality of performance.

There seems to be an important difference between recording that which can be seen and that which can be heard. Whereas the visible, physical world might remain relatively unchanged by the intrusion of an observer, there is no point in claiming that pop and rock music is not performed explicitly for an audience. While the idea of an uninvolved observer might be feasible in the realm of the visible, pop music – with its engaging rhythms and its individual voice – always involves a degree of address, even hailing. Pop music is always performed for somebody, even if this somebody is not the camera – it has no other existence. While the visible physical world might be content in itself, unimpressed by the absence or presence of an observer, pop music is explicitly designed to be heard, to impress. Consequently, while a filmic representation of the visible world has an obvious diegetic referent, the diegetic vector of pop music is less clearly defined. If anything, pop music has its reality in the act of reception, not in what it might re-present: the presence is indeed total.

4. The Reality of the Mass Media

What happens when rock/pop music becomes the object of a documentary? Is a documentary to a band what a record is to a song? No. The relationship between a record and a song performed in a studio is markedly different from that between a filmic record and that which has been filmed. The pop song exists solely on the record, it is no document – no record, indeed! – of anything preexisting, but a complicated assemblage of various layers of sound, recorded and

created at various moments. Other than film, pop music has no clear-cut semiotic referent: the sound may induce feelings and atmosphere, and the lyrics might suggest parts of a diegetic world, but all in all there is no 'other', preceding reality a pop song represents – not even a fictional. Images accompanying pop music, therefore, create reality rather than document it: there is no 'real', filmable reality when it comes to pop.

It seems almost impossible to decide whether rock and pop artists on film are consciously acting like rock-stars for the camera or whether they have actually incorporated what they think others expect a rock star to behave like, whether their behaviour, on and off stage, *is* indeed that of a rock star. The reality of the star is a medial reality first and foremost: it follows medial models and reproduces these, it follows behavioural expectations and creates these at the same time. The audience would find it difficult to detect 'real' backstage behaviour, if they had not learned the codes of such behaviour.Indeed, Goffman lists a lengthy number of features that characterise a "backstage language of behaviour", while the "frontstage behaviour language can be taken as the opposite of this" (1969, 111). It is the apparently realer reality backstage that can be performatively created; the apparently artificial life on stage and on the screen, consequently, becomes the opposite of such back-stage performances. Rockumentaries try to find out what the opposite of a performance might be.

Notes

[*] The text represents a slightly overhauled version of a text published under the same title in: *Anglistentag 2007 Münster: Proceedings*. Ed. by Klaus Stiersdorfer et al. Trier: WVT 2008, pp. 155-164.

[1] For a more detailed history and less simplifying genealogy, as well as references to further historical materials and analyses, see Huck / Kiefer (2007) as well as the special issue of *Sight & Sound* on documentaries (2007).

[2] Rothman (1997) suggests that one time "Dylan seems deliberately to pass close by the camera so he can share a giggle with it" (162); I, however, have to admit that I missed this scene while first viewing the film, and I guess many other viewers might have also. Beattie (2004) even argues that there are several open acknowledgements of the presence of the camera (101-102).

[3] For a detailed analysis of Pennebacker's film as a (liberal) critique of mainstream media, see Hall (1998).

[4] The obvious parallels between Goffman's theory and the practice of the rockumentary have been noted before, but not been explored further; cf. Beattie 2004, 100.
[5] Indeed, as Romney stresses, a bed is actually part of Madonna's stage routine (1995, 87).
[6] What she can not control, however, is how the beholder reads the image.
[7] I owe this reference to X-Ray-Spex' 1978 battle cry against rock's chimera of authenticity – taken from their song *I am a Cliché* – to Diedrich Diederichsen (2007, 323).

References

Films

24 Hour Party People. Dir. Michael Winterbottom. Perf. Steve Coogan, Shirley Henderson, Paddy Considine. 2002. DVD. Pathé, 2004.
Dont Look Back. Dir. D. A. Pennebaker. 1967. DVD. Docurama, 2000.
In Bed With Madonna. Dir. Alex Keshishian. 1991. DVD. MGM, 2003.
Some Kind of Monster. Dir. Joe Berlinger, Bruce Sinofsky. 2004. DVD. Paramount, 2005.
This Is Spinal Tap. Dir. Rob Reiner. Perf. Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer. 1984. DVD. MGM, 2000.

Secondary Sources

Beattie, Keith (2004) *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
Diederichsen, Diedrich (2007) Allein mit der Gesellschaft. Was kommuniziert Pop-Musik? In: Huck, Christian; Zorn, Carsten (eds.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS, pp. 322-334.
Fuchs, Cynthia (1999) Images. In: Horner, Bruce; Swiss, Thomas (eds.) *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell, pp. 178-187.
Goffman, Erving (1969 [1959]) *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Allen Lane The Penguin Press.
Hall, Jeanne (1998) 'Don't You Ever Just Watch?' American Cinema Verité and Dont Look Back. In: Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette (eds.): *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 223-237.
Huck, Christian / Kiefer, Jens (2007) Documentary Films and the Creative Treatment of Actuality. In: *Anglistik: International Journal of English Studies* 18,2, pp. 103-120.
Lee, Charles (2006): Don't Look Back. In: Aitken, Ian (ed.): *Encyclopedia of the Documentary Film*, vol. 1. New York: Routledge, pp. 316-318.
Romney, Jonathan (1995) Access All Areas: The Real Space of Rock Documentary. In: Romney, Jonathan / Wootton, Adrian (eds.): *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 50s*. London: BFI, pp. 82-93.

Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
Sight & Sound: The International Film Magazine 17,9, 2007.
Thompson, Kristin / Bordwell, David (1994) *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Empfohlene Zitierweise:

Huck, Christian: Rockumentaries. Documenting Music on Film.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Van Morrisons Konzertfilme

Willem Strank (Kiel)

a. Shut Up and Listen to the Lion – Van Morrison als Performer

Van Morrison ist einer der bekanntesten weißen Soul-Sänger und gilt gleichzeitig als einer der schwierigsten Künstler, was sein Verhältnis zum Publikum betrifft. Nicht nur die schwankende Qualität seiner Auftritte ist mittlerweile legendär, sondern ebenfalls die Verweigerung des Kontakts mit dem Publikum. Wenn Van Morrison zu *Them*-Zeiten noch – so berichten die Zeitzeugen – wie elektrisiert auf der Bühne herumsprang (Heylin 2003, 71), ist es in seiner späteren Karriere nur noch selbstverständlich, dass er die Band ansagt. Diese unkommunikative Grundhaltung mag sich aus der Suche nach dem so genannten *Yarragh* (Marcus 2010, 8) begründen, einer Art mystifiziertem Gemütszustand, die laut Greil Marcus seine Karriere und seine Biographie schon immer durchzogen hat, und die einerseits für die wilde Kombination von Blue-eyed Soul, Irish Folk, R&B, Country und klassischem Songwriting-Stil verantwortlich ist, andererseits für den ständigen Versuch der Transzendenz durch seine Musik (vgl. *Caledonia Soul Music, I Believe I've Transcended*, etc). Heylin bringt auf einen Nenner, was Van Morrison sucht, indem er dessen eigene Beschreibung importiert: when *it* happens (2003, 345f). Was *it* ist, bleibt dabei nicht nur unklar, sondern zieht auch eine Mauer zum Publikum hin, das sich zwar an dem Spektakel delektieren, nicht aber, wie bei Rockkonzerten sonst üblich, daran teilhaben darf.[1] Van Morrison sieht nicht davon ab, es ansonsten zu beschimpfen, sich zu entziehen, oder aus Unlust gar anderen Sängern wie z.B. Brian Kennedy die Performance zu überlassen, ein Affront, der – dokumentiert u.a. auf dem Live-Album *A Night in San Francisco* von 1994 – nahezu einzigartig sein dürfte.

1 Heylin (2003) geht dabei davon aus, dass die Performance an ein archetypisches Publikum gerichtet ist: „[...] Sadly this audience exists only in his head. His relationship with his *actual* audience is ambivalent at best, even though his need to communicate through his art remains undeniably real“ (502).

George Ivan Morrison stilisiert sich selbst als Suchenden und lässt sich von niemandem dabei stören. Seine Anforderungen an das Publikum sind ebenso hoch wie diejenigen an die Band, welche häufig ohne Proben und Erklärungen in die Situation gebracht wird, mit ihrem Leader aufzutreten.[2] Dass diese Spannung zwischen Performer und Publikum in den Konzertfilmen gerade nicht expliziert wird, ist vermarktungstechnisch zu begründen – Van Morrison gehört keiner protestierenden Subkultur an, sondern beruft sich auf Blues- und Folk-Traditionen. Das ambivalente Verhältnis des Sängers zum Publikum und bisweilen auch zu Bandmates ist jedoch im Folgenden mitzudenken, wenn es um eine Analyse der Inszenierungsstrategien in Konzertaufnahmen von 1974 bis 2009 gehen wird.

b. „If You Don't Like It, Go Fuck Yourself“ - Live at Montreux 1974

Im – chronologisch gesehen – ersten Konzert aus der Live at Montreux 1980/1974-Sammelbox (erschienen 2006) trifft eine unvorbereitete Band auf einen Künstler auf der Suche, weshalb die Veröffentlichung des Filmmaterials zumindest eine erstaunliche PR-Entscheidung darstellt. Der Auftritt in Montreux steht am Beginn von Van Morrisons Auszeit, in welcher er sich nach acht äußerst produktiven Jahren eine Zeitlang aus dem Musikgeschäft zurückzog. Die „klassische Phase“ von Van Morrison besteht daher, so will es die Popmusikgeschichts-schreibung, aus den sieben Alben, die er zwischen 1968 und 1974 aufnahm, und da aus dieser Zeit noch kein Konzertfilm offiziell erschienen ist, scheint Montreux von der Marketingabteilung als Lückenbüßer konzipiert zu sein. Während der Gig im Booklet der DVD als besonders experimentierfreudig beworben wird, stellt sich nüchtern betrachtet die Frage, wer – sowohl auf dem Jazzfestival selbst als auch

2 Als z.B. Dave Early 1989 für das HBO-Special The Concert (s.u.) spontan als Drummer rekrutiert wurde, war aus Morrisons Perspektive eine Erklärung seiner Handzeichen nicht vonnöten: „Dave on his drum-riser is looking down on Van's back. The latter with a chopping movement signals the horns to drop out. Dave […] adjusts his stickwork. Another cryptic hand movement and now we're down to bass, Van's warbling and Dave, who has switched to brushes. […] Another sign from Van: palm down as if gently bouncing a balloon. The bass has slowed to an intermittent pulse, Dave is now whispering with the brushes. […] [He] is bug-eyed, sweating. Van reaches his right hand behind his back to signal to him. The hand is upturned, claw-like and clenching open and closed. 'What the!' thinks Dave, 'if I take it down any more it won't be there at all.' […] Chatting with Van after the gig, Early mentions that he couldn't quite understand the 'clenched claw' signal. 'Oh that,' says Van, repeating the gesture, 'That means I have you by the balls!'“ (Heylin 2003, 435f).

im Kreis der potenziellen Käufer – die Zielgruppe für eine Musik bildet, die weder Jazz noch Soul ist, weder das, was Van Morrison zu jener Zeit offenbar vorgehabt hat, noch das, wofür er damals berühmt war. Bezogen auf die „klassische Phase“ von 1968 bis 1974 kann Live at Montreux 1974 jedenfalls als apokryph gelten, ein Dokument der Orientierungslosigkeit des Sängers und somit nur für eingefleischte Fans interessant. Die Kompensation dafür ist, dass Montreux '74 nur im Paket mit Montreux '80 zu haben ist, einem wesentlich eingängigeren und repräsentativeren Gig, als solcher besser geeignet, Van Morrison als Live-Künstler zu inszenieren.

Bemerkenswert ist ferner, dass Montreux '74 unvollständig ist. Was den Gig bei Biographen und Bootleg-Sammlern unsterblich gemacht hat, passiert nach dem als letztes Stück gelisteten *Harmonica Boogie* und hat wenig mit dem Konzert selbst zu tun:

> „When Morrison returned for an ill-deserved encore, after a good three minutes of insistent hand-clapping, a Gallic woman in the front row told him in no uncertain terms to leave the blues to black people. Ever the gentleman, Morrison responded by telling her to go fuck herself“
> (Heylin 2003, 293).

Im Booklet der DVD wird mit keinem Wort erwähnt, dass der Zuschauer hier die gekürzte Fassung erworben hat und ebenso wenig, dass mit Ausnahme von *Street Choir* und *Bulbs* keines der Stücke aus dem Set auf einem der regulären Studioalben zu finden ist. Vielmehr bestehen die meisten Songs aus erweiterten Jams, die mit provisorischen Texten versehen oder gänzlich instrumental vorgetragen werden. Morrison, der üblicherweise kurze Soli auf dem Tenorsaxophon vorträgt, dilettiert anlässlich des Jazzfestival-Gigs mitunter ausgiebig auf dem Instrument und greift gelegentlich zur Blues Harp, die er marginal besser beherrscht, was vom Publikum mit höflichem (und nicht so sehr begeistertem) Applaus quittiert wird. Das Hinzuziehen von Funk-Riffs und langen Blues-Solopassagen mag für den Bandleader auf seine Musik bezogen experimentell gewirkt haben, ist aber im Jahre 1974 ansonsten ein recht alter Hut. Die verbale Kommunikation mit dem Publikum ist – wie bei Morrison üblich – minimal und die musikalische

Kommunikation leidet unter der mangelhaften Vorbereitung des Auftritts ebenso wie unter der exzentrischen Setlist. Die Performance ist zwar professionell und größtenteils fehlerfrei und einige faszinierende Momente – wie *Naked In The Jungle*, der designierte Titelsong eines Albums, das niemals zustande kommen sollte – hat das Konzert. Das Problem ist jedoch, dass die Professionalität allein die mangelnde Kreativität nicht wettmacht. Gleiches gilt für den Film, der an keiner Stelle von üblichen Festivalmitschnitten abweicht, die lediglich für die Archivierung und nicht für die Auswertung als eigenständiger Konzertfilm gedacht sind. Live at Montreux 1974 macht die Auszeit Morrisons aus einer musikhistorischen Perspektive verständlich und vielleicht liegt darin sein Reiz. Der Auftritt selbst ist ein musikalisches Kuriosum, das jedoch nur in seltenen Momenten den Hörern verständlich zu werden scheint. Der zugehörige Film besteht aus professionellen Archivaufnahmen, die in keinem Moment den Zuschauer herausfordern. Dieser archivarische Charakter deckt sich jedoch mit dem Anspruch der Filmcrew, die den Gig aufgezeichnet hatte, denn die Montreux-Aufnahmen wurden primär zur Konservierung der musikalischen Darbietung angefertigt – eine Leistung, die Live at Montreux 1974 erbringt.

c. „And The Caravan Has All My Friends“ - Van Morrison at The Last Waltz (1978)

Auf dem großen Abschiedsevent The Last Waltz, zu dem *The Band* vornehmlich Künstler einluden, die mit ihrer musikalischen oder persönlichen Biographie zu tun hatten, war Van Morrison einer der Headliner. Sowohl im Konzert als auch im Konzertfilm platzierte man ihn als einen der letzten Acts, in Scorseses Film folgte auf ihn nur noch Bob Dylan (von Lawrence Ferlinghettis *Loud Prayer* einmal abgesehen). Während Bob Dylan mit seiner Band in den späten 60ern nach Woodstock gezogen war, folgte Van Morrison Anfang der 70er nach, um in Dylans Nähe zu wohnen. Das erwartbare Treffen der Stars war es nicht – zwar war Van Morrison oft zu Gast bei *The Band*, aber wer der wunderliche Ire war, wussten ihre Mitglieder offenbar selbst nicht genau (Heylin 2003, 219). Im Laufe der 70er Jahre war Van Morrison selbst zum Star geworden und die Verbindung konnte auf dem Abschiedskonzert der Band nachträglich legitimiert werden.

Morrisons Gig auf dem Last Waltz bestand aus zwei Songs, dem klassischen Irish-Folk-Song *Tura Lura Lural (That's an Irish Lullaby)* und seinem eigenen Hit *Caravan*. Nur letzterer wurde im Film verwendet – die Performance ging als eines der Konzerthighlights in die Geschichte ein und belebte das Konzert von Neuem. Der spontane Ausruf von Robbie Robertson besorgte Morrison zudem seinen hartnäckigsten Spitznamen „Van the Man“, der bis heute gebräuchlich ist.

Die Inszenierung von Morrisons Auftritt entspricht denjenigen anderer Gäste und memorabel wird er insbesondere durch die lange Coda, die dem Song auch in seinen eigenen Konzerten angehängt wurde (*It's too late to stop now*, 1974). Während die Strophen und Refrains zu Beginn dem Bühnenaufbau entsprechend den Gastkünstler mit Close-Ups in den Mittelpunkt rücken und gelegentlich mittels einer Totalen in die Band integrieren, übernimmt Van Morrison das Geschehen, als die „turn it up“-Wiederholungen das Finale des Songs ankündigen und die Bläser das (zuvor gesungene) Riff der Coda intonieren. Mit ekstatischen Luftschlägen und -tritten dirigiert er das Ensemble und läuft gleichzeitig immer wieder der Kamera aus dem Bild, die darauf nicht vorbereitet zu sein scheint – einige Close-Ups vom Mikrofonständer wirken überraschend unkontrolliert in diesem ansonsten so souverän produzierten Film. Aber auch die Band wird übertölpelt, als Van Morrison sich von der Bühne tanzt und tritt, sich krümmt und biegt und schließlich mit einem kurzen gemurmelten „thank you“ abtritt – die Beendigung des Songs überlässt er Robbie Robertson.

d. „Caught One More Time...“ - Van Morrison In Ireland (1980)

Der erste Konzertfilm über Van Morrison, der offiziell vertrieben wurde, war Michael Radfords Van Morrison in Ireland. In diesem wird die „Rückkehr“ des Sängers in seine Heimat Irland zum prädominanten Thema, rund 50 Minuten der Konzerte von 1979 in Belfast und Dublin wurden zusammengeschnitten, um die wichtigsten Momente des Sets auf Video zu bannen. Neben den minimalistischen Konzertaufnahmen finden sich interpolierte Szenen von der Tour, die alle dem Thema der Heimkehr gewidmet sind bzw. nostalgisch die Texte der Songs umsetzen. Beginnend mit einer kurzen Backstage-Sequenz, die Van

Morrison zeigt, wie er als alter Freund in Belfast empfangen wird, sich die Gitarre umschnallt und für den Auftritt präpariert, verlagert sich das Geschehen sogleich auf die Bühne. Die Kameraführung ist dabei konventionell – minimalistische Methoden sind musikdienlich eingesetzt, das melodieführende bzw. solierende Instrument (oder der gerade performierende Sänger) werden jeweils fokussiert, zum Ende des Konzerts hin wird immer häufiger das lauter werdende Publikum gezeigt, das Licht beschränkt sich auf die Bühnenbeleuchtung. Der Aufbau der Bühne ist komplett auf Van Morrison ausgerichtet: Er selbst steht im Mittelpunkt, die Abstände zu den Mitmusikern sind recht groß, sodass die Interaktion bei ihm zusammenläuft. Auch die einzelnen weiteren Gruppen – Starsolisten, Backgroundsänger, Rhythmusgruppe, Bläsersektion – sind in einigem Abschnitt voneinander postiert, was eine Art Big Band suggeriert, die voll und ganz auf ihren Star und Leader konzentriert ist.

Das Konzert beginnt dann auch folgerichtig mit einem Big-Band-Arrangement von *Moondance*, in dem eine der Backgroundsängerinnen die gesamte zweite Strophe und den zweiten Refrain solo singen darf, Van Morrison bleibt jedoch – wie es in den 90er Jahren häufig nicht mehr der Fall sein sollte – die ganze Zeit über auf der Bühne und wird beim Zuhören und Klatschen gezeigt, wenn andere die Show übernehmen. Für den dritten Song, *Moonshine Whiskey*, schnallt sich Morrison eine Gitarre um, vor allem für die Intro-Cues, die er selbst spielt; das Instrument kehrt hernach nicht mehr auf die Bühne zurück. Seine Performance beschränkt sich dann auch auf rhythmische Körperbewegung, Klatschen und Cue-Gesten; im Gegensatz zu der extrovertierten Darbietung in The Last Waltz liegt hier der Fokus eindeutig nicht auf der Show. Die Kommunikation mit dem Publikum beschränkt sich auf's Wesentliche – außer Dankesworten und der Vorstellung von Solisten gibt es nur eine gesungene Ansage vor *Wavelength*, die auf den Song einstimmen soll. Geschichten und Anekdoten werden trotz der als hochemotional inszenierten Heimkehr nicht erzählt, der Film enthält ebenfalls keinerlei Interviews.

Bei *Tupelo Honey* verlässt die Montage erstmals den Konzertsaal und zeigt den Tourbus, in dem sich die Bandmitglieder vergnügen oder ausruhen. Sie spielen Karten und Toni Marcus wird gegen Ende

gezeigt, wie sie die Saiten ihrer Geige zupft, während auf der Tonspur ihr gestrichenes Geigensolo ertönt. Ein Match-Cut besorgt konsequenterweise die Rückleitung ins Konzert und beseitigt den Querstand zwischen gezupfter (visuell) und gestrichener (auditiv) Geige. Die nächste Interpolation erfolgt bei *Saint Dominic's Preview* und beinhaltet idyllische Bilder der Arbeiterstadt Belfast, die mit nordirischen Landschaftsimpressionen der Umgebung changieren. In beiden Fällen wird Van Morrison gezeigt, wie er in Belfast mit Herbie Armstrong eine Kirche besichtigt, in der Landschaft nachdenklich umherwandert und schließlich (wieder mit Armstrong) im Shelbourne Coffee Shop einkehrt. Deutlicher könnte die Heimkehr kaum inszeniert werden und wiederum führt ein Match-Cut von Morrisons Blick in die Kamera (im Café bzw. auf der Bühne) zur Konzertsituation zurück. Die dritte Interpolation findet sich bei *I've Been Working*, dem letzten Song des eigentlichen Sets: Während der Bandvorstellung werden Tageslichtaufnahmen der einzelnen Mitglieder aus dem Tourbus eingeblendet, wohl vor allem, um die Musiker – bei dem schlechten Filmlicht kaum erkennbar – überhaupt sichtbar zu machen. Zuletzt fährt eine Kamera beim gleichnamigen Song die *Cyprus Avenue* entlang, bis das langgezogene Finale des Songs mit diversen Stopps, Breaks und Improvisationen des Sängers in die Coda der Coda der Coda einmündet. Bevor Van Morrison zum dritten und letzten Mal abtritt, bemüht er sein Markenzeichen - „it's too late to stop now!“ - und überlässt der Band das Ende des Stücks sowie die Vorstellung des Mannes, den ohnehin jeder Gast kennt.

Das Publikum besteht nämlich vornehmlich aus Fans, nicht so sehr aus bloß Interessierten – eine zusätzliche Strophe bei *Tupelo Honey* wird ebenso beklatscht wie eine performancebedingte Textänderung in *Cyprus Avenue* („Well I'm caught one more time“ wird beim zweiten Mal zu „Well I'm caught – twice“). Als Morrison in *Saint Dominic's Preview* „it's a long way to Belfast“ singt, scheint ihm die Verbindung weniger wichtig zu sein als dem Belfaster Publikum, welches das Name-Dropping frenetisch begrüßt. Vor der Zugabe singt es *Gloria* und „erkämpft“ so den gewünschten Song, der ohnehin zu den üblichen Zugaben Van Morrisons gehört. Der Sänger geht auf keines dieser Phänomene ein, bedankt sich nur gelegentlich höflich (mitunter mitten im Song, Bsp. *Tupelo Honey*: „You can take – (Jubel) – thank you, all the

tea in China“), würde aber niemals dem Publikum der bekannten Rocktradition gemäß das Mikrophon offerieren. Als das Publikum bei *Cyprus Avenue* mitzuklatschen beginnt, gibt er ein wesentlich schnelleres Tempo als Gegenmodell vor und integriert so die „Störung“ in die Musik. Der Fokus liegt bei Van Morrison trotz der exponierten Bühne woanders. Oder, wie er es in einem Konzert in San Francisco 1979 so treffend aussprach: „[S]hut up! We do the work here, not you!“ (Marcus 2010, 90).

Van Morrisons Musik weist seit jeher eine gewisse Bipolarität der Interessen auf. Einerseits bezieht er sich auf die mehr dem Songwriting verhaftete Tradition und mystifiziert durch lange, tranceartig sich wiederholende Phrasen das Ziel einer Transzendenz durch Musik – das Paradigma hierfür böte wohl am ehesten das Album *Astral Weeks* (1968). Andererseits stellt er sich in die R&B- und Soul-Tradition eines John Lee Hooker, James Brown oder Smokey Robinson und produziert kurze, durcharrangierte, bläserlastige Musik – das Paradigma hierfür wäre wohl *His Band & The Street Choir* (1970). Nicht immer koexistieren beide Pole in seinem Schaffen und zur Zeit des Belfaster Konzertes bevorzugte Morrison – vor der Wiederentdeckung des erstgenannten Schwerpunkts auf dem Album *Into The Music* (1979) – letzteren Pol. Selbst der *Astral Weeks*-Song *Cyprus Avenue* wird einem radikalen neuen Arrangement unterworfen und die Setlist konzentriert sich eher auf Soul und R&B, was sich auch an dem Hooker-Cover *Don't Look Back* zeigt. Der Film ist dementsprechend inszeniert und zeigt nicht den Mystiker auf der Suche, sondern den Soul-Sänger: Die Montage, die Kameraführung und selbst die zaghaften Interpolationen sind äußerst musikdienlich und unterstützen die minimalistische Performance, die unauffällige Kleidung und die Kommunikations-unwilligkeit des Sängers. Das filmische Konzept korrespondiert mit Morrisons Auffassung von einer Show anno 1979: Durch die Musik wird alles transportiert, was transportiert werden muss. Alles andere lenkt nur vom Wesentlichen ab.

e. „Can You Feel The Silence?“ - Live at Montreux 1980

Der chronologisch gesehen zweite, vermarktungstechnisch aber erste Gig aus der Live at Montreux-Box wird im Booklet der DVD-Edition als Gegenpol zu Montreux '74 beschrieben, was die Umstände treffend zusammenfasst. Nach dem kommerziellen Comeback *Wavelength* (1978) und dem künstlerischen Comeback *Into The Music* (1979) hatte Morrison *Common One* (1980) aufgenommen, ein experimentelleres Album mit nur fünf Songs, das gemischte Kritiken erhielt und bei den Fans relativ wenig Beachtung fand. Nur einer der Titel daraus, *Summertime of England*, schaffte es dauerhaft in die Setlists von Morrisons Konzerten und avancierte gar zum Publikumsfavoriten.

Montreux 1980 könnte von Montreux 1974 kaum verschiedener sein: Eine eingespielte Band interagiert mit einem Sänger auf dem zweiten Höhepunkt seiner Karriere, die Arrangements sind sämtlich ausgefeilt und lassen gleichzeitig viel Raum für Improvisationen. Insbesondere die Bläsersektion mit den Ausnahmemusikern Mark Isham (v.a. Trompete) und Pee Wee Ellis (v.a. Saxophone) ist nennenswert; letzterer schrieb nach seinem Langzeitengagement bei James Brown jahrelang Arrangements für Morrisons Studioaufnahmen und ging ebenso lange mit ihm auf Tournee. Die Musik wendet sich, anders als bei In Ireland, nicht nur den knappen Soul-Songs in Van Morrisons Œuvre zu, stattdessen finden sich in der Setlist vier der fünf Nummern von dem aktuellen Album *Common One*, ein Song von *Astral Weeks* und das epische *Listen to the Lion* von *Saint Dominic's Preview*. Bemerkenswert ist die sehr frühe Performance von *Summertime of England*, die noch sehr an das Studio-Arrangement angelehnt ist. Auch hier wird die Variabilität des nur auf zwei Akkorden basierenden Songs jedoch voll ausgeschöpft und insbesondere der Taktwechsel und die dynamischen Schwankungen geraten in den Fokus. Als Morrison das Stück gegen Ende fast in die Unhörbarkeit dirigiert und dazu ins Mikrophon raunt „Can you feel the silence?“, leitet die Band überraschend in eine Latin-Version des Hits *Moondance* über, der im Kontext von Montreux eine sinnvolle Auswahl darstellt, handelt es sich doch um den einzigen Van Morrison-Song, der es zum Pop- wie zum Jazz-Standard gebracht hat. Überhaupt ist die Setlist publikumsfreundlich angelegt, ein weiterer Unterschied zum Auftritt von 1974: Auf jeden längeren und

anspruchsvolleren Song folgt einer der großen Hits des Sängers. Den Solisten wird dabei viel Raum gewährt, wobei ihre Soli auf denjenigen der Studioaufnahmen aufbauen, diese erweitern und variieren. Dadurch wird einerseits ein Wiedererkennungseffekt erzielt, andererseits werden die Soli spürbar intensiviert.

Der Bühnenaufbau suggeriert den Auftritt einer Großfamilie von Musikern, alle Räume werden ausgenutzt und die Musiker sind nicht im Stile einer Big Band dem Publikum zugewandt, sondern nach Kriterien der Interaktion zusammengerückt. Auf der Bühne wird freimütig geraucht und wenn einer der Musiker pausiert, fängt die Kamera häufig seine Rezeption eines fremden Solos ein. Die Zahl der Kameras ermöglicht den Einbezug aller Musiker wie bei einem Jazz-Gig, der Fokus liegt konventionellerweise auf den melodieführenden Instrumenten. Die Inszenierungsstrategien unterstützen die Harmonie des Zusammenspiels – Wischblenden, Überblendungen von Musiker zu Musiker, Wechsel zwischen Schärfe und Unschärfe suggerieren die Kommunikation zwischen den Akteuren und nutzen den Raum der Bühne voll aus. Im melodischen Zwiegespräch von Gesang und Trompete bei *Troubadours* etwa nimmt sich die Kamera der musikalischen Dramaturgie an und durchbricht so die hermetischen Bühnenstrukturen. Das Publikum nämlich ist in der Konzertsituation nahezu ausgeschlossen – es wird weder angesprochen (von knappen „thank you“s und Namedroppings abgesehen) noch im Film besonders häufig gezeigt. Das Kommunikationsangebot von der Bühne aus ist musikimmanent und äußert sich in songinternen Ausrufen wie „listen!“ (wiederum *Troubadours*), nicht im Dialog zwischen den Nummern. Eben diese Grenze wird jedoch durch die Ebene des Konzertfilms durchbrochen: Durch zahlreiche Nahaufnahmen und häufige Perspektivwechsel wird der Film-Zuschauer im Gegensatz zum Konzert-Zuschauer auf die Bühne geholt – der Missstand der Konzertsituation wird somit nachträglich behoben.

f. „I Have You By The Balls“ - The Concert (1990)

1989 war das Jahr des zweiten kommerziellen Comebacks von Van Morrison. Die esoterischen Sinnsucher-Alben der 1980er Jahre hatten die meisten Fans und Gelegenheitshörer verschreckt, als mit

prominenter Hilfe (v.a. von Cliff Richard und Georgie Fame) und einer radiotauglichen Produktion *Avalon Sunset* zum bis dahin bestverkauften Van-Morrison-Album im Vereinigten Königreich avancierte. Die damit einhergehende erhöhte Medienpräsenz des Sängers resultierte auch in dem Mitschnitt eines Konzerts im Londoner Beacon Theatre und der Veröffentlichung von Morrisons zweitem Konzertfilm. Bereits der Titel – *The* Concert – deutet auf den Anspruch des Films hin, einen umfassenden Blick auf das Gesamtwerk des Sängers in etwa 90 Minuten zu bieten und tatsächlich sind auch Show und Setlist entsprechend angelegt. Der erste Part widmet sich konventionsgemäß einem knappen Opener (*I Will Be There*) und größtenteils aktuellen Hits von 1989, bevor nach und nach die Roots von Van Morrison in den Mittelpunkt rücken. Mose Allison wird für einen Song (*Benediction*) auf die Bühne geholt, bevor erstmals die 1988 mit den Chieftains wiederentdeckte irische Herkunft des Sängers beschworen wird. In der Mitte des Sets werden gleich alle der wichtigsten Live-Songs Van Morrisons performiert – *Summertime of England*, *Caravan*, *Moondance*, *In The Garden* und *Gloria* –, bevor John Lee Hooker für zwei abschließende Nummern auf die Bühne geholt wird. Ein weiteres irisches Traditional (*She Moved Through The Fair*) beendet das Konzert.

Dies ist neben der kalkulierten Coda gleichzeitig die musikalische Klammer des Films, denn Regisseur Jon Small beginnt den Film ebenfalls mit *She Moved Through The Fair*, zumindest auf der Tonebene. Die dazu gezeigten Bilder des Intros changieren zwischen statischen Naturaufnahmen und verwackelten Handkamera-Shots der Metropole London. Damit nähert sich der Film einerseits dialektisch aus der Natur kommend dem urbanen Schauplatz der Bühne an, überdies repräsentieren die beiden Ebenen die zwei Pole von Van Morrisons Musik – die ausgeklügelten Arrangements mit Anleihen an urbane Musikformen wie Jazz und Soul sowie die langen, statischen Passagen, die der ruralen Folk-Tradition zuzuschreiben sind und gleichzeitig (durch ihren transzendentalen Anspruch und die damit einhergehende Inszenierungsform) eine esoterisch-naturreligiöse Dimension aufweisen. Die Parallelmontage ist mitunter sehr plakativ – als der Schwan landet, kann der Auftritt beginnen –, etabliert gerade dadurch noch vor Konzertbeginn eine bevorzugte Rezeptionshaltung.

Der Bühnenaufbau ist denkbar schlicht – Van Morrison steht auf einem roten Wohnzimmerteppich in der Mitte der Band, ist durch die große Distanz jedoch eher isoliert. Georgie Fame leitet von der Seite aus, als eine Art zweiter Bandleader, die Rhythmussektion und gibt diejenigen Cues, die Morrison auslässt. Die Band ist vom Publikum sehr weit entfernt und kann kaum mit diesem interagieren. Die Kamera wird konventionell geführt: Häufige Wechsel zwischen nahen bzw. halbnahen und totalen Einstellungen sind auf Soli, Fills und Gesangsparts abgestimmt, während häufige, aber nicht hektische Schnitte die Dynamik der Musik unterstreichen. Gelegentlich werden Reaktionen der Mitmusiker (besonders aber Van Morrisons) auf die Soli zwischenmontiert; auffällig ist, dass die Kamera ständig in Bewegung ist und kaum spürbar um die Bühne herum fährt, auf den Gesichtern der Protagonisten selten verweilt. Wie in den anderen Konzertfilmen Van Morrisons ist die Bühnensituation durch die große Distanz zum Publikum spürbar und gewollt: Die Kommunikation ist erneut minimal, der Leader kommuniziert mit den Mitmusikern und diese handhaben es genauso – die Zuschauer werden weder explizit adressiert noch ins Konzertgeschehen integriert, die Musik selbst ist es, welche die Brücke schlagen soll.

Der erste Auftritt Van Morrisons erfolgt nach einer kurzen Ansage durch Georgie Fame, der somit bereits zu Konzertbeginn als rechte Hand des Sängers bzw. „erster Maat“ etabliert wird. Die Band-Hierarchie wird durch die Verteilung und Länge der Soli deutlich, der Saxophonist Richie Buckley und Georgie Fame nehmen Sonderrollen gegenüber den übrigen Musikern ein. Der Sänger selbst beginnt ohne Gruß und steigt direkt ins Konzert ein, das mit einer durcharrangierten Fassung von *I Will Be There* beginnt, einem Opener im traditionellen Sinne. Es folgt der aktuelle Hit *Whenever God Shines His Light* mit einer ausgedehnten improvisierten Coda Van Morrisons, die vom Publikum euphorisch bejubelt wird. Auch die folgenden *Cleaning Windows*, *Orangefield* und *When Will I Ever Learn To Live In God* dienen der Band eher als Eingewöhnung in die Konzertsituation – keine anspruchsvolleren Arrangements, Breaks, Fills und Soli sind zu vernehmen; die Musiker spielen bzw. singen sich ein und führen somit auch das Publikum über die aktuellen Songs (drei der fünf ersten Lieder sind vom neuesten Album) an die folgende Musik heran.

Nach dieser expositorischen Strecke wird der erste Gast auf die Bühne gebeten: Mose Allison tritt auf, um seinen Song *Benediction* mit Georgie Fame und Van Morrison gemeinsam darzubieten. Allison wird eher am Rand drapiert und verzichtet ebenfalls auf den Kontakt zum Publikum, singt und spielt stattdessen etwas isoliert und unintegriert, als wäre es eine Solo-Performance. Der Film bereinigt die zerfahrene Bühnensituation (Van Morrison bleibt allein im Zentrum der Bühne!), indem die Kamera zwischen den drei Sängern hin- und herwechselt. Damit das Publikum den Gastauftritt richtig einzuordnen weiß, wird Mose Allison mit Verbeugungen und Standing Ovations von der Band verabschiedet, denn an der Qualität der Performance könnte man seine Bedeutung für Van Morrison wohl schwerlich ablesen. Die Verdeutlichung der Vorbildfunktion derjenigen auf der Bühne für diejenigen vor der Bühne wird bei den übrigen Gastauftritten auf ähnliche Art und Weise ausgeführt. Die pädagogische Botschaft Van Morrisons, die bisweilen unbekannteren Altmeister in Ehren zu halten, wird somit auf theatrale Art und Weise vermittelt, da die Gastauftritte filmstilistisch den übrigen Performances entsprechen – der Film verstärkt somit nicht die konzertsituative Inszenierung, entkräftet sie aber auch nicht.

Im folgenden Block begibt sich Morrison auf eine weitere Reise zu seinen musikalischen Wurzeln: nach Irland. Mit der für das britische Publikum überflüssigen Anmerkung „This is an Irish song!“ beginnt er das Mini-Set mit *Raglan Road.* Dies ist für den Sänger einerseits ein Blick in die früheste (musikalische) Kindheit in Belfast, andererseits aber auch die direkte Bezugnahme auf das 1988 gemeinsam mit den Chieftains aufgenommene Album *Irish Heartbeat*, auf dem Morrison diverse irische Traditionals bearbeitete und einsang. So klischeehaft irisch die Instrumentation anmutet, so weit davon entfernt ist die Vokalperformance des Sängers, der auch in diesem musikalischen Zusammenhang als Soulsänger agiert. Besonders deutlich wird dies beim zweiten irischen Song *Carrickfergus*, der eine Art Nationalhymne aller Iren in der (besonders britischen) Diaspora ist und mit seiner hemmungslosen Nostalgie Irland als 'gelobtes Land' zeichnet.

Dramaturgisch gesehen bereitet der Irland-Block jedoch ebenfalls den Weg für das mythische „Avalon“, das Morrison im folgenden

Summertime of England musikalisch zu erforschen sucht. Die folgenden Songs bilden ein Setlist-Segment der Superlative, da sie drei der wichtigsten Live-Hits des Künstlers überhaupt darstellen. *Summertime of England* wird noch mehr als auf dem Studio-Take von 1980 als 'opus magnum' markiert, indem eine lange, programmmusikalische Passage in den ohnehin sehr freien Mittelteil integriert wird. Dieser beginnt mit der bereits bekannten musikimmanenten Aufforderung Van Morrisons, musiktranszendente Gegenstände wahrzunehmen: „hear the brass band from across the river!“. Somit kündigen die Bläser das Kernstück der Show gleich einer Fanfare an: Van Morrison fordert Richie Buckley zu einem Echo-Gesang heraus, der für letzteren immer schwerer zu verfolgen wird. Das Spiel gibt sich als vokale Verfolgungsjagd, in deren Verlauf sich beide so weit steigern, dass die Spannung nur durch ein Solo gelöst werden kann. Georgie Fame darf als erster und Van Morrison bedankt sich mit einer stilisierten japanischen Verbeugung beim Edeljoker. Der Echo-Gesang wird fortgesetzt und mit dem Text des Songs *A Town Called Paradise* durchzogen, dann steigt Georgie Fame mit einem gelegentlichen „yeah“ ein. Als die Spannung kaum zu steigern ist und die drei Vokalisten beim „squealin' feelin'“ angekommen sind, beginnt Buckley ein ausgedehntes Saxophonsolo, das erneut die Spannung löst. Auch dies ist programmatisch, denn der Tenor imitiert archaische Urgeräusche, während Fame dazu ins Mikrophon quietscht. Ein drittes Mal wird die Spannung aufgenommen, denn die archaischen Schreie haben sie noch nicht gänzlich gelöst: Der Echogesang wird um den Gitarristen Bernie Holland erweitert, indem Van mit Gesang und Gitarre ein Riff vorgibt, das Buckley und schließlich auch Holland imitieren. Es folgt ein weiteres Saxophon-Solo, bei welchem Buckley nunmehr alle Freiheiten gelassen werden. Dies ist nicht mehr zu überbieten und Morrison stellt die Band vor, worauf die Kamera mit kurzen nahen bzw. halbnahen Shots reagiert. Zuletzt stellt Georgie Fame „Mr. Morrison“ vor, was weniger introduktorischen als vielmehr zelebratorischen Charakter hat, denn er repetiert es noch viele Male, als der Bandleader bereits off stage ist. Die Kamera fährt über das ekstatische Publikum und beendet das erste Kernstück (vielleicht *das* Kernstück) des Konzerts. *Summertime of England* bietet das beste Beispiel, wie die Abstimmung von Film und Musik im Hinblick auf die von Morrison intendierte Programmatik optimal funktionieren kann.

Nach dem größten Live-Hit der 1980er Jahre folgt derjenige des Jahrzehnts davor: *Caravan* ist logischerweise der einzige Song, der in dieser Situation passend wäre. Die in The Concert performierte Version ist recht schnell und Morrison paraphrasiert sehr viel – wie es bei seinen sehr bekannten Songs für ihn üblich ist – zudem findet sich hier wiederum ein prototypisches Beispiel dafür, dass seine Kommunikation mit dem Publikum fast ausschließlich über die Musik erfolgt. Van Morrisons Körpersprache ist primär an die Mitmusiker gerichtet, dafür gibt es allerlei songinterne Anweisungen („hear...", „listen...") und subtile Änderungen des Tonfalls – durch plötzliches Flüstern kreiert der Sänger Intimität, durch plötzliche Schreie euphorisiert er. Dies ist zwar per se nicht ungewöhnlich, wenn andere Mittel jedoch nicht zur Verfügung stehen (sollen), muss der Wechsel folglich plakativer gestaltet sein. Die programmmusikalischen Elemente unterstützen zudem erneut, was die Texte suggerieren – das Radio, ein Kernelement des Songs *Caravan*, wird von der Band durch kleine Fills imitiert. Zunächst wechseln die Stile: Das klassizistische Solo des Pianisten reagiert auf die Regieanweisung „the classic music station plays in the background", das plötzlich eingebaute *Birdland*-Riff der gesamten Band folgt dem Ruf nach „Weather Report!", als „James Brown" genannt wird, ist für nur wenige Sekunden ein Funk-Riff zu hören. Außerdem wird am Lautstärkeregler gedreht: Der auf die Lippen gelegte Zeigefinger bringt die Band fast zum Verstummen, das mantraartig repetierte „turn it up a little bit" begleitet ein allmähliches Crescendo, bevor der Schrei „Turn it UP!" das laute Coda-Riff einleitet.

Caravan scheint den Sänger gelöst zu haben – neben angedeuteten Tanzschritten und einem exponentiell größer gewordenen Aktionsradius (freilich bleibt Morrison buchstäblich auf dem Teppich) spricht er vor *Moondance* erstmals das Publikum direkt an: „Fourth night! Night 4!" ruft er den jubelnden Zuschauern zu und reagiert auf den Applaus mit einem Lächeln. *Moondance* folgt nun seinem Ruf als Jazz-Standard, den der Song über die Jahrzehnte hinweg erworben hat und Morrison tritt hinter der Band zurück: Alle dürfen ihre außerordentlichen Fähigkeiten als (Jazz-)Solisten unter Beweis stellen und der Leader fordert für jeden „one more time" einen Applaus ein. Natürlich darf Van als letzter solieren und leitet dann in *Fever* über, bevor er Georgie Fame als den eigentlichen Bandleader ankündigt und von der Bühne geht. Ein

weiterer irischer Klassiker, der jovial und bisweilen etwas albern vorgeführt wird (*Star of the County Down*) scheint den Kernblock des Konzerts zu beschließen – tatsächlich könnte der Film hier problemlos enden – aber noch sind nicht alle 'Greatest Hits' gespielt. Es folgt *In The Garden*, ein weiterer Live-Hit, zu dem Van Morrison die Trance gesanglich beschwört und gleichzeitig flüsternd über die Bühne taumelt – das Konzept der Heilung durch Musik wird in den Mittelpunkt gerückt. „Did ye get healed?", ruft Georgie Fame ins Publikum, damit es auch der letzte begreift und die gegenseitige Huldigung erreicht ihren Höhepunkt: Morrison kündigt die Band als „Georgie Fame & the Bluesmen" an, sich selbst als Headliner bescheiden ausnehmend; Fame antwortet mit diversen „Van the Man"-Rufen, die in dem Extrem „God bless Van Morrison" kulminieren. Der Sänger als Schamane – eine überraschende Verkehrung des Konzepts von *In The Garden*, das im Originalkontext des 1985 erschienenen Albums *No Guru No Method No Teacher* noch als subjektive Sinnsuche interpretiert werden konnte. Einerseits reagieren Morrison und seine Band hier auf die mediale Inszenierung Morrisons als musikalische Erlöserfigur, indem sie verdeutlichen: „Van the Man, *that's all*!". Der Chor skandiert zudem mottogetreu: „No Guru No Method No Teacher". Gleichzeitig werden die heilenden Qualitäten der Musik gelehrt und Morrison als derjenige, der diese Heilung produzieren kann, andererseits eben doch wieder als Guru inszeniert. Die Integration der fortwährenden Auseinandersetzung Morrisons mit seiner medialen Person in das Konzert ist sicher einer der auffälligsten Momente seines vergeblichen Ringens nach Rechtfertigung und authentischer Repräsentation, das seine Musik in den 1990ern durchzogen hat (vgl. *Hymns To The Silence*, 1992). Dass der Wunsch, „nur ein Musiker" zu sein, durch den Kontext seines eigenen Songs konterkariert wird, mag zumindest überraschen.

Nach dem Lovesong *Have I Told You Lately?* wird mit *Gloria* der letzte große Hit Van Morrisons aufgeführt, gleichzeitig einer der ersten großen Hits seiner Karriere. Musikalisch leitet *Gloria* in die folgende Coda des Konzerts über, da das simple Blues-Schema sich von den meisten bisherigen Songs abhebt. Zudem wird erneut dem Publikum die Mitarbeit versagt, denn dass sich „G-L-O-R-I-A" bestens zum Mitsingen eignet, machen unter anderem U2 in ihrem Konzertfilm Rattle And Hum (1988) vor (als Outtro des Songs *Exit*), wo im Gegensatz

zu Morrisons Performance das Publikum mit allen Mitteln zum Mitmachen bewegt wird. Van the Man ist jedoch ein anderer Typ Frontmann als Bono. Er verweigert zwar nicht das buchstabengeprägte Frage- und Antwortspiel, das *Gloria* ausmacht, spielt es jedoch im Kreise der Band. Auch dies passt zum hermetischen Gesamtkonzept, das Morrison mit der Bühne verbindet.

Das Konzert endet mit einer religiösen Zeremonie, in deren Mittelpunkt ein weiteres Idol Van Morrisons, der Blues-Sänger und -Gitarrist John Lee Hooker, steht. Bereits die Ankündigung ist eindeutig: Der letzte Teil der Show wird John Lee Hooker gewidmet, der in der Folge wie bei einer Geisterbeschwörung mit Musik auf die Bühne gelockt wird. Hooker wird nicht angesagt, sondern angesungen, und Van Morrison imitiert dafür dessen Gesangsstil über die Worte „Ain't nothing but a stranger in this world“ (aus Morrisons Song *Astral Weeks*). Als Hooker die Bühne betritt, steht er wie selbstverständlich *center-stage*, nicht wie Mose Allison innerhalb des Bandblocks. Sein Blues stoppt *Gloria* und startet seinen eigenen Song *Serves Me Right To Suffer*, zu dem Morrison anfangs nur kleine Verzierungen auf der Gitarre einspielt. Erst gegen Ende initiiert er ein etwas unkoordiniertes Duett über den Text seines Songs *TB Sheets*, einer epischen Bluesnummer über eine Tuberkulosekranke im Sterben – eine überraschende Wahl für eine verspielte Vokalimprovisation, jedoch im Kontext des Blues durchaus möglich. Bevor Hooker seine zweite Nummer, *Boom Boom*, vorträgt, tituliert Morrison ihn ehrfürchtig als „King of the Blues“: Der Schamane Morrison hat den Blues-König herbeigerufen, um *dem* Konzert die letzte Weihe zu geben, scheint die Logik der Dramaturgie dem Zuschauer zu suggerieren. *Boom Boom* ist ebenso archaisch wie *Serves Me Right To Suffer*, das Problem, dass nunmehr zwei Bandleader (wie es im Falle Georgie Fame zuvor nur spielerisch angedeutet war) auf der Bühne sind, bleibt bestehen: Während Hooker keine Kontrolle über Morrisons Band gewinnt, kann Morrison wiederum Hooker nicht kontrollieren und sowohl von der räumlichen Anordnung als auch von der musikalischen Darbietung her wirkt die Paarung etwas unversöhnlich. Darum geht es aber nur sekundär, denn das Feiern der „living legend“, wie Morrison Hooker nach dessen Abtritt betitelt, steht im Vordergrund der Festspiele, die das Konzert beenden. Auch dies ist pädagogisch gemeint, denn das Konzert- und Filmpublikum wird angemahnt, Van

Morrisons musikalische Ahnen ebenso in Ehren zu halten wie er es tut. Zudem stellt sich Morrison damit in eine Tradition von musikalischen Individualisten, „living legends“, die nicht dem Pop-Star-Prinzip untergeordnet sind, sondern einem früheren Modell entspringen. Nach der spirituellen Ebene wird nun die handwerkliche Dimension (und somit der Topos der Authentizität) ins Spiel gebracht und auf Morrison als musikalische Kunstfigur projiziert. Diese ist zum Zeitpunkt von The Concert wesentlich geformter als in früheren Konzertmitschnitten, denn als *elder statesman* muss Van Morrison nach seinem dritten erfolgreichen Comeback niemandem mehr etwas beweisen. The Concert unternimmt den Versuch, die Fäden von Van Morrisons Karriere aufzugreifen und im Film zu einem homogenen Ganzen zu verflechten und hat damit eine stark (auto-)musikobiographische Prägung. Die filmische Klammer erfolgt durch den finalen (erneut irischen Folk-)Song *She Moved Through The Fair*, der in einer statischen, fast esoterischen Manier dargeboten wird. Bereits im Kontext des Konzerts fungiert diese gänzlich spannungsfreie Einlage als bloße Ambient-Musik und somit wie ein Abspann – konsequenterweise begleitet er im Film die Abspanntitel, da er zu Beginn bereits die einführende Montage aus Natur- und Stadtbildern untermalt hat.

g. Country is now! - Live in Nashville 2006

Die DVD-Beilage zur Special Edition des Albums *Pay The Devil* gehört in den Kontext der musikstilistischen Experimente Van Morrisons, die Clinton Heylin treffend mit „Van Morrison's Masterclass“ (X. Kapitel in Heylin 2003) übertitelt. Live in Nashville zeigt 5 Songs einer Performance im Ryman Auditorium, die ganz im Zeichen des reinen Countrymusik-Albums von 2006 stehen. Van Morrison hatte in den vergangenen Jahren diverse Stile exhumiert (Skiffle, Blues) und neu entdeckt (BigBand-Jazz, Country), stets jedoch mit seinem eigenen Gesangsstil amalgamiert. Dass die Verbindung von Soul und Country funktioniert, ist dabei bereits seit Ray Charles' epochalem *Modern Sounds in Country & Western Music* von 1959 kein Geheimnis mehr. Van Morrison nimmt sich eines ähnlichen Songbooks an und covert auf *Pay The Devil* Country- und Western-Songs von Hank Williams bis Rodney Crowell. Die Rückkehr in die Wiege dieser Musik – nach Nashville – ist für einen musikhistorisch reflektierten Performer wie Van

Morrison die logische Konsequenz dieses Projekts und somit mag es nicht überraschen, dass die DVD das kompromisslose Konzert eines Soul-Sängers mit Country-Band zeigt.

Auf der Setlist stehen dabei neben 3 Country-Klassikern (*There Stands The Glass*, *Big Blue Diamonds* und *Till I Gain Control Again*) zwei Van Morrison-Originale (*Playhouse*, *This Has Got To Stop*), die für *Pay The Devil* in einem ähnlichen Stil geschrieben wurden. Es handelt sich bei Live in Nashville dabei um keinen fortlaufenden Konzertfilm, sondern fünf einzelne Clips, die zu Promotionzwecken im Internet veröffentlicht wurden. Passend zur Art des Events ist das Konzert in grobkörnigem Schwarz-Weiß gefilmt und gemäß den zeitgenössischen Konventionen inszeniert: Die Perspektiven changieren zwischen Halbnahen, Close-Ups auf die Hände der Musiker (auch des Sängers Van Morrison), das jeweils aktivste (also z.B. solierende oder Fills spielende) Bandmitglied steht im Fokus. Einige Spielereien mit Lichtreflexionen und Spiegelbildern (z.B. der Hände des Pianisten auf der schwarzen Verkleidung des Yamaha-Flügels) machen den ästhetischen Mehrwert des Filmmaterials aus, ansonsten lässt sich die übliche Konzentration auf die Musik und das Musizieren beobachten. Musikalisch gesehen ist die Formation für eine Country-Band zwar recht groß, die meisten üblichen Instrumente (Steel Guitar, Fiedel) sind jedoch vorzufinden. Die Songs werden durch relativ viele Soli verziert, zudem bevorzugt Van Morrison eine recht freie, von Melismen dominierte Vortragsform, die mitunter in die für ihn typischen freien Codaimprovisationen mündet. Dadurch wird das enge Format der Vorlagen etwas ausgeweitet, besonders der ausgedehnte Finalabschnitt der Crowell-Ballade *Till I Gain Control Again*, der beim Publikum spontanen Jubel auslöst, ist hierbei auffällig. Die Situation als Gastsänger (im Gegensatz zur Rolle des Bandleaders, vgl. auch The Last Waltz) zeigt sich hier in einer noch größeren Isolation als üblicherweise – Van Morrison kommuniziert nicht nur nicht mit dem Publikum, sondern fast ebensowenig mit der Band, was bedeutet, dass fast jegliche Kommunikation auf und von der Bühne nur noch über die Musik stattfindet. Live in Nashville ist vorrangig ein Dokument der experimentellen Hinwendung Van Morrisons zu verschiedensten Musikstilen und steht somit im Kontext seiner schon immer vorhandenen musikhistorischen Interessen. Es nimmt damit eine vermittelnde Position zwischen der Besichtigung (und Erhaltung) einer

Tradition und dem nicht zuletzt durch das Schwarz-Weiß der Bilder kommunizierten „Museumsbesuch“ ein.

h. „I Believe I've Transcended“ - Astral Weeks - Live at the Hollywood Bowl 2009

Die inszenierte Fusionierung von Museumsbesuch und schamanistischer Rekreation stellt die Neuaufnahme von Van Morrisons legendärem Quasi-Debütalbum *Astral Weeks* vierzig Jahre nach Erscheinen dar. Gestärkt durch die vollständige Kontrolle über seine eigene Plattenfirma *Listen to the Lion Records* gab Morrison am 7. und 8. November 2008 zwei Konzerte in der Hollywood Bowl, Los Angeles, in deren Verlauf das gesamte Album *Astral Weeks* mit einer der Original-(Studio-)Besetzung ähnelnden Band performiert wurde. Hinzu kamen einige Hits, die es mit Ausnahme von *Listen to the Lion*, *Common One* (ehemals *Summertime of England*) und *Gloria* jedoch weder auf die Live-CD noch auf den Konzertfilm geschafft haben. Die veränderte Reihenfolge mag im Vergleich zum Original-Album neben Van Morrisons gealterter Stimme der zunächst auffälligste Unterschied sein, denn das elegische Schlussstück *Slim Slow Slider* wurde nicht nur mit Country-Elementen angereichert und somit dem Rest der Performance ähnlicher gemacht, sondern auch relativ an den Beginn (als drittes Stück) gezogen, *Cyprus Avenue* wurde hingegen nach hinten gerückt und das Live-Album endet mit *Madame George*.

Die relativ neue Tendenz, gesamte Alben in alternativer Fassung Jahre nach Erscheinen erneut einzuspielen, mag der Historisierung des Album-Kunstwerks nach dem Tod des Konzeptalbums in den 90er Jahren geschuldet sein, und *Astral Weeks* bietet sich naturgemäß an, da der Künstler noch lebt und ohnehin einen sehr starken Bezug zu seiner musikalischen Vergangenheit aufrechterhält. Zudem ist *Astral Weeks* eines der Alben, das permanent in Top-10-Listen der großen Musikmagazine vertreten ist; ihm wurden von Anfang an (normalerweise klassischer oder Jazz-Musik zugeordnete) Attribute verliehen, die es vom üblichen Konzeptalbum noch zusätzlich abheben sollten, indem es als Liederzyklus oder gar als „rock's *A Love Supreme*“ (Rosen 2009) bezeichnet wurde. Im Interview zu Beginn des Films spielt Van Morrison diese Vorgeschichte herunter, indem er den Fokus

auf die Songs legt, deren Wiederbelebung sein Anliegen gewesen sei. Die als Werkseinführung inszenierte Interviewpassage (untermalt von hotelwerbungskonformer Klaviermusik) ist Konventionen des Rockfilms gemäß parallel zu einer allmählichen Annäherung an den Ort des Geschehens montiert – Los Angeles, die Hollywood Bowl von außen, von innen, schließlich die Bühne sind zu sehen, bevor das Konzert beginnt. Der Film kompiliert Aufnahmen der beiden Konzertnächte zu einem „Filmalbum“, denn bis auf die Bonus Tracks haben nur die Songs von *Astral Weeks* Eingang in den Konzertmitschnitt gefunden – die Konzerte selbst waren etwa doppelt so lang und *Astral Weeks* bildete nur ein Segment des Auftritts, wenn auch das zentrale.

Das Filmkonzert beginnt also mit der Ansage „ladies and gentlemen, we present to you: *Astral Weeks*“. Sehr bewegungsfreudige Kameras durchmessen den Bühnenraum und fokussieren zumeist die gerade aktivsten Musiker, der Schnitt gehorcht den Konventionen, einige fixe Motive (wie der musikalisch und filmisch durch die starke Untersicht der Perspektive fundierende Kontrabass) werden eingeführt und bilden Anhaltspunkte auf der durch die vierzehn Mann starke, scheinbar ungeordnet formierte Band zerfahrenen Bühne. Eines davon ist auch das goldene Mikrofon Van Morrisons mit einem goldenen VM-Logo, das seinen Status als von der Musikgeschichte bereits abgesegneten Performer visuell untermalt. Die Musik befindet sich in einem Spannungsfeld von Rekonstruktion und Variation, z.B. weisen die Arrangements eine große Nähe zum Original auf, die Musiker erhalten sich durch individuelle Soli und eine allgemeine Affinität zu losen, improvisativ geprägten Songstrukturen jedoch eine große Flexibilität. Vermutlich klingt auch gerade deshalb das Resultat umso mehr nach *Astral Weeks*, denn auch das Album von 1968 zeichnete sich wohl (neben Richard Davis' treibendem Jazzbass) vor allem durch den nur losen rhythmischen Zusammenhalt der Arrangements aus.

Van Morrison ist jedoch nicht mehr ein Musiker am Beginn seiner Karriere und seine angesammelten musikreligiösen Einfälle – wie die Transzendenz durch Musik, die Suche nach dem *Yarragh* oder das mythische Land „Caledonia“ - finden in Form ausgedehnter Codas (die im Tracklisting z.T. als eigene Songs markiert sind) Eingang in die Songs. Eine lange Improvisation über das Wort „Caledonia“ führt

beispielsweise zu dem zumindest partiell improvisierten Ende von *Astral Weeks*, nach seiner am auffälligsten wiederholten Phrase *I Believe I've Transcended* genannt.

Das gesamte Konzert ist auf eine ähnliche Weise inszeniert – Morrison präsentiert sich als Bandleader (was er bei den originalen *Astral Weeks*-Sessions mutmaßlich nicht war), die konzentriert spielende Band scheint eher ein klasssisches Konzert zu performieren als einen Rock-Gig, denn von Exaltiertheit ist keine Spur zu sehen. Dies ist ein *ernsthaftes* Konzert und ein *ernsthaftes* musikalisches Anliegen, das dem Zuschauer/Zuhörer vorgetragen wird, kommuniziert die Bühneninszenierung, und die Verneigung der Bandmitglieder vor ihrem Leader ist in jeder Geste so spürbar wie die Aufmerksamkeit, die ein Orchestermusiker dem Dirigenten entgegenbringt. Dass die Atmosphäre dabei dennoch intensiv bleibt und nicht steril wird – was auch durch häufige Zurufe aus dem Publikum quittiert wird – ist der Tatsache geschuldet, dass das Experiment vor allem musikalisch gelingt: Der von Van Morrison so oft angeführte Explorationscharakter des Musizierens wird weniger durch den Film transportiert als durch das, was dieser abbildet und erklingen lässt – die Band vertieft sich in die langen meditativen Songs und Improvisationen, vom Film im Sinne eines konventionell operierenden Livekonzert-Videos begleitet.

Auch Astral Weeks live at the Hollywood Bowl ist daher primär ein historisches Dokument, ähnlich wie die Montreux-Mitschnitte oder der Nashville-Film. Sowohl das Konzert als auch der Film schließen eine historische Lücke und dokumentieren eine Rückkehr zu mindestens vierzig Jahre alten Songs, die als Zyklus Musikgeschichte geschrieben haben. Dieser Fakt wird nicht nur vorausgesetzt, sondern durch die Arrangements und die Art der Performance permanent betont – der Film macht *Astral Weeks* zwar möglicherweise auch einem neuen Publikum zugänglich, wird seine Zielgruppe vermutlich jedoch primär bei denjenigen haben, die ihn als Neuabfilmung des Albums von 1968 ansehen.

i. No Guru, No Method, No Teacher – Zusammenfassung

Die Heterogenität der sieben Analysen von Van Morrisons Konzertfilmen ist vor allem der Heterogenität des Materials geschuldet: Selbstinszenierte Museumsdokumente (Live in Nashville, Astral Weeks Live at the Hollywood Bowl), historische Konzertabfilmungen (Live at Montreux 1974 und 1980) und Konzertfilme (The Last Waltz, Van Morrison In Ireland, The Concert) funktionieren sehr unterschiedlich, wobei letztere mit Sicherheit das für die Rockfilmforschung interessanteste Material darstellen. Es wurde daher auch versucht, die filmischen Inszenierungsformen an musikalische und imagebezogene Inszenierungsformen anzulehnen, um die Bühnenfigur Van Morrison mit seinen Filmen zu verknüpfen.

Auffällig ist, dass die Auftritte allesamt von einer Selbstinszenierung durchzogen sind, die sich nicht so sehr auf ein Star-Image bezieht, sondern vielmehr auf ältere Musikerikonographien. Van Morrisons Idee von den „Altvorderen“ (z.B. Blues-Größen wie John Lee Hooker) bezieht er zunehmend auf sich selbst und affirmiert die erfolgte Legendenbildung durch eine inszenierte Bedeutsamkeit seiner Auftritte. Die Konzerte und Filme signalisieren: Hier passiert Musikgeschichte. Damit einhergehend ist das Bedürfnis zu beobachten, das eigene Image zu rechtfertigen und richtigzustellen. Kaum ein Künstler hat sich in der Öffentlichkeit so permanent über fehlerhafte Darstellungen seiner Person beklagt wie Van Morrison – die Filme (insbesondere diejenigen, über die er viel Kontrolle hatte) bieten natürlich auch in dieser Hinsicht eine Plattform für die Selbst(-re-)inszenierung.

Das oft zitierte Verhältnis zum Publikum ist durchgängig auffällig problematisch: Die mangelnde Kommunikation kann als schüchterne Höflichkeit empfunden werden, wesentlich für die Filme ist jedoch, dass die hermetische Bühnensituation und die als souverän inszenierte Isolation durch die technischen Möglichkeiten transzendiert werden kann. Ist das Publikum in der Konzertsituation weit entfernt, überspringt ein einziges Close-Up die Grenze problemlos, was gerade bei Van Morrison die eigentliche Dichotomie von Performer(n) und Publikum verzerrt.

Die anfangs genannte Selbstinszenierung schließlich greift natürlich auch auf der künstlerischen Ebene. Der Topos der Exploration bildet die Überschrift für eine Vielzahl musikhistorischer, naturreligiöser, christlicher und esoterischer Ideen, die textlich oder durch eine tranceinduzierende Performance transportiert werden. Soul-Idiome werden mit einer personalisierten Idee von Authentizität, Religiosität (im Sinne der heilenden Wirkung von Musik) und Edukation des Publikums amalgamiert, sodass der Singer, Songwriter und Bandleader Van Morrison auch als Schamane, Lehrer oder Guru auftritt. Die Bescheidenheitsbekundungen mögen dadurch postwendend widerlegt werden, interessanter jedoch ist, dass Morrison selbst es mit einem seiner bekanntesten Alben, das nach einer Textzeile eines seiner bekanntesten Songs benannt ist, eine ganz und gar andere Losung ausgegeben hat: „No Guru No Method No Teacher“.

Literatur

Heylin, Clinton (2003) *Can you feel the silence? Van Morrison: A new biography*. Chicago: Chicago Review Press.

Marcus, Greil (2010) *Listening to Van Morrison*. London: Faber and Faber.

Rosen, Steven (2009) *Astral Weeks: Live at the Hollywood Bowl by Van Morrison on Blurt Online*. URL: http://blurt-online.com/reviews/view/849/ (eingesehen am 5.10.2011).

Filme

The Last Waltz (USA 1978, Martin Scorsese)
Van Morrison In Ireland (UK 1980, Michael Radford)
Van Morrison: The Concert (USA 1990, Jon Small)
Van Morrison: Live at Montreux '80/'74 (UK 2006, Dick Carruthers)
Van Morrison: One Night in Nashville (USA 2006, Danny Clinch)
(aka Live in Nashville)
Astral Weeks: Live at the Hollywood Bowl (UK/USA 2009)

Empfohlene Zitierweise:

Strank, Willem: Van Morrisons Konzertfilme.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Elvis
aka: Elvis '68 Comeback Special
USA, NBC-TV 1968

R/P: Steve Binder.
B: Allan Blye, Chris Beard.
Beteiligte Musiker: Elvis Aaron Presley, The Blossoms (Fanita James, Jean King, Darlene Love), D.J. Fontana, Alan Fortas, Charles Hodge, Lance LeGault, Scotty Moore u.a.
DVD-/Videovertrieb: Elvis Presley Enterprises Inc./BMG, 2004, remixed, remastered und mit Bonusmaterial dokumentiert auf der DVD Elvis Comeback Special Deluxe Edition DVD.
Erstausstrahlung: 3.12.1968 (USA, NBC-TV). 25.10.1970 (BRD).
76min, Farbe, mono.

Weder richtiger "Rock'n'Roll" noch ein richtiges "Documentary", so ist Elvis' TV-Comeback allein aufgrund seiner historischen Wirksamkeit ein zentrales Dokument in der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Rock-Musik, dem damalig wohl innovativsten Strang der populären Musik. Mit dem auf NBC am 3. Dezember 1968 ausgestrahlten Special Elvis, auch bekannt als The '68 Special oder The '68 Comeback Special, gelang Presley ein für die Popularkultur beispielloses Comeback. Die Show erzielte 42 Prozent Einschaltquote [1] und brachte ihn quasi über Nacht auf die lange erhoffte Erfolgsspur zurück. Für den Musiker selbst war die Show eine immense Herausforderung: In den sieben Jahren vor seinem Comeback sang er ausschließlich für Studioaufnahmen, die entweder als Tonträger erschienen oder als Soundtrack herauskamen und ihm als Vollplayback für seine Performances in Kinoproduktionen dienten [2]. Zum ersten Mal nach sieben Jahren sollte er vor einem Live-Publikum (auch wenn es aufgezeichnet würde) auftreten. In dieser auftrittslosen Zeit lag seine stilistische Ausrichtung zunächst auf spektakulären Balladen, bspw. *That's Someone You Never Forget* (1962) oder *There's Always Me* (1961). Ab 1962 bestand Elvis' musikalischer Output dann vorwiegend aus den Soundtracks zu seinen Filmen und

einigen Gospel-Interpretationen (bspw. *How Great Thou Art*, 1966). Sein Manager ‚Colonel' Tom Parker hatte ihn langfristig an Hollywood gebunden, was sich in kommerzieller Hinsicht als Fehlentscheidung erwies.

Die Fernsehsendung versuchte, diese drei stilistischen Stränge, die alten Rock'n'Roll-Songs des jungen Elvis der 1950er Jahre, dann die neueren, sorgfältiger arrangierten Songs des zeitgenössischen schauspielernden Elvis und schließlich die ebenfalls in dieser Zeit entstandenen Gospel-Aufnahmen in Einklang zu bringen, indem sie in Kontrast gebracht wurden. Damit wurden die musikalischen Stilistiken seiner bereits 14 Jahre andauernden Karriere auf ihre Aktualität für ein Publikum befragt, das – wir schreiben immerhin das Ende des Jahres 1968 – durch die Beatles und die Rolling Stones vorgeprägt war.

Der Produzent und Regisseur des Specials, Steven Binder, macht aus diesem Image-Dilemma, in das Elvis durch seine Hollywood-Karriere geraten war, anscheinend keinen Hehl, wenn er ihn in verschiedenen, lose aneinander gefügten Settings agieren liess: Die so genannte *Black Leather Sit Down*-Show und die *Black Leather Stand Up*-Show gehören hierbei zu den Live-Aufzeichnungen. Das Setting für erstere ist ein leicht erhöhtes Bühnenpodest, auf dem in einem bestuhlten Rund Elvis mit seinen ehemaligen und aktuellen Weggefährten sitzt: aus der Rock'n'Roll-Zeit Scotty Moore (Gitarre) und D.J. Fontana (Percussion) und aus seiner aktuellen Entourage, der so genannten „Elvis-Mafia", Charlie Hodge (Gitarre), Alan Fortas (Percussion) und Lance LeGault (Tambourines). Um die Bühne herum sitzt ein mittelgroßes Publikum zum Teil auf dem Boden oder auf der Bühnenkante. Insgesamt herrscht eine lockere Jam-Atmosphäre, die Musiker scherzen und spielen miteinander (und anscheinend auch nur füreinander), D.J. Fontana und Alan Fortas trommeln auf Gitarrenkästen, teilweise werden Stücke abgebrochen, um Anekdoten auszutauschen, Elvis tauscht u.a. mit Scotty Moore Gitarren. Dieses so improvisiert wirkende Setting lässt sich durchaus als Vorläufer des MTV-Unplugged-Formats verstehen.

Elvis setzt sich von seinen Mitmusikern nicht nur dadurch ab, dass er um einige Jahre jünger aussieht als beispielsweise der offensichtlich mit einem Toupet ausgestattete Moore, sondern auch durch seine Kleidung.

Die anderen tragen karmesinrote, mit Applikationen verzierte Western-Suits, während er das sogenannte *Black Leather Suit* trägt – einen einteiligen Overall aus schwarzem Leder –, der ihm während der Studio-Aufnahmen genügend Anlass gibt, den (für die weiblichen Fans so kostbaren) Gesichtsschweiß zu bilden und seine rasierte Brust freizulegen. (Spätestens bei den Großeinstellungen auf Elvis' verschwitztes Gesicht wird dem Zuschauer die Historizität von Körperästhetik deutlich.)

Elvis macht in diesen Sit-Down-Shows mit seinen alten und aktuellen Kameraden, in denen er auch ausreichend Gelegenheit hat, seine Fähigkeiten als Rhythmus-Gitarrist zu zeigen, einen zufriedenen und ausgelassenen Eindruck. In den Stand-Up-Performances hingegen wirkt er ein bisschen fahrig. Das mag an der ungünstigen Bühnensituation liegen: Wiederum gibt es eine leicht erhöhte, viereckige Bühne; der Sänger ist aber nun allein, das Publikum ist größer und sitzt zumeist auf Stühlen. Von der Hauptperspektive gesehen ‚rechts', aber außerhalb des Blickfeldes des Fernsehzuschauers, befinden sich eine Big Band mit klassischer Streicher- und Bläser-Erweiterung und ein Gospel-Chor. Insgesamt wirkt Elvis, als ob er das Viereck der Bühnensituation, die keine Ausrichtung signalisiert, und das kreisrund angeordnete Publikum nicht fassen kann. So ‚tigert' er bei manchen Songs und Zwischenansagen regelrecht über das Geviert, die mitsamt Verstärker bereitgestellte E-Gitarre schnallt er nur gelegentlich an, meistens um sie in der Mitte eines Songs wie ein Requisit wieder wegzustellen.

Jedoch gibt es auch hier Situationen, die Elvis' besondere Qualität als Bühnenperformer zeigen, wie bspw. seine Interpretation von *Love Me Tender*. Beginnt Elvis das Stück noch mit ein paar nervösen Witzchen wie „You have made my life a wreck... err, complete" mit Blick auf seine Braut Priscilla, erlangt er im Laufe des Songs eine Innerlichkeit, die in performativer Hinsicht durch eine demonstrative Schwerpunkt-verlagerung auf das Standbein kurz vor dem Gesangseinsatz oder eine allgemeine Geste des Fassens – er bringt die rechte Hand in sein Gesichtsfeld und ballt sie musikalisch akzentuiert, willentlich und kräftig – begleitet wird. Während des gesamten Stückes erfährt die Musik zwei aufsteigende Rückungen in der Tonart (von D-Dur über Es-

Dur bis F-Dur), die Gelegenheit geben, den eigentlich recht kurzen Gesangstext wirkungsvoll zu wiederholen und im Arrangement auszuschmücken. Von D-Dur nach F-Dur und von einer einfachen leisen kammermusikalischen Begleitung bis hin zum kompletten ‚Very Big Band'-Satz mit Chor-Vokalisen im *fortissimo*, findet auch Elvis ‚in den' Song und ist zum Schluss in der Lage, seine Performance glaubhaft zu beenden. Mit einer Träne im Augenwinkel schlendert er in sich gekehrt über die Bühne, beißt sich auf die Unterlippe (als ob er nun anfangen würde, richtig zu weinen) und verharrt beim Schlußakkord, an den Kreuzestod Jesu erinnernd, einen Moment mit auf die Brust gesenktem Kopf und in V-Position ausgestreckten Armen.

Diese meines Erachtens beim jungen Elvis noch nicht auffindbare (und damit in der Elvis-Performance „neue") Gestik hin zum theatralischen Pathos, verbunden mit der Konzentration auf einzelne statuarische Momente zeichnet auch seine Performance der schnellen Songs aus. So geht Elvis des Öfteren in eine halb kniende Pose (Schrittstellung mit linken Bein vorne, beide Knie gebeugt; der gesamte Oberkörper ist nach vorne gelehnt, und mit der rechten Hand macht er die oben beschrieben Geste des Fassens.) Diese halb auf den Boden weisende Pose ist sicher auch ein adäquater Ersatz für das gelegentliche Auf-die-Knie-fallen-Lassen, das Elvis hier nur sehr selten und gegenüber seinen 33 Jahre alten Kniegelenken auch nicht mehr so rücksichtslos tätigt. Zudem findet sich die körperliche Nervosität, die der junge Elvis in seinem zuckenden Beinspiel so markant als Trademark umzusetzen wusste, hier nur noch übersetzt in die Tätigkeit der Arme, beispielsweise in gelegentlichen imaginären Trommelwirbeln bzw. Karateschlägen [3]. Insgesamt richten sich seine körperlichen Bewegungsabläufe nicht mehr am Beat oder am Rhythmus aus, sondern orientieren sich an Anfang und Ende der jeweiligen Songlines. Seine Performance nimmt nun eher die musikalische Struktur des vorgetragenen Textes auf, was womöglich zu einer Intensivierung des Aussagegehalts der Songs beiträgt und zu dem generellen Eindruck, dass dieser neue Elvis seine Songs wirklich ‚lebt'. Diese performative Klammerung der Lines ist sicher zum einen als eine neue sängerisch-interpretatorische Qualität Elvis' zu betrachten, zum anderen auch der Tatsache geschuldet, dass die instrumentalen Neuinterpretationen der alten Rock'n'Roll-Songs hin zu veritablen Rock- und Country-Rock-

Songs alle wesentlich schneller ausfallen und damit eine völlig andere Interpretationsweise einfordern. Ein prominentes Beispiel hierfür ist *Jail House Rock*, das in der Filmfassung von 1957 (in Es-Dur) in den Vierteln auf etwa 160 bpm kommt und in der neu arrangierten Version von 1968 (D-Dur) etwa auf 192 bpm.

Die beiden *Black Leather*-Shows, welche jeweils in zwei Sessions aufgezeichnet wurden, inszenieren einen Elvis, der zum Zeitpunkt seines TV-Comebacks und damit in gewisser Hinsicht auch seines Live-Comebacks mit sich und seinen musikalischen Wurzeln im Reinen ist und der für sein Alter von 33 Jahren und die Tatsache, dass der Rock'n'Roll mittlerweile als historisch angesehen wurde, adäquate Antworten auf sinnfällige Fragen einer Comeback-Möglichkeit gefunden hat. Mit dieser Neuausrichtung verabschiedet Elvis sich nun gänzlich vom Publikumssegment der Teenager in den Bereich dessen, was heutzutage als *Adult Contemporary Music* bezeichnet wird, und schafft es zudem, seine Schallplattenabsätze aus der in den 1960ern entwickelten Abhängigkeit zu Hollywood zu bringen. Von einer mutmaßlichen körperlichen oder mentalen Degeneration, die Elvis wegen seiner darauffolgenden aufgezeichneten Live-Performances von vielen Seiten attestiert wird, ist hier nichts zu spüren. Mit der Las-Vegas-Show (UA: 31. Juli 1969, aufgezeichnet in That's the Way It Is) schließt Elvis und sein Management das Projekt "Comeback" auch hinsichtlich der Live-Komponente ab.

Die weiteren Show-Teile der Fernsehsendung sind alle in Vollplayback in Kulissen, die fiktive Handlungsrahmen andeuten, aufgezeichnet und insofern interessant, als dass sie dem heutigen Publikum einen guten Einblick in die US-amerikanische Fernsehlandschaft der damaligen Zeit geben.

So gibt es eine *Gospel Production Number*, in der ein Tanzensemble im klassisch modernen Stil Elvis' Performances begleitet. Dass dieses Set mit einer Großaufnahme auf das Gesicht des afro-amerikanischen ersten Solotänzers (vermutlich Jaime Rogers) beginnt, ist sicher Bestandteil des Konzepts: Elvis selbst ist in einem eleganten weißen Abendanzug gekleidet und weist sich in der Ernsthaftigkeit seines mimischen Ausdrucks und seiner zurückgenommenen Gestik als

gewissenhaften Bewahrer und Fürsprecher einer afro-amerikanischen Musiktradition aus [4]. Dieses Gospel-Moment wird auch im Show-Closer *If I Can Dream* wiederaufgenommen, dessen Text direkte Zitate des am 4. April des selben Jahres ermordeten Martin Luther King, Jr. aufnimmt und die glückliche Zukunft zwischen den Menschen beschwört. Damit fangen diese Gospel-Performances einen seit dem Album *His Hand in Mine* (1960) bislang unterrepräsentierten musikalischen Schwerpunkt Elvis' ein, und zeigen auf, wohin auch die weitere Reise für den Musiker Elvis gehen könnte. Und tatsächlich trafen Colonel Parker und Elvis ein Jahr später mit den Auskopplungen *In the Ghetto* und *Suspicious Minds* den Nerv der Zeit und verhalfen Elvis zu einstelligen Rängen in den Billboard-Charts.

Zeigen die klassisch ausgebildeten Tänzerinnen und Tänzer den Bildungsanspruch der damaligen US-amerikanischen Fernseh-unterhaltung (auch bei einem privaten Sender wie NBC), so wirkt die Produktionsnummer *Guitar Man* wie eine auf die beschränkten Mittel der Fernsehproduktion heruntergerissene Filmklamotte, wie Elvis sie glücklicherweise so nie gedreht hat. Aufgebaut wie eine eher für die "Variety Shows" der 1950er Jahre typische „Drama Episode" wird in einer losen Abfolge das Schicksal des *Guitar Man* nachgezeichnet. Stellvertretend für die dürftige Handlung des Road Movies sind hier die Szenen genannt: *Amusement Pier*, *Bordello*, *Road*, *Alley*, *Nightclub*, *Supper Club* [5]. Elvis wird in eine Jahrmarktschlägerei verwickelt, zerschmettert eine Nylon-String-Gitarre über dem Kopf eines Angreifers, muss sich der Zudringlichkeiten Prostituierter widersetzen und läuft über auf der Bühne in Punktperspektive angebrachte bunte Klebestreifen, die eine Landstraße symbolisieren sollen. Man könnte resümieren, dass ein Großteil der Handlung nur dazu beiträgt, die Lippensynchronität zum Vollplayback zu stören. Elvis scheint diese recht schnell abgedrehte Episode kaum behelligt zu haben, das auf der DVD enthaltene komplette Footage zeigt einen zu Späßen aufgelegten und zur Kooperation willigen Sänger.

Diese Sammlung an in Vollplayback aufgezeichneten Episoden zeigt auf, um was es den Produzenten bei dem TV-Special ging: Um eine Abendunterhaltung, die nicht nur die eingefleischten Elvis-Fans, Rock'n'Roll-Liebhaber oder überhaupt Popmusik-Interessierten

ansprechen sollte, sondern das gesamte Spektrum des Publikums, also auch die Besucher der Kino-Filme und die Käufer seiner in den 1960er Jahren entstandenen Schallplatten. Insofern spricht sich das Special gerade gegen eine Subkultur des Rock'n'Roll aus, es versucht, Elvis in all seinen sängerischen, musikalischen und performativen Facetten als kohärent darzustellen, um für das nach der Sendung zu erhoffende Comeback eine möglichst breite Anschlussstelle bei dem Publikum zu finden – eine Strategie, die übrigens viele Comebacks auszeichnet [6]. Gab das Massenmedium Fernsehen für Elvis in den Anfangsjahren die Möglichkeit, durch skandalträchtige Polarisierung auf sich aufmerksam zu machen, so legt Elvis' TV-Comeback Wert auf das Erzielen eines größtmöglichen Konsens.

(Knut Holtsträter)

Anmerkungen:

[1] Laut DVD-Booklet.

[2] Sein letzter Auftritt vor der Pause war bei einem Benefizkonzert am 25. März 1961 in Pearl Harbor, Honolulu. Sein letzter TV-Auftritt liegt noch länger zurück, und zwar war er in dem am 12. Mai 1960 auf ABC-TV gesendeten Frank Sinatra Show-Special Welcome Home Elvis.

[3]Elvis baute in den 70er Jahren öfter Andeutungen von Karateübungen ein. Er hatte während seiner Militärzeit Karate gelernt, die Militärzeit mit dem braunen Gurt abgeschlossen und sich soweit verbessert, dass er am 16. September den Meistergrad des 8. Dan verliehen bekam. Das ist eine beachtliche Leitung, wenn man bedenkt, dass ab dem 5. Dan die Leistungen nur noch durch ‚geistige Meisterschaft' verliehen wird. Zum Vergleich: Chuck Norris hat denselben Grad im Taekwondo erworben. Siehe hierzu auch: http://www.elvispresleymusic.com.au/pictures/elvis_presley_karate_black_belt.html (Zugriff: 1.2.2011), u.a. mit einer Fotographie der Urkunde über die Verleihung des Dan.

[4]Hierbei muss angemerkt werden, dass dies keine hohle Geste war: Elvis war sich seiner schwarzen musikalischen Wurzeln sehr bewusst und hat, so oft er Gelegenheit hatte, darüber Auskunft gegeben.

[5] Die *Bordello*-Szene wurde für die Erstsendung getilgt, sie wurde für die vorliegende aufbereitete Version restauriert.

[6] Eines der wenigen Gegenbeispiele ist das ebenfalls erfolgreiche TV-Comeback Frank Sinatras mit seiner nach ihm benannten Show (1957, ABC-TV). Nach einem ersten erfolglosen Versuch von 1950 bis 1952 bei CBS-TV, war dies sein zweiter Versuch, im Fernsehen Fuß zu fassen.

Setlist:
"Trouble"/"Guitar Man" - Show Opener // "Lawdy Miss Clawdy" // "Baby What You Want Me to Do" // Something wrong with my lip. / He's gotta be crazy. // Heartbreak Hotel / Hound Dog / All Shook Up
"Can't Help Falling in Love" // "Jailhouse Rock" // Can I borrow your little whatchacallit? / This leather suit is hot // "Love Me Tender" // "Are You Lonesome Tonight?" // Rock & roll music is ... //

Gospel Production Number: "Sometimes I Feel Like a Motherless Child" / "Where Could I go But To The Lord" / "Up Above My Head" / Saved // "Baby, What You Want Me To Do" // "Blue Christmas" // "One Night" // "Memories" //

Guitar Man Production Number: "Nothingville" / "Guitar Man" / "Let Yourself Go" / "Guitar Man" / "Big Boss Man" / "It Hurts Me" / "Guitar Man" / "Little Egypt" / "Trouble" / "Guitar Man" //

"If I Can Dream" - Show Closer

Editorische Nachbemerkung:
Die Editionsgeschichte von Elvis ist sehr unübersichtlich. Nach dem überaus großen Erfolg der 1968er Ausstrahlung und der internationalen Vermarktung der Show wurde es einige Jahre still. 1984 veranstaltete Media Home Entertainment unter dem Titel Elvis - One Night With You eine Edition des ungeschnittenen Materials, das bei einem der Sit-Down-Konzerte entstanden war. RCA Video Productions ließ 1985 eine gekürzte 51minütige (und eine Schallplatte) auf Basis der gleichen Aufnahmen folgen. Im September 2004 brachte RCA eine drei DVDs umfassende Ausgabe aller Aufnahmen auf den Markt, die 1968 entstanden waren. Der Text des dieser Kassette beiliegenden 24seitigen Booklets stammt von dem Pop-Historiographen Greil Marcus. Diese Ausgabe umfasste neben dem NBC-Film Elvis die folgenden Konzertaufnahmen:
Black Leather Sit-Down Show (v. 27.6.1968);
Black Leather Sit-Down Show (v. 27.6.1968);
Black Leather Stand-Up Show (v. 29.6.1968);
Black Leather Stand-Up Show (v. 29.6.1968);
Trouble/Guitar Man TV Show Opener (v. 30.6.1968);
If Can Dream TV Show Closer (v. 30.6.1968);
Huh-huh-huh Promo (v. 30.6.1968);
Elvis Closing Credits Scene (ohne die Abspanntitel) (v. 30.6.1968).

Empfohlene Zitierweise:

Holtsträter, Knut: Elvis.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

GROUPIES
USA 1970

R: Peter Nevard.
B/K/S: Ron Dorfman.
P: Robert Weiner.
T: Michael Becker.
Bands: Ten Years After, Joe Cocker and the Grease Band, Terry Reid, Spooky Tooth featuring Luther Grosvenor, Dry Creek Road u.a.
Darsteller: Miss Harlow, Cynthia Plaster Caster, Goldie Glitter, Chaz, Iris, Brenda, Diane, Lixie, Andrea „Whips" Feldman u.a.
DVD-Vertrieb: MRA Entertainment Group (2005).
UA: 8.11.1970, New York.
92min, 35mm, Farbe, Mono.

GROUPIES wirft einen Blick hinter die Kulissen des Lifestyles von Rockmusikern und ihren weiblichen und einigen wenigen männlichen Groupies. An Originalschauplätzen gedreht, folgt der Film Musikern wie *Ten Years After*, Terry Reid oder Joe Cocker auf Tourneen durch amerikanische Clubs. Interviews in Hotelzimmern und Wohnungen wechseln sich ab mit Partysequenzen, Proben und Konzerten der Bands. Dabei dominieren die Bilder von Frauen, die sich allein oder in der Gruppe auf den Abend vorbereiten. Es darf spekuliert werden, ob Ron Dorfman, der als Kameramann und Produzent unter dem Pseudonym „Art Ben" nur noch Hardcorepornofans ein Begriff sein dürfte, mit GROUPIES nicht einfach einen lukrativen Schock inszenieren wollte. Die laut einem Filmplakat versprochenen „thrills and more thrills" beschränken sich aber auf ein wenig nackte Haut und steten Drogenkonsum. Ton und Bild sind – nicht zuletzt bedingt durch die Drehs an Originalschauplätzen – meist von mangelhafter Qualität. Unscharfe und verwackelte Einstellungen, ins Bild ragende Mikrophone, Gegenlichtsituationen und unverständliche Dialoge werfen die Frage auf, ob der *Direct-Cinema*-Eindruck beabsichtigt oder nicht auch dem technischem Unvermögen der Filmemacher geschuldet ist.

Gleichwohl verdient der Film als Dokument seiner Zeit einige Aufmerksamkeit. Dorfman, der im gleichen Jahr als Kameramann an der weit professioneller produzierten Dokumentation Gimme Shelter (1970, Albert and David Maysles) beteiligt war, hält in Groupies keinerlei Distanz zu seinen Protagonisten. Die Interviewer sind nie zu sehen, die Fragen unhörbar. Selten blicken die Protagonisten direkt in die Kamera, auf Kommentare wird verzichtet. Diese wenig inszenierte, fast immer rein beobachtende Regie zieht den Betrachter direkt ins Geschehen und macht Groupies zu einem Zeitdokument, in dem sich vermutlich ziemlich genau der durchschnittliche Alltag von Rockmusikern und ihren Fans abseits des großen Erfolges offenbart.

Mit Ausnahme von Joe Cocker wird der Film dominiert von Musikern, denen wie *Ten Years After* nie der große Durchbruch gelungen ist oder die sich wie Terry Reid nur als Vormusiker oder -gruppen einen Namen machten. In ihren musikalischen Performances deutet sich der Übergang vom soul- und folklastigen Bluesrock der Blumenkinder zum psychedelischen Glam- und aggressiven Hardrock an. *Ten Years Afters* Version von *Good Morning Little Schoolgirl* spiegelt mit einem stark verzerrten Gitarrenriff die zeitgleichen Hardrock-Entwicklungen bei *Black Sabbath* oder *Led Zeppelin* wider. In Reids psychedelisch angehauchter Version von Sony Bonos *Bang Bang* dominiert das aggressive, treibende Schlagzeug, das im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren von einem der männlichen Groupies enthusiastisch kommentiert wird. *Delta Lady* von Joe Cocker, der seine typischen Bühnenmanierismen präsentiert, basiert auf einer lärmenden Feedback-Schleife.

Im Gegensatz zu den roh und unbearbeitet wirkenden Gesprächen werden die Konzertaufnahmen ästhetisch inszeniert. Die Kamera bewegt sich entweder zwischen den Musikern auf der Bühne oder zoomt auf Details wie Rhythmus schlagende Füße, die Hände von Gitarristen oder Pianisten. Immer wieder werden in amerikanischer Einstellung oder Großaufnahme entrückt-enthusiastische Gesichter und fliegendes Haupthaar festgehalten. Sänger und Solo-Gitarristen werden in Untersicht gefilmt, was ihrer Heroisierung in den Interviews durchaus entspricht.

Die portraitierten Groupies selbst gehören mit Ausnahme von Cynthia Plaster Caster (bürgerlich Cynthia Albritton) nicht der obersten Riege ihrer Zunft an. Sie können von einer Nacht mit den Superstars der Szene nur träumen. Als eigentliche Protagonisten des Films bezeugen auch sie in ihrem Verhalten und ihren Gesprächen den Wandel des *love and harmony*-Zeitgeistes der Hippies in die dekadenten und weit aggressiveren 1970er Jahre. Der Chauvinismus in der Rockmusik jener Jahre, den erst Disko, früher Hip Hop und Punk aufzubrechen vermochten, enthüllt sich nicht nur in einigen unterwürfigen Aussagen der Groupies oder dem Gestus der Musiker. Er zeigt sich auch in der Machart des Films. In einer der ersten Szenen sucht die Kamera den Blick auf das Gesicht eines Groupies. Sie bewegt sich zwischen den nackten Schenkeln der jungen Frau zielgerichtet auf den Schritt zu, und verharrt in der Perspektive des aktiven Partners beim Cunnilingus.

Die Gespräche der Groupies beim Schminken, Zähneputzen, An- und Auskleiden und dem Dogenkonsum zeichnen ein äußerst zwiespältiges Bild ihrer Motivation. Einerseits offenbart sich eine Hackordnung gesellschaftlicher Verlierer, die sich durch die Nähe zu den vergötterten Stars aufzuwerten suchen. Die Selbstbeschreibung: „I looked in the mirror and I just said: 'Wow, you fucking whore – what are you into?'" mag man als „Selbsterkenntnis" ansehen und sich dann mit einer letztlich moralistisch-puritanischen Mitleidsgeste von den jungen Frauen distanzieren.

Andererseits demonstrieren die Mädchen aber Selbstbewusstsein, gesunden Realitätssinn und eine gewisse Verachtung für die Objekte ihrer Begierde. Der Kampf um die Stars (wie die immer wieder genannten – und dabei unerreichbaren – *Led Zeppelin*) wird von den Frauen in einem fast professionellen Sinne als „challenge" begriffen. Nur der maximale Ruhm des Musikers garantiert sexuelle Befriedigung. Erfolglose, anmaßende oder gewalttätige Männer trifft die volle Breitseite weiblichen Spottes. Im Ernstfall, so berichten die Erzählungen der jungen Frauen, kommt auch das Tränengas zum Einsatz. Thema ist immer wieder die mangelnde Größe der männlichen „units", die nicht für die Verewigung in Gips durch die Avantgarde der Groupies, die Plaster Casters, verwertbar wären.

Diese Aussagen könnten als Aufstand gegen ein altes Rollenbild gedeutet werden: Die Groupies werden selbst zu Jägerinnen. Sie konfrontieren offensichtlich eingeschüchterte Musiker wie den Bassisten von *Cat Mother* mit fordernder, weiblicher Sexualität. So degradieren sie den Mann zum Objekt und unterwerfen ihn einer auf Ruhm basierenden Hierarchie. In diesem Kontext sind Cynthia Albrittons Penisabdrücke feministische Aktionskunst [1]. Während die Musiker bei diesem Thema in peinlich berührtes Übersprungsgelächter ausbrechen oder die Gipsabdrücke als einfach „lächerlich“ bezeichnen, verteidigen die Mädchen die Herstellung der Trophäen als „artform“. Im letzten Drittel des Films erläutert Albritton die technischen Details und Schwierigkeiten bei der Herstellung dieser Artefakte. Zum Ende der Szene zoomt die Kamera auf das Kronjuwel ihrer Sammlung, den berühmten „Penis de Milo“ von Jimi Hendrix [2].

Angesichts der Bilder in schäbigen Backstage-Räumen, heruntergekommenen Hotels und Wohnungen entsteht der Eindruck eines banalen, nur mit Drogen versüßten Alltages. Der minutenlange schwer erträgliche Auftritt des männlichen Groupies und Transvestiten Chaz verdüstert den Film. Völlig überschminkt, körperlich misshandelt und vom Heroin gezeichnet erweckt er in seiner Penetranz und Hilflosigkeit kein Mitleid, sondern erntet Spott und Hohn. Besonders Terry Reids Schlagzeuger profiliert sich dabei mit arrogant überzeichnetem „britischen“ Humor. Seine Bonmots gehen allesamt zu Ungunsten Chaz’. Auch der in seiner Exaltiertheit lächerliche Striptease der Andy-Warhol-Muse Andrea „Whips“ Feldman in der New Yorker Gallery of Erotic Art hat, trotz der im Gegensatz zu den anderen Drehorten etwas eleganteren *location*, wenig Glamour. Selbst bei den im Film auftretenden Personen löst er vor allem peinlich berührtes Schweigen aus.

Der vermeintlich objektive Blick der Filmemacher entlarvt in Groupies zumindest bei oberflächlichem Hinsehen zweierlei: In der Gegenüberstellung von heroisierten Musikern mit eher schäbig und sexualisiert portraitierten Groupies demaskiert sich Dorfmans Regie am Ende als männliche Sexualphantasie. Aber auch die Hoffnungen der Protagonisten, durch ”sex, drugs and rockstars“ (so ein Filmplakat) der Banalität und Repression des Mittelschichtalltages zu entfliehen,

konterkarieren sich in GROUPIES selbst. Letztlich vermitteln die Gespräche, das unverhüllt eingefangene Milieu, die heroisierten, aber qualitativ schlechten Konzertaufnahmen die Banalität gescheiterter Träume, die mit Lippenstift und Push-up-BH, mit Drogen und Alkohol tragisch-traurig am Leben gehalten werden.

(Konstantin Jahn)

Anmerkungen:
[1] Cynthia Albritton, genannt „Cynthia Plaster Caster", war in den 1960er Jahren das wohl bekannteste Groupie. Ihre Karriere als Künstlerin begann 1968 mit einer ersten Ausstellung von Penis-Abdrücken von Rockstars (z. B. Jimi Hendrix und Noel Redding). Später weitete sie den Kreis ihrer Modelle auf andere Künstler aus. Ab 2000 begann sie ebenso, Gipsabdrücke von den Brüsten weiblicher Stars zu archivieren. Der Dokumentarfilm PLASTER CASTER (USA 2001, Jessica Everleth) portraitiert die Arbeiten der jungen Frau. Vgl. dazu Tomasino, Barbara: *Groupie. Ragazze a perdere*. Palermo: Epos 2003, S. 278-283.
[2] Vgl. http://www.cynthiaplastercaster.com (10.3.2011).

Rezensionen:
The Hollywood Reporter 213,33, 6.11.1970, S .3.
Greenspun, Roger: Girls (and Boys) in Pursuit of Rock Stars. In: *New York Times*, 9.11.1970; online: http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E00E1DE143AE333A2575AC0A9679D946190D6CF (10.3.2011).
Variety, 18.11.1970, S. 14.
Film Bulletin 39,24, Dec. 1970, S. 26-27.
Elizabeth Hardwick: Militant Nudes. In: *The New York Review of Books,* 7.1.1971.
CinemaTV Today, 9999, 23.11.1972, S. 18.
Monthly Film Bulletin 39,466, Nov. 1972, S. 233.
Films and Filming 19,2, Nov. 1972, S. 45-46.
Rev. In: *filmfanatic*, n.d., URL: http://filmfanatic.org/reviews/?p=978 10.3.2011).
Rev. (Graeme Clark) in: *The Spinning Image*, n.d., URL: http://www.thespinningimage.co.uk/cultfilms/displaycultfilm.asp?reviewid=4444&aff=13 (12.3.11).

Empfohlene Zitierweise:

Jahn, Konstantin: Groupies.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

NASHVILLE
USA 1975

R: Robert Altman.
P: Robert Altman.
D: Joan Tewkesbury.
K: Paul Lohmann.
S: Dennis M. Hill, Sidney Levin.
Darsteller: David Arkin, Barbara Baxley, Ned Beatty, Karen Black, Ronee Blakely, Timothy Brown, Keith Carradine, Geraldine Chaplin, Robert Doqui, Shelly Duvall, Allan Garfield, Henry Gibson, Scott Glenn, Jeff Goldblum, Barbara Harris, David Hayward, Michael Murphy, Allan Nichols, Dave Peel, Christian Raines, Bert Remsen, Lily Tomlin, Gwen Wells, Keenan Wynn.
V: 1975 (DVD).
160min, 1,33:1, Farbe, Englisch, Dolby-Stereo.

Robert Altmans NASHVILLE hat auch nach über 35 Jahren nichts an seiner Aktualität und Brisanz verloren. Zwar zeichnet der Film auf sehr eigene Weise ein Seelenbild der 1970er Jahre *Music City, USA,* fungiert aber gleichermaßen als universale Metapher des *american way of life,* des so oft beschriebenen, besungenen, verfilmten amerikanischen Traums vom Tellerwäscher zum Millionär.

Eine richtige Handlung gibt es nicht, vielmehr wird ein Handlungsrahmen gesponnen, indem sich 24 mehr oder weniger flüchtig verlaufende Schicksale zufällig kreuzen und auf irgendeine Weise mit der Country-Music-Industrie verwoben sind – wie z.B. Barbara Jean (Ronee Blakely) als aufsteigender Countrystar, Haven Hamilton (Henry Gibson) als politisch ambitionierter Grandseigneur der Country Music oder Connie White (Karen Black) als aussichtsreiche Mitstreiterin für die Auszeichnung als beste Countrysängerin. All diese Protagonisten mit ihren beiläufigen Liebesaffären, halbseidenen Geschäftskontakten, Starallüren, unerfüllten Träumen, persönlichen Verstrickungen vereint der Wunsch, eine wichtige Rolle in dem Soziotop der Musikindustrie Nashvilles zu spielen. Die eine als Groupie, die

andere als talentlose Kellnerin, der andere als durchgeknallter Fan, der mit seinem außergewöhnlichen Motorrad immer auf Achse ist, um dort zu sein, wo Country Music zum Mittelpunkt des Nashville-Universums wird.

Trotz oder gerade wegen der nur locker gesponnenen Rahmenhandlung suggeriert Nashville den Charakter eines Dokumentarfilms über die Country Music-Metropole. Diese Anmutung wird durch die BBC-Reporterin Opal (Geraldine Chaplin) genährt, die für ein Radioporträt über Nashville an allen möglichen und unmöglichen Orten auftaucht. Ihr überambitionierter feministischer, zuweilen europäisch-snobistischer Anspruch scheint irgendwie nicht in die Welt der Country Music zu passen. Das unaufhörlich laufende Tonbandgerät dokumentiert rücksichtslos die traditionslose Kulturwüste Amerikas. Diesen „Zusammenprall der Kulturen“ verwebt Altman ironisch-humoresk in sein Breitbandfresko der Country-Music-Kultur. Der Film entlarvt von Beginn an die gnadenlosen Mechanismen einer einzig und allein auf Kommerz abzielenden Musikindustrie. In einem großzügig ausgestatteten Tonstudio nimmt Country-Star Haven Hamilton seine patriotische Hymne zur 200-Jahr-Feier der USA auf, deren Refrain (*We must be doing something right the last two-hundred years)* mehrfach von Hamilton mit harschem Ton unterbrochen wird, weil der Pianist seiner Auffassung nach falsch in die Tasten greift. Die Stimmung ist gereizt, zumal Hamilton die BBC-Reporterin als unangemeldete Zuhörerin entdeckt und sie vor versammelter Studiocrew zurechtweist.

Nicht allein der Text des Songs weist auf eine intime Verbindung der Country-Musik zu den Werthorizonten der amerikanischen Gesellschaft und zur zeitgenössischen amerikanischen Politik hin. Nashville spielt im Wahljahr 1976. Vor dem Hintergrund der größten innenpolitischen Krise, Vietnamkrieg-Desaster, Watergate-Skandal, Rücktritt von Präsident Nixon, Rezession und den bevorstehenden Feierlichkeiten zum 200. Jahrestag der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung ist Altmans Epos ein zutiefst zeitkritischer politischer Film. Als Leitmotiv des Films fungiert ein mit Lautsprechern bestückter Lieferwagen, der unaufhörlich durch die Straßen Nashvilles fährt, um lautstark auf eine Wahlkampfveranstaltung des unabhängigen Präsidentschaftskandidaten Hal Phillip Walker der „Replacement-Party“ hinzuweisen, ein Phantom,

das sich am Ende den Wählern vorstellen will. Aus den auf dem Dach des Wagens montierten Megaphonen plärrt in Endlosschleife sein dürftiges, inhaltsarmes Programm: Neben der Beseitigung aller Rechtsanwälte aus Regierungsämtern in Washington wird vor allem die Änderung der Nationalhymne gefordert. Dass Walker auch am Ende nicht die Bühne betritt, sondern nach dem finalen Attentat fluchtartig das Gelände verläßt, verstärkt nur den Eindruck einer phantasmatischen Größe im Hintergrund, die mit dem Bühnengeschehen ideologisch und ökonomisch verbunden ist, ohne im Film je auch manifest zu werden.

Politik funktioniert in Nashville nur im Zusammenhang mit Country Music und dem dahinterstehenden perfiden Establishment des Musikbusiness. Um dem Wahlkampfauftritt die nötige Aufmerksamkeit zu geben, bemüht sich der zynische Wahlkampfmanager Triplette (Michael Murphy) um die nötige Showprominenz. Hierzu ködert Triplette den einflussreichen Countrysänger Haven Hamilton, allerdings erst, nachdem dieser ihm die Aussicht auf das Amt des Gouverneurs von Tennessee eröffnet. Die Erkenntnis liegt nahe: Nicht nur Politik ist korrupt, auch Country Music.

Der Film endet mit der unter freiem Himmel vor dem Pantheon inszenierten Wahlkampfveranstaltung für Hal Phillip Walker, dem unsichtbar gebliebenen Kopf der Ablösungs-Partei. Die vor der Bühne versammelte Menge erlebt hautnah, wie die zum Star stilisierte Countrysängerin Barbara Jean, die wie keine andere eine tiefe und irrationale Sehnsucht nach einem ursprünglichen Amerika verkörpert, von einem durch den Vietnamkrieg traumatisierten Einzeltäter ausgerechnet während des Liedes *My Idaho Home* erschossen wird. Schrecken und Panik wirken nur für einen Moment. Der ebenfalls verletzte Hamilton versucht das verunsicherte Publikum zu beruhigen und ruft resolut ins Mikrofon, anspielend auf die Ermordung von John F. Kennedy: ”This is not Dallas! This is Nashville. It can’t happen here!“ Unter dem Geheul der Polizeisirenen entfernt sich die Eskorte des Präsidentschaftskandidaten. Ein Manager drückt der seit Beginn des Films auf ihre große Chance wartende Albuquerque im Minikleidchen das Gesangsmikrophon in die Hand, die zögernd den Titelsong *It Don’t Worry Me* anstimmt. Ihre Stimme wird kräftiger, die Band setzt ein,

unterstützt von einem farbigen Gospelchor. Im Rhythmus der Musik schwelgt das sich nunmehr gefasste Publikum, während die Kamera die Bühne samt Amerikaflagge und Wahlkampfbanner in einer zunehmend größer werdenden Totale als Abschlussbild wählt und in den Himmel schwenkt.

Unabhängig von dem Plot, der in stenographischen Skizzen den Musikzirkus in Nashville mit leichter Ironie trefflich beschreibt, zeichnet sich NASHVILLE durch eine Kameraführung und Photographie aus, die sich durch die Stilistiken der verschiedenen Substile der Country-Musik bewegt, sich jeweils an den Duktus der Musik, die Aufführungsorte, die sozialen und emotionalen Bedingtheiten der Musiker anschmiegend. Auch tontechnisch war NASHVILLE auf der Höhe der Zeit: „Das 8-Kanal-Tonsystem ermöglicht eine unglaublich differenzierte, gezielte Hörwirkung. Nie ist die Musik, ob man sie mag oder nicht, Untermalung. Sie bildet vielmehr einen integralen Teil des Gesamtvorganges“ (Robert von Berg, *Süddeutsche Zeitung*, 16.8.1975). Dies gilt auch für den Soundtrack, dessen Songs sämtlich von den Schauspielern geschrieben und gesungen wurden. Dadurch wird auf sehr subtile Weise der Charakter des Dokumentarischen unterstrichen.

(Dietmar Schiller)

Literatur:

Altman, Rick: Eine Narration der 24 Ton-Spuren? Robert Altmans NASHVILLE. In: Müller, Jürgen E. / Vorauer, Markus (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster: Nodus-Publikationen 1993, pp. 21-43 (Film und Medien in der Diskussion. 3.).
Baker, Charles A.: Illusion and Reality in Nashville. In: *Studies in the Humanities* 10,2, Dec. 1983, pp. 93-98.
Bowles, Stephen E.: CABARET and NASHVILLE: the musical as social comment. In: *Journal of Popular Culture* 12,3, 1978, pp. 550-556.
Braudy, Leo / Kolker, Robert P.: Robert Altman: An Interview. In: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 1,2, 1982, pp. 2-14.
Byrne, Connie / Lopez, William O.: NASHVILLE. An interview ‚documentary‘. In: *Film Quarterly* 29,2, 1976, pp. 13-25.
Cardullo, Bert: The space in the distance: A study of Altman's NASHVILLE. In: *Literature/Film Quarterly* 4,4, Fall 1976, pp. 313-324.

Cole, Michael: / Keyssar, Helen: The Concept of Literacy in Print and Film. In: *Literacy, language, and learning: the nature and consequences of reading and writing*. Ed. by David R. Olson, Nancy Torrance, and Angela Hildyard. Cambridge/New York: Cambridge University Press 1985, pp: 50-72.
Comuzio, Ermanno: Una canzone-azione in Nashville di Robert Altman. In: *Cineforum* 30,291, Jan./Febr. 1990, pp. 66-72.
Elsaesser, Thomas: Où finit le spectacle? (À propos de Nashville). In: *Positif*, 197, 1977, pp. 21-27.
Elsaesser, Thomas: "Nashville": putting on the show. In: *Persistence of Vision: the Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, 1, Summer 1984, pp. 35-43.
Farber, Stephen: Altman in music city. In: *Artforum* 14, Nov. 1975, pp. 66-70.
Hasbany, Richard: Saturday Night Fever and Nashville: exploring the comic mythos. In: Journal of Popular Culture 12,3, (1978), pp. 557-571.
MacCabe, Colin: The discursive and the ideological in film: notes on the conditions of political intervention. In: *Screen* 19,4, 1978, pp. 29-43.
Rosenbaum, Jonathan: Improvisations and interactions in Altmanville. In: *Sight & Sound* 44,2, Spring 1975, pp. 90-95.
Rosenbaum, Jonathan: London journal. In: In: *Film Comment* 11,5, Sept.-Oct. 1975, pp. 4-70.
Rush, Jeffrey S.: Who's in on the joke: parody as hybridized narrative discourse. In: *Quarterly Review of Film and Video* 12,1-2, May 1990, pp. 5-13.
Self, Robert T.: Invention and death: the commodities of media in Rob Nashville. In: Jour*nal of Popular Film and Television* 5,3-4, 1976, pp. 273-88.
Self, Robert T.: Resisting Reality. Acting by Design in Robert Altman's Nashville. In: Cynthia
Baron, Diane Carson, Frank Tomasulo (eds): *More than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit: Wayne State University Press 2004, pp. 126-150.
Stuart, Jan: *The Nashville chronicles: the making of Robert Altman's masterpiece*. New York [...]: Simon & Schuster 2000, 366 pp.
Tewkesbury, Joan: Nashville. In: *Scenario: the Magazine of Screenwriting Art* 1,1, 1995, pp. 52-104.
Yates, John: Smart man's burden: Nashville, A Face in the Crowd and popular culture. In: *Journal of Popular Film and Television* 5,1, 1976, pp 19-28.
Nashville. Original Motion Picture Songbook. Columbia Publications 1975.
Hemphill, Peter: *The Nashville Sound: An Intimate Portrait of the Country Western Music Scene*. New York: Simon & Schuster 1970.

Diskographie:
Nashville. Original Soundtrack (1975, LP), MCA Nashville.
Nashville (2000), CD.

Empfohlene Zitierweise:

Schiller, Dietmar: Nashville.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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 Doors – Live at the Hollywood Bowl
USA 1987

R: Ray Manzarek.
P: Rick Schmidlin, für: Doors Video Company.
K: Paul Ferrara.
S: Richard Ross.
T: Bruce Botnick (Originalaufnahmen).
Musiker: The Doors (Jim Morrison / Gesang, Robby Krieger / Gitarre, Ray Manzarek / Keyboard, John Densmore / Schlagzeug).
V: MCA/Universal Home Video (VHS); MCA/Universal Home Video (Laserdisc); Universal Home Entertainment (DVD).
UA: 1987 (VHS; Neuausg.: 1991); im Rahmen der Video/DVD-Kollektion The Doors Collection: 1999; Neuausg.: 2001 (DVD).
62min, 1,33:1, Farbe, Stereo.

Auf der 2001er DVD-Ausgabe enthalten sind:
The Doors: Dance on Fire (USA 1985, Ray Manzarek). 51min.
The Doors: The Soft Parade (USA 1991, Ray Manzarek). 50min.

Die kalifornische Band *The Doors* gilt mit ihren eigenwilligen Texten und oft obszönen Bühnenauftritten als eine der wichtigsten Bands der Rockgeschichte. Sie wurde 1965 in Los Angeles von dem Filmstudenten und Poeten Jim Morrison, dem Keyboarder Ray Manzarek, dem Gitarristen Robbie Krieger und dem Schlagzeuger John Densmore gegründet. Ihre Musik verband Einflüsse aus Rock, Soul, Jazz und Blues. Großen Einfluss übten die poetischen Texte Morrisons aus, die nicht selten von Drogenkonsum, Chaos-Theorien, Rebellion, Todesvisionen, Gewalt, Selbstzerstörung, Wiedergeburt, Liebe oder Sex handelten. Nach dem Tod Morrisons im Jahre 1971 veröffentlichten die restlichen Bandmitglieder noch zwei Alben, die jedoch keinen großen Erfolg verbuchen konnten. 1973 löste sich die Band dann ganz auf. Mit der Veröffentlichung des Oliver-Stone-Films The Doors (1991) wurde die Band erneut bekannt.

Zu Ehren des 30. Todestages von Morrison erschien eine im Jahre 1999 produzierte, 2001 auf DVD veröffentlichte (2.8.2007 auch in Deutschland auf DVD vertriebene) Retrospektive, die sich als Kompilation aus Konzertmitschnitten, Fernsehauftritten, Interviews und zuvor nie gesehenem Bildmaterial der Doors erweist. Die Spieldauer der DVD beträgt insgesamt 185 Minuten und beinhaltet insgesamt drei in sich geschlossene Filme: Live at the Hollywood Bowl dokumentiert einen Auftritt der Band am 5.7.1968. Es ist das einzige Doors-Konzert, das jemals komplett gefilmt wurde. Dance on Fire enthält vor allem bis dato unveröffentlichte Backstage-Szenen sowie Konzert- und Fernsehauftritte der Band. Den letzten Teil der umfangreichen DVD bildet die Dokumentation The Soft Parade, die unveröffentlichte Interviews und den letzten gemeinsamen Fernsehauftritt der Band zeigt, der im Jahre 1969 von der nicht-kommerziellen TV-Senderkette *Public Broadcasting Service* ausgestrahlt wurde.

Bei allen drei Videos führte Ray Manzarek – der Keyborder der Band – Regie. Das Zentrum der DVD bildet wohl das Konzert *Live at the Hollywood Bowl*, das hier erstmalig in überarbeiteter Stereo-Ton-Fassung veröffentlicht wurde. Produziert wurde die Konzertaufzeichnung von Rick Schmidlin, der mit dem Sounddesigner Walter Murch schon eine Neufassung von Orson Welles' Touch Of Evil (1958) kreiert hatte. Außerdem rekonstruierte Schmidlin den fulminanten Elvis-Presley-Konzertfilm Elvis - That's the Way It Is (2001).

Das außerhalb von Los Angeles gelegene *Hollywood Bowl* ist eines der größten Amphitheater der Welt. Es bietet Platz für über 180.000 Zuschauer und wird hauptsächlich für Musikveranstaltungen genutzt. Die Bühne ist durch eine muschelartige Überdachung geschützt, die im Jahre 1929 ihre Form erhielt und im Jahre 2003 umgebaut und erweitert wurde. Das Hollywood Bowl gehört zu den prestigeträchtigsten Bühnen weltweit. Neben den *Doors* haben auch die *Beatles*, *Pink Floyd*, Elton John oder Frank Sinatra die Bühne für Konzerte genutzt. Neben der außergewöhnlichen Akustik zeichnet sich die Bühne vor allem durch einen ansprechenden Außenbereich, bequeme Sitzmöglichkeiten und Platzfreiheit für die Zuschauer aus. Dass die *Doors* an diesem Ort auftraten, mag als Indiz für ihre seinerzeitige Popularität gewertet werden.

Die Auswahl der Stücke bei dem *Live at the Hollywood Bowl*- Konzert gleicht nahezu einem „Best-of"-Album der Band: Von *Alabama Song* über *Light My Fire* bis zu *The End* präsentiert die Band insgesamt zehn ihrer bekanntesten und einprägsamsten Lieder. Gerade Songs wie *The End* oder auch *The Unknown Soldier* verleihen dem Auftritt einen durchaus ernsthaften Rahmen, führen sie dem Zuschauer doch immer wieder die Brisanz sozialer Bewegungen vor Augen, die das Ende der 1960er Jahre auszeichneten. Das Konzert wurde insgesamt von vier Kameras aufgezeichnet, wobei die Band größtenteils frontal abgelichtet wurde. Die Kameras wurden dabei hinter dem Publikum positioniert, sodass häufig Köpfe der Konzertbesucher im Bildvordergrund zu sehen sind. Die heute amateurhaft wirkende Schlichtheit dieser Dramaturgie der Kamerastandorte ist ein deutlicher Hinweis auf das Alter der Aufnahmen ebenso wie auf die Begrenztheit der seinerzeit verfügbaren Produktionsmittel. Noch stand die Dokumentation ganz im Zentrum, eine Inszenierung des Geschehens für die Kameras spielte kaum eine Rolle. Die frontale Gesamtaufnahme der Band wird zusätzlich immer wieder durch Nahaufnahmen der einzelnen Bandmitglieder ergänzt, wobei Morrison eindeutig am häufigsten gezeigt wird. Für die Tonaufzeichnung wurde eine 16-Spur-Maschine eingesetzt, um das Konzert für die Nachwelt und für eine Platten-Auswertung aufzuzeichnen. Die vorliegende digitale Überarbeitung bietet darum einen exzellenten Stereosound, der weitaus besser ist als die meisten archivierten Filmaufzeichnungen der Band und von der visuellen Gestaltung deutlich kontrastiert.

Im Zentrum des Films steht eindeutig Jim Morrison. Immer wieder unterstreichen seine körperbetonten und impulsiven Ausbrüche den Inhalt der Texte und erzeugen den Eindruck einer penetranten und überwältigenden Bühnenpräsenz. Ray Manzarek erklärt später in einem Interview [1], dass insbesondere das Konzert im Hollywood Bowl den wahren Jim Morrison gezeigt habe – einen Musiker, der auf der Bühne die Musik gefühlt und keine Show für den Zuschauer inszeniert habe. Die im Film so herausgestellte Bedeutung der Person Morrison für die Show und das Außenimage der Band und die damit naheliegende Dominanz im Beziehungsgefüge der Band wird jedoch immer wieder von Morrison selbst entkräftet: Immer dann, wenn seine Rolle all zu sehr in den Vordergrund rückt, durchbricht er das sich so sehr

aufdrängende Machtverhältnis der Musiker, macht einen kleinen Spaß oder setzt ein ironisches Lächeln, mit dem sich seine Bedeutung relativiert. Unterstützt und konterkariert werden Morrisons Ausbrüche und seine exzentrische Bühnenshow zudem durch improvisierte Einlagen der anderen Bandmitglieder, die gerade an diesen Stellen miteinander über das Musikalische hinaus zu kommunizieren beginnen. An längeren Solo-Stellen kommt es häufiger vor, dass die Person Morrisons ganz in den Hintergrund rückt und andere Bandmitglieder das Bühnengeschehen dominieren. So zentral die exzentrische Hingabe Morrisons auch ist, wird seine Rolle in der Gesamtshow immer wieder zurückgenommen – die Band präsentiert sich als gemeinsames Projekt. Es verwundert nicht, dass Zuschauer und Kritiker das Konzert später als einen der außergewöhnlichsten *Doors*-Auftritte überhaupt beschrieben, der die Band auf der Höhe ihres kreativen Schaffens gezeigt habe.

(Oliver Chinnow / Caroline Amann)

Anmerkung:
[1] URL: http://www.classicbands.com/RayManzarekInterview.html.

Dokumentarfilme zu The Doors:
The Doors: Soundstage Performances; USA 2002, Jack Ofield. 120min, Direct-to-Video.
The Doors: When You're Strange; USA 2009, Tom DiCillo. 90min.

Literatur zu Ray Manzarek:
Naranjo, Nicolas: The Doors cineastas. In: *Kinetoscopio* 11,55, 2000, pp. 8-16.

Bücher über The Doors:
Davis, Stephen: *Jim Morrison. Life, Death, Legend*. New York: Gotham 2004.
Densmore, John: *Riders on the Storm: Mein Leben mit Jim Morrison und den Doors*. Innsbruck: Hannibal 2001. -- Engl.: *Riders on the Storm. My Life with Jim Morrison and The Doors*. New York: Delacorte Press 1990.
Doe, Andrew / Tobler, John (Hrsg.): *The Doors in eigenen Worten*. Heidelberg: Palmyra 2001.
Fong-Torres, Ben: *The Doors. Die illustrierte autorisierte Biographie der Band*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Berlin 2007. -- Engl.: *The Doors*. New York: Hyperion 2006.
Gerstenmeyer, Heinz: *The Doors. Sounds for your soul. Die Musik der Doors*. Norderstedt: Books on Demand 2001.

Hopkins, Jerry / Sugerman, Danny: *Keiner kommt hier lebend raus. Die Jim-Morrison-Biografie*. München: Heyne 2001. -- Zuerst: Augsburg: Maro Verlag 1981. Engl.: *No One Here Gets Out Alive*. New York: Warner Books 1980.
Manzarek, Ray: *Die Doors, Jim Morrison und ich: Mein Leben mit den Doors*. Wien: Hannibal 1999. Engl.: *Light My Fire. My Life with The Doors*. New York: G.P. Putnam's Sons 1998.
Riordan, James / Prochnicky, Jerry: *Break on Through. The Life and Death of Jim Morrison*. New York: William Morrow 1991.
Seymore, Bob: *The end. Der Tod von Jim Morrison*. Heidelberg: Palmyra 2006.
Shaw, Greg: *The Doors on the Road*. London: Omnibus Press 1997.
Sugerman, Daniel (Hrsg.): *Jim Morrison & The Doors. Die kompletten Songtexte*. [Engl.-dt.] München/Paris/London: Schirmer-Mosel 1992.

Empfohlene Zitierweise:

Chinnow, Oliver u. Amann, Caroline: The Doors – Live at the Hollywood Bowl.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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".

Funky Monks
aka: Funky Monks – Red Hot Chili Peppers
USA 1991

R/K: Gavin Bowden.
P: Rick Rubin; David Naylor, Kit Cathcart, Randy Skinner (für Warner Bros.).
Beteiligte Bands: Red Hot Chili Peppers (Michael „Flea“ Balzary, Anthony Keidis, John Frusciante, Chad Smith).
DVD-Vertrieb: Warner Reprise Video.
UA: VHS: 1991; DVD: 20.3.2000.
60min; 1,33:1 / 4:3, Schwarzweiß; PCM Stereo, Surround.

13. Februar 1983, *Rhythm-Lounge-Club*, L.A. – *Tony Flow and the Miraculously Majestic Master of Mayhem* betraten erstmals die Bühne. Die Schulfreunde Michael Balzary, Jack Irons, Anthony Kiedis und Hillel Slovak gründeten die Band eigentlich nur für diesen einen Auftritt, doch war die Resonanz von Publikum und Club-Manager derart positiv, dass sie schnell zu einem Geheimtipp wurde. Bereits ein Jahr später veröffentlichten die vier jungen Männer als *Red Hot Chili Peppers* ihr gleichnamiges Debütalbum.

Juni 1988: Nachdem die Band schon weit herumgekommen war und einige Erfolge verzeichnen konnte, starb der Gitarrist Hillel Slovak an einer Überdosis Heroin. Die *Red Hot Chili Peppers* standen vor dem Aus: Jack Irons verließ die Band; Anthony Kiedis, zu diesem Zeitpunkt selbst heroinabhängig, beschloss, einen Entzug zu machen, und nahm sich eine Auszeit. Erst danach entschlossen sich Balzary und Kiedis, die Band wiederaufzubauen. Nach einer langwierigen Suche nach neuen, passenden Bandmitgliedern und einigem Hin und Her fanden sich die *Red Hot Chili Peppers* schließlich in der Konstellation zusammen, in der sie noch heute existieren: Anthony Kiedis (Sänger), Michael „Flea“ Balzary (Bass), John Frusciante (Gitarre) und Chad Smith (Schlagzeug). Sie sind heutzutage kaum mehr aus der Rockszene wegzudenken, nicht nur, weil sie zu den kommerziell erfolgreichsten Bands überhaupt

zählen, sondern auch, weil sie eine spezifische Melange aus Funk- und Rockmusik entwickelt haben. Den Durchbruch schafften die *Peppers* mit dem am 20.9.1991 veröffentlichten Album *Blood Sugar Sex Magik*. Dieser Longplayer avancierte zum bis *dato* erfolgreichsten Album der Band und sicherte ihr endgültig einen Platz in der Hall of Fame der Rockmusik, auf den sie bereits mit dem Vorgänger-Album *Mother's Milk* (1989) lautstark Anspruch erhoben hatten.

In Erwartung des großen Erfolges von *Blood Sugar Sex Magik* entstand Funky Monks, eine sechzigminütige Dokumentation über die Aufnahmen zu diesem gefeierten Album. Anstatt in ein gewöhnliches Studio zogen die *Peppers* im Mai/Juni 1991 zusammen mit dem Starproduzenten Rick Rubin in eine zum Tonstudio umfunktionierte Villa in Hollywood. Kiedis äußerte sich begeistert über das für einen Künstler optimale Arbeitsumfeld: Er könne sich vollkommen auf die Musik konzentrieren und unabhängig von Tages- und Nachtzeit jederzeit seine musikalischen Eingebungen umsetzen. Das Management schien bestrebt, der Band so viele Freiräume wie möglich zu verschaffen, um die künstlerische Tätigkeit der vier Männer voranzutreiben. Um die ‚schöpferische Atmosphäre' auch durch die Dreharbeiten zu Funky Monks nicht zu gefährden, reduzierte Bowden den technischen Aufwand und filmte selbst mit nur einer Kamera. Ganz im Sinne des *direct cinema* minimiert er so den Einfluss der Dreharbeiten bzw. der Kamera auf das Geschehen und gewährleistete ein ungemein hohes Ausmaß an „Natürlichkeit" der Proben, das sich im Film unmittelbar mitteilt. Ganz im Sinne des Prinzips der „Fliege an der Wand" beobachtete Bowden die *Peppers* über fast zwei Monate hinweg bei den Studioaufnahmen, bei Photoshootings, Interviews und vielem anderen mehr. Die Kamera wurde zu einer Art von stillem Begleiter des Geschehens und passte sich den Gegebenheiten an. Selbst technische Fehler wurden in Kauf genommen. In einer Szene wird z.B. das Bild fast vollständig durch eines der Bandmitglieder verdeckt; in einer anderen zoomt die Kamera weit heran und filmt mitten durch die herumstehenden Gerätschaften hindurch. Die Kamera störte den Schaffungsprozess offenbar nicht – und der Zuschauer hat das Gefühl, selbst mitten im Geschehen zu sein.

Ein interessanter Kontrast zu diesen Aufnahmen entsteht, als der Fernsehsender MTV die *Peppers* in ihrem goldenen Käfig besucht: Ein

Gewirr aus Armen, Beinen, Kabeln, Lampen und Mikrophonen mit einer Kamera an der Spitze rollt nur wenige Zentimeter hinter Kiedis eine schmale Treppe hinauf – ein stiller Begleiter sieht anders aus! Auch die Interaktion der Bandmitglieder mit der Kamera (sie führen das MTV-Team im Haus herum) verweist auf die Unnatürlichkeit dieser Situation. Die ‚Gemachtheit' dieser Aufzeichnungen wird auch durch einen direkten Vergleich mit den rar gesäten Gesprächsaufzeichnungen Bowdens deutlich: Im Interview mit dem Fernsehsender wirken die *Peppers* auf einem Baumstamm gestylt, wie drapiert und für die Aufnahme zu einem Sitzarrangement angeordnet; der Interviewer stellt oberflächliche Fragen und vergleicht die Band mit den Ganz-Großen der Rockmusik. Im scharfem Kontrast zu dieser oberflächlichen Gesprächsaufführung (die in ihrer boulevard-journalistischen Gestaltung erkennbar der Werbung für die Band dient) zeigen die von Bowden aufgezeichneten Äußerungen der Musiker ganz anderes, beispielsweise den nur in einen Bademantel gehüllten, rauchenden Frusciante auf dem Dach der Villa, der über eine vierte Dimension philosophiert, ohne die er eigener Aussage nach seinem Leben schon längst ein Ende gesetzt hätte. Seine Äußerung mag im Rahmen eines Interviews entstanden sein. Der Zuschauer sieht und hört nur den Monolog Frusciantes, der an niemanden gerichtet zu sein scheint.

Anhand dieses Beispiels zeigt sich bereits, dass die Themen der Bowdenschen Interviews und sprachlichen Äußerungen zumeist mit ganz allgemeinen Themen befasst sind. Es geht um das Leben im Allgemeinen und im Besonderen, um Liebe, vor allem Sexualität, um Lebens- und Bandphilosophie und dergleichen mehr. Die durch die Kameraführung signalisierte räumliche Nähe zum Geschehen wird durch emotionale Nähe zu den Bandmitgliedern ergänzt. Insbesondere thematisiert Bowden die Quellen der Inspiration resp. der Motivation des Songwritings als einen der wesentlichen Aspekte des Entstehungsprozesses des Albums. Eine in diesem Zusammenhang bewegende Sequenz ist ein Interview mit Kiedis zu dem Song *Under the Bridge*. Der Sänger erzählt von seiner Heroinsucht und wie er als *hardcore-junky* mit einem Ex-Häftling sein Leben riskiert habe, um an Drogen zu kommen, bezeichnet diesen Augenblick als absoluten Tiefpunkt in seinem Leben. Ohne es zunächst zu merken, setzt er den Satz fort mit „I don't ever wanna feel" – der Anfangszeile des Refrains

zu *Under The Bridge*. Als er sich bewusst wird, dass er gerade den Song zitiert, singt er die Zeile zu Ende und führt seine Erzählung mit den Worten des Refrains fort, um seine Gedanken auszudrücken. Diese Stelle macht deutlich, wie stark der emotionale und auch biographische Bezug zum Songinhalt ist und wo eine inspirative Quelle zum Schreiben dieses Liedes lag.

Ein eigenes Thema ist die musikalische Umsetzung der Texte und Kernmelodien. Bowden beobachtet die Band bei einer Jam-Session: Die Musiker probieren scheinbar ziellos herum, besprechen zunächst den Song. In der nächsten Einstellung versucht der Gitarrist Frusciante, dem Bassisten Balzary durch allerhand Gestik seine musikalischen Ideen zu verdeutlichen. Er imitiert seine Gitarrenmelodie und gibt zu verstehen, wann und wie welches andere Instrument dazukommen soll. Frusciante und Balzary spielen in der nächsten Einstellung diese Passage gemeinsam. Der Schlagzeuger Chad Smith ergänzt seinen Part. Der Gesang Kiedis' ist in allen diesen Phasen für die Beteiligten nur über die Kopfhörer zu hören. Aus den einzelnen Ideen entsteht schließlich ein Ganzes, auch wenn es bei Plattenaufnahmen wie denen des Films nur in sehr seltenen Fällen in voller Länge eingespielt wird – meist wird die endgültige Aufnahme aus einer ganzen Reihe von Einzeleinspielungen gemischt.

Zwar bilden die Arbeiten an der Entstehung des Albums das Zentrum des Films. Er streift aber auch die Probleme, die bei der Vermarktung des Endproduktes vorliegen, die bedingen, dass gerade ein erfolgreicher Musiker sich eben nicht nur auf seine Musik konzentrieren kann. Der schon erwähnte Besuch eines MTV-Teams, der die Promotion durch den größten internationalen Musiksender sichert, gehört ebenso zum Umfeld der Bewerbung des Albums wie die Photo-Shootings für das Cover der CD; und auch die Premieren-Party am Ende der Aufnahmen, zu der alle „wichtigen Leute" eingeladen werden, dient der Außendarstellung. Dieser Widerspruch zwischen der kreativen Arbeit an der Platte und den ökonomischen Interessen, die die Band mit ihrer Arbeit auch bedient, umfasst auch den Film Funky Monks: Der Film soll offensichtlich ein ganz bestimmtes Bild der *Red Hot Chili Peppers* vermitteln – die Musiker als ‚coole Jungs', die die besten Freunde sind und sich nichts Schöneres in ihrem Leben vorstellen können, als sich

sexuell auszuleben und Musik zu machen; die Musiker zugleich als „Rockphilosophen“ und – passend zum Titel – als Musik-Mönche porträtiert, die – sich von allen anderen irdischen Genüssen lossagend – nur für die Musik leben. Bei alledem bleibt der Film aber ein Forum der Band, das genau der Verbreitung dieses Images dient, bleibt damit selbst dem ökonomischen Verwertungszusammenhang verpflichtet. Funky Monks ist ein Fan-Film, der kaum eigene analytische Interessen an der Entstehung und Ausfeilung der Musik verfolgt, der auch den genannten Widersprüchen nicht nachgeht, sondern am Ende Teil der Promotion für das Album ist, dessen Einspielung er beobachtet hat.

(Kerstin Bittner)

Editorische Nachbemerkung:
Ausschnitte aus dem Film wurden auch in dem Videoclip Suck My Kiss (1992) verwendet.

Diskographie:

1984	The Red Hot Chili Peppers
1985	Freaky Styley
1987	The Uplift Mofo Party Plan
1989	Mother's Milk
1989	Blood Sugar Sex Magik
1992	What Hits?!
1994	Out In L.A.
1994	Plasma Shaft
1994	One Hot Minute
1999	Californication
2002	By The Way
2003	Greatest Hits
2004	Live in Hyde Park
2006	Stadium Arcadium

Bibliographie:
Apter, Jeff: *Fornication. The Red Hot Chili Peppers Story*, London: Omnibus Press 2005, vi, 389 S. -- Dt.: *Fornication. Die Red Hot Chili Peppers story*. Berlin: Bosworth-Ed. 2005, xv, 444 S.
Behrens, Henning: *Red Hot Chili Peppers*. Rastatt: Pabel-Moewig 1994, 128 S. (CD Books.).
Brown, Jake: Red Hot Chili Peppers: In the studio. Phoenix, AZ: Colossus Books 2008, xvi, 193 S.

Capizzi Cittadini, Alessandra: *Red Hot Chili Peppers*. Testi con traduzione a fronte. Firenze: Giunti 1996, 118 S.
Cervantes, Xavier: *Red Hot Chili Peppers*. Valencia: Ed. La Máscara 1995, 64 S.
Eliraz, Mirit: *Band together. Internal dynamics in U2, R.E.M., Radiohead, and the Red Hot Chili Peppers*. Jefferson, NC: McFarland 2006, 264 S.
Fitzpatrick, Rob: *Red Hot Chili Peppers. Give it away*. London: Thunder's Mouth Press 2004, 143 S. -- Dt.: *Give it away - Red Hot Chili Peppers. Die Story zu ihren Songs*. Schlüchtern: Rockbuch-Vlg. 2004, 143 S. (Rockbuch.).
Harvey, Spike: *Red Hot Chili Peppers. The complete story ... featuring loads of pictures*. London [...]: Omnibus Press 1995, [32] Bl.
Kiedis, Anthony / Sloman, Larry: *Scar Tissue. The Authobiography*. New York: Hyperion 2004, x, 465 S. -- Dt.: *Give it away. Der Sänger der Red Hot Chili Peppers. Die Autobiographie*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2005, 544 S. (KiWi Paperback. 874.).
Koziczynski, Bartek: *Red Hot Chili Peppers*. Poznan: In Rock 2002, 136 S.
Lähnemann, Frank: *Red Hot Chili Peppers*. Hamburg: Edel Company 1992, 95S.
Nannini, Giulio: *Le canzoni dei Red Hot Chili Peppers*. Roma: Editori Riuniti 2002, 262 S. (Pensieri e Parole.).
Roach, Martin: *Red Hot Chili Peppers. Inside the veins of the velvet groove. The unauthorised biography*. New Malden: Chrome Dreams 2004, 192 S.
Thompson, Dave: *Red Hot Chili Peppers. True men don't kill coyotes*. London: Virgin 1993, xi, 228 S., [16] Bl.
Thompson, Dave: *The Red Hot Chili Peppers*. New York: St. Martin's Press 1993, xii, 272, [8] S.
Woolliscroft, Tony: Me and my friends Red Hot Chili Peppers. Liverpool: Trinity Mirror NW2 2008, 218 S.

Online-Besprechungen des Films:

http://de.wikipedia.org/wiki/Red_Hot_Chili_Peppers.
http://en.wikipedia.org/wiki/Funky_Monks.
http://www.dvd.net.au/review.cgi?review_id=307.
http://www.dvdes.ch/product_info.php/products_id/1000005525?asID=c21c1e80bb4298a5858ff4aca471ca97.
http://www.fan-lexikon.de/musik/red-hot-chili-peppers/.
http://www.filminfos.de/content/details/id,13303/dvd/film/Musik/Red_Hot_Chili_Peppers_Funky_Monks.html.
http://www.hardharderheavy.de/bands_red_hot_chili_peppers.shtml.
http://www.imdb.com/title/tt0275623/.
http://www.imdb.de/name/nm1021222/.
http://www.my-artist.net/redhotchilipeppers/home.
http://www.redhotchilipeppers.com/.
http://www.ultimate-guitar.com/reviews/dvd/red_hot_chili_peppers/funky_monks/index.html.

Empfohlene Zitierweise:

Bittner, Kerstin: Funky Monks.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Madonna: Truth or Dare
aka: Truth or Dare
(IT: In Bed with Madonna)
USA 1991

R: Alek Keshishian, Mark Aldo Miceli.
P: Madonna, Tim Clawson, Lisa Hollingshead, Jay Roewe, für: Propaganda Films/Boy Toy.
K: Christophe Lanzeburg, Robert Leacock, Doug Nichol, Dan Pearl, Toby Phillips, Marc Reshovsky.
S: Barry Alexander Brown.
T: Scott Gershin, Whylie Stateman, Scott Hecker.
Beteiligte Bands: Guy, Mix Masters.
DVD-/Video-Vertrieb: Miramax Films (USA), Dino de Laurentiis Communications/MGM Home Entertainment (EU), Twentieth Century Fox Home Entertainment (BRD).
UA: 10.5.1991 (USA), 4.7.1991 (BRD).
120min (USA), 114min (BRD), 1.85:1, Farbe (teilweise s/w), Dolby SR.

„The ultimate dare is to tell the truth", warb die Promotion-Agentur Madonnas für den Konzert-Film In Bed with Madonna – er spielte am Ende 29 Millionen US-Dollar ein und machte das Werk damit zur kommerziell sechsterfolgreichsten Musik-Dokumentation aller Zeiten. Der ganz auf die Pop-Ikone Madonna ausgerichtete Tour-Film begleitet die US-amerikanische Sängerin auf ihrer Konzert-Tournee *Blond Ambition Tour* (1990). Während sich der Original-Titel Truth or Dare auf das bekannte Spiel „Wahrheit oder Pflicht" bezieht, wurde für den internationalen Markt In Bed with Madonna gewählt, den Madonna selbst als „stupid" ablehnte, der aber andeutet, was Regisseur Alek Keshishian wohl im Auftrag der Musikerin (resp. ihrer Marketing-Agenten) zeigen sollte: eine ungekürzte Fassung von Madonnas Leben auf Tour – *back*- und *on-stage*, inklusive technischer Probleme, Streitigkeiten, Exzentrizitäten und sexueller Selbstinszenierungen.

Der Film zeichnet primär in Schwarzweiß-Aufnahmen die Reise durch Japan, Europa, Kanada und die Vereinigten Staaten von Amerika nach. Zwischen den narrativen Tour-Doku-Segmenten werden immer wieder Konzertaufnahmen in Farbe eingefügt, die hauptsächlich im *Palais Omnisports de Paris-Bercy* aufgezeichnet wurden, der Logik des Discours folgend aber in den USA und Kanada spielen sollen. Die *Blond Ambition World Tour* selbst diente zur Vermarktung und Performance von Madonnas damals aktuellem Album *Like a Prayer* (1989) sowie dem Dick-Tracy-Soundtrack *I'm Breathless* (1990). Der Skandal war dabei kalkuliert und vorprogrammiert: Insbesondere die provokante Verbindung von Katholizismus und Sexualität in dem weltweit bekannten Video des Songs *Like a Prayer* hatte im Vorfeld für Furore gesorgt, sodass der Film nur eine weitere von vielen kontroversen Selbstinszenierungen der Sängerin darstellte – dabei spielt ihr exzentrisches Privatleben eine ebenso wichtige Rolle wie ihre explizierten Sexfantasien. Die in der Folge erwartbare heftige Kritik wurde vor allem von konservativ-medienkritisch ausgerichteten Rezipienten formuliert – die Fachpresse war fast durchweg positiv gestimmt. Der *Rolling Stone* etwa bezeichnete die Shows der *Blond Ambition World Tour* als die sexuell aufgeladenste und am besten choreographierte Konzertreihe des Jahres. Auch bei den *Pollstar Concert Industry Awards* wurde die Tournee als „Most Creative Stage Production" ausgezeichnet.

Der Film beginnt am Tag nach dem letzten Auftritt in Nizza und zeigt die „Queen of Pop" in einem Hotelzimmer. Madonna gibt sich nicht unglücklich über das Ende der Konzert-Tournee, hofft indessen,
dass die dabei entstandene Emotionalität später an einem sicheren Ort ankommen werde. Es folgt eine Rückblende, die Madonna umlagert von Photographen bei der Ankunft in Japan zeigt. Technische Schwierigkeiten mit den Mikrophon-Frequenzen und die Regenzeit des Gastlandes verärgern sie. Sie „schlitze sich nur nicht die Pulsadern auf", weil sie sich auf die Rückkehr in die USA freue, wo sie die Show exakt so aufführen könne, wie sie sie geplant hatte, vergleicht sodann das Wetter vor Ort mit einem New Yorker Dauer-Blizzard. Auch die Tänzer müssten aufgrund der Kälte umdisponieren und wärmere Kostüme anziehen – was sie noch mehr verärgert. Anlässlich des Konzerts in Los Angeles beschwert sich die Sängerin bei ihrem

Manager über die hässlichen Dicken aus der Musikbranche in den ersten beiden Reihen, die sie ob ihrer ausgestellten Gelangweiltheit irritierten.

Die kurze Sequenz führt gleich zu Beginn zwei Dinge ein: 1. Dem Film geht es mehr um die mosaikartige Annäherung an das widersprüchliche Image der Pop- und Sexikone Madonna als um eine chronologische Dokumentation der Tournee. 2. Madonna wird unumschränkter Fixpunkt des Films wie der sie umgebenden Personen etabliert – die filmische Realität reflektiert ihre exponierte Machtposition innerhalb des Teams. Die Sängerin wird jedoch nicht nur als zickige Exzentrikerin, sondern auch als liebevolle Arbeitgeberin inszeniert: Sie befragt die Tänzer zu ihren Familien und arrangiert für den Film kurze Zusammenführungen. Familie ist ohnehin ein früher Bezugs- und Vergleichspunkt: Während Madonna ihrem eigenen Vater, der noch nicht an den Wohlstand seiner Tochter gewöhnt zu sein scheint, erklärt, dass sie für ihn jederzeit Tickets reservieren lassen könne, trifft gleichzeitig ein Tänzer seinen Vater zum ersten Mal nach vielen Jahren wieder. Damit wird ebenfalls bereits zu Beginn des Films die Differenz zwischen der Sängerin und ihren Angestellten zum Thema: Sie wird als erfolgreiche und nicht nur finanziell unabhängige Frau gezeigt, während die Tänzer als labile und von ihr abhängige Männer erscheinen. Madonna nimmt eine Beobachter-Position ein und gibt Kommentare und Anweisungen: Die Tour, die Musik und die Inszenierung werden schon früh als ihr Projekt markiert und somit dem klassischen künstlerischen Selbstverwirklichungstopos zugeschlagen.

Dem Showstar wird jedoch oftmals die Privatperson gegenübergestellt, was vor allem in zwei Szenen in Detroit manifest wird, in denen es erneut um Familienbindungen geht: Zunächst bittet Madonna ihren Vater auf die Bühne, um für ihn ein Geburtstagslied zu singen. Der Vater lobt seine Tochter, übt allerdings latente Kritik an den sexuellen Anspielungen, mit denen sie ihre Show durchsetzt. Madonna, bühnen- und medienerfahrener, nutzt die Streitigkeit zu einem inszenierten Vater-Tochter-Konflikt (sie antwortet spielerisch-infantil zunächst nur mit „Dad...!“) und schließlich zu einem Statement über ihre Kunst, die für die ältere Generation eben unverständlich sei. Bevor Detroit verlassen wird, begibt sich Madonna an das Grab ihrer Mutter.

Während die Sängerin die meiste (Film-)Zeit über als große Diva inszeniert wird, verknüpft die ruhig und privat wirkende Szene den katholischen Hintergrund des Popstars mit dem bühnenkatholischen ikonographischen Culture-Clash, den das explizit sexuell aufgeladenen Performances vorangestellte Anfangsgebet heraufbeschwört.

Das Image der Kunstfigur „Madonna“, das Truth or Dare vorführt, ist vielschichtig und widersprüchlich, umfasst ihre Rolle als 'Privatperson' ebenso wie die als Managerin der Tournee, als Bühnenfigur der Sängerin und Tänzerin, als sexuell aktive und initiative Frau, als Künstlerin schließlich, die durch ihre Themen und Inszenierungsformen eine weitreichendere sexuelle Befreiung der Pop-Kultur reklamiert.

Die Wucht der Provokationen wird vom Film sicherlich überbewertet, wenn der Wunsch nach Zensur derart plakativ den Konzertgegnern zugeschrieben wird wie im Kontext des Auftritts in Toronto: Zunächst sieht man Polizisten am Set; der Manager informiert die Sängerin, dass sie verhaftet werde, wenn sie die Masturbationsszene zu *Like a Virgin*, ein fester Bestandteil der Videopräsentationen während des Konzerts, nicht weglassen würde. Doch Madonna insistiert, dass sie eher das gesamte Konzert ausfallen ließe als einzelne Aspekte der Inszenierung zu verändern [1]. Der betreffende Clip zeigt die Sängerin, die sich auf einem großen roten Sofa lasziv räkelt. Es folgen Medienberichte über die nicht durchgeführte (!) Verhaftung: Die Polizisten hätten nichts moralisch Anstößiges gesehen, lautet der Kommentar – und parallel dazu werden Bilder aus dem Clip montiert, die den Star in freizügigen Kostümen beim Vorspielen der sexuellen Penetration zeigen. Wie sehr Madonnas Provokationen mit den voyeuristischen Bedürfnissen ihres Publikums spielen, wird hier ebenso deutlich wie die Nähe des Publikums zu den (vorgeblich provozierten) konservativen Medienwächtern.

Der Film ist in Abschnitte unterteilt, die verschiedenen Themenkomplexen angehören, jedoch alle mit der Image-Erzeugung der Hauptfigur zusammenhängen. Neben Aufnahmen von Bühnenauftritten, Backstage-Geschichten und Familientreffen treten Szenen des Drogenkonsums und der sexuellen Ausschweifungen. Beispielsweise werden die Tänzer und Madonna beim titelgebenden

Spiel „Truth or Dare“ gezeigt, bei dem in der abgefilmten Variante Geschlechtsteile gezeigt und gegenseitige Penetration simuliert werden müssen. Außerdem lud Madonna während der Tour – so suggeriert es der Film – die Tänzer später einzeln in ihr Bett ein [2].

Schließlich finden sich mehrere Szenen, die Begegnungen der Sängerin mit anderen Prominenten zeigen: Madonna nimmt dabei an einer AIDS-Benefiz-Veranstaltung für den kurz zuvor verstorbenen Street-Culture-Künstler Keith Haring teil, trifft auf einer Party in Madrid den spanischen Regisseur Pedro Almodóvar und seinen Hauptdarsteller Antonio Banderas oder beklagt sich bei Sandra Bullock über die Langeweile der Tänzer. Schon beim ersten Konzert des Films in Los Angeles werden kurze Besuche von Prominenten im Backstage-Bereich eingefügt: Al Pacino, Warren Beatty, Olivia Newton-John und Kevin Kostner bekunden ihre Bewunderung für den tollen Auftritt. Letzterer wählt jedoch mit dem Wort „neat“ [= adrett, hübsch] offensichtlich nicht die Umschreibung, die Madonna sich gewünscht hätte. Noch bevor die Tür hinter Kostner geschlossen wird, steckt sie ihren Finger in den Hals, deutet Würgekrämpfe an und erklärt, dass sie Leute, die ihre Show als „neat“ bezeichnen, nicht gebrauchen könne. Neben all den bekannten Hollywood-Größen träumt Madonna aber vom Besuch eines ganz anderen: In Washington D.C. würde sie gerne Michail Gorbatschow als Gast sehen.

In der Schlussszene des Films zeigt sich vielleicht am deutlichsten die Stoßrichtung der inszenierten Provokationen: Während sie mit allen Tänzern in einem überdimensional großen Hotel-Bett liegt, fragt sie: „Können uns die Leute alle am Arsch lecken?“, worauf diese die Frage im Chor mit „Ja!“ beantworten. „Die Leute“ sind das Establishment – wichtig ist dem Film wie der Show die kalkulierte Provokation, weshalb Kevin Costners Einschätzung („neat“) der angedachten Radikalität des Konzepts einen Dämpfer gibt und für die Sängerin besonders vernichtend sein muss. Der Film folgt dabei größtenteils der Linie der Tournee und somit der medialen Marschroute der Sängerin: „Madonna provoziert“. Ob dabei die historische Distanz zwanzig Jahre später die Provokationen harmlos wirken lässt oder bereits 1989 nach allem, was in der Skandalkultur des Rock und Pop bereits vorgefallen war, nur noch innerhalb des Mainstreams die intendierte Schockwirkung

entfaltet werden konnte, ist hierbei nicht zentral. Madonna hat ein massenkompatibles Konzept von Tabubruch entwickelt, das in Truth or Dare in weitgehend intakter Form von der Bühne in den Film transportiert wird.

Es sind die Widersprüche, die den verdeckten Appellcharakter des Schlusses aushebeln – die Disziplin, die eine Welttournee erfordert, die sozialen Rollen und Abhängigkeiten, die so offen gegeneinanderstehen und in deren sexueller Auslegung das Erlebnis von Macht offenbar zentral ist, die dabei durchaus unklare Beziehungsdefinition der Sängerin zu den Tänzern (die zwischen Geliebter und Mutter schwankt). Gleichwohl zeigt der Film auch, wie hart die Arbeit an einer Welttournee ist. Derartige Widersprüche und Inkompatibilitäten machen den Film aus – der das Bild einer Frau zeichnet, die sich mit sexuell aufgeladenen Posen und Szenen öffentlich präsentiert, dabei aber das eigentliche Lustzentrum eher in der Selbsterfahrung von Stärke, Macht über Andere und Kontrolle im Allgemeinen zu haben scheint.

Während Truth or Dare sowohl von der internationalen Kritik als auch vom geneigten Fan-Publikum durchaus als positiv angesehen wurde, äußerte sich die Musikerin und ausführende Produzentin selbst später kritisch. Szenen, in denen ihr eigenes Fehlverhalten gezeigt wurde, passten nicht mehr in ihre nach wie vor andauernde Idee von einer permanenten Weiterentwicklung und künstlerischen Wiedergeburt. In der 2004 erschienenen Dokumentation zur „Re-Invention“-Tour wurde dieser Habitus durch einen Witz relativiert, der nun auf einer reflektierteren Ebene das Motiv der Selbstinszenierung hinterfragt, als Madonna zu Beginn des Films in die Kamera fragt: „Was ist der Unterschied zwischen einem Popstar und einem Terroristen? – Mit dem Terroristen kann man verhandeln.“

(Benedikt S. Scheper, Katja Bruns, Alfred Berg)

Anmerkungen:
[1] Tatsächlich mussten Konzerte in Italien ausfallen, weil der Papst die Shows aus moralischen Gründen verbieten ließ.
[2] Insbesondere gegen diese Szenen einer letztlich auf der Abhängigkeit der Tänzer basierenden (und im Film womöglich nur inszenierten) Promiskuität klagten einige Tänzer wegen kompromittierender Darstellung ein Jahr später juristisch und bekamen Schadensersatz zugesprochen. Der öffentliche Werbeeffekt wurde dadurch aber sogar noch erhöht: Madonna nutzte auch dies für die Gesamtdarstellung ihrer Imago bei der Promotion des Videos auf MTV – mit Erfolg, wie die Einspielergebnisse zeigen.

Ausgewählte Bibliographie:
Andersen, Christopher P.: *Madonna unverhüllt. Die Biographie*. München: Goldmann 1992, 348 S. -- Zuerst: *Madonna unauthorized*. New York [...]: Simon & Schuster 1991, 350 S.
Bego, Mark: *Madonna, who's that girl?* Andrä-Wördern: Hannibal 1992, 286 S.
Benson, Carol: *The Madonna companion |two decades of commentary*. New York: Schirmer Books 1999, xvii, 346 S.
Ciccone, Christopher: *Meine Schwester Madonna und ich*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2008, 349 S.
Clerk, Carol: *Madonnastyle*. London [...]: Omnibus Press 2002, 175 S.
Cross, Mary: *Madonna. A biography*. Westport, Conn. [...]: Greenwood Press 2007, xxiv, 120 S.
Decker, Jan-Oliver: *Madonna: where's that girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel: Ludwig 2005, 559 S.
Faith, Karlene: *Madonna, bawdy & soul*. Toronto [...]: University of Toronto Press 1997, *XV,* 217 S.
Fouz-Hernández, Santiago: *Madonna's drowned worlds. New approaches to her cultural transformations, 1983-2003.* Aldershot [...]: Ashgate 2004, xxii, 223 S.
Frank, Lisa: *Madonnarama. Essays on Sex and popular culture*. Pittsburgh, Pa. [...]: Cleis Press 1993, 184 S.
Grigat, Nicoläa: *Madonnabilder. Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas*. Frankfurt [...]: Lang 1995, XI, 120 S.
Guilbert, Georges-Claude: *Madonna as postmodern myth. How one star's self-construction rewrites sex, gender, Hollywood and the American dream*. Jefferson, NC: McFarland 2002, viii, 254 S.
Krützen, Michaela: Madonna ist Marilyn ist Evita ist Diana ist Mummy ist Cowgirl ist – Madonna. In: Wolfgang Ullrich / Sabine Schirdewahn (Hrsg.): *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt: Fischer 2002, S. 62-104.
Matthew-Walker, Robert: *Madonna*. The biography. London: Sidgwick & Jackson 1990, 153 S.
Morton, Andrew: *Madonna*. Frankfurt: Krüger 2001, 431 S.
Rajon, Florence: *Madonna de A à Z*. Paris: Éd. L'Etudiant 2001, 123 S.
Rettenmund, Matthew: *Encyclopedia Madonnica. Madonna - the woman and the icon - from A to Z*. New York, NY: St. Martin's Press 1995, xi, 207 S.

Robertson, Pamela: *Guilty pleasures. Feminist camp from Mae West to Madonna*. London [...]: Tauris 1996, IX, 195 S.
Rooksby, Rikky: *Madonna. The complete guide to her music*. London: Omnibus 2004, 96 S.
Rosenzweig, Ilene: *The I hate madonna handbook*. London: Virgin 1994, xiii, 155 S., [4] Bl.
Schmiedke-Rindt, Carina: "*Express yourself*" - *Madonna be with you*". *Madonna-Fans und ihre Lebenswelt*. Augsburg: Sonnentanz 1998, 347 S.
Schwichtenberg, Cathy: *The Madonna connection. Representational politics, subcultural identities, and cultural theory*. Boulder [...]: Westview Press 1993, xi, 336 S.
Sexton, Adam: *Desperately seeking Madonna. In search of meaning of the world's most famous woman*. New York, NY: Dell 1993, xv, 293 S.
Taraborrelli, J. Randy: Madonna. An intimate biography. London: Pan Books 2002, xviii, 429 S., [8] Bl.
Thompson, Douglas: *Like a virgin. Madonna revealed*. London: Smith Gryphon 1991, 200, [16] S.
Thompson, Douglas: *Madonna versus Guy*. London: John Blake 2009, xxi, 327, [16] S.
Weiß, Matthias: *Madonna revidiert. Rekursivität im Videoclip*. Berlin: Reimer, Dietrich 2007, 301 S.

Diskographie:

Studioalben
- 1983: Madonna
- 1984: Like a Virgin
- 1986: True Blue
- 1989: Like a Prayer
- 1992: Erotica
- 1994: Bedtime Stories
- 1998: Ray of Light
- 2000: Music
- 2003: American Life
- 2005: Confessions on a Dance Floor
- 2008: Hard Candy

Kompilationen und Live-Alben
- 1987: You Can Dance
- 1990: The Immaculate Collection
- 1995: Something to Remember
- 2001: GHV2
- 2003: Remixed & Revisited
- 2006: I’m Going to Tell You a Secret (CD + DVD)
- 2007: The Confessions Tour (CD + DVD)

Filmmusiken
- 1986: Live To Tell – Soundtrack zu At Close Range
- 1987: Who’s That Girl

1990: I'm Breathless - Music from and inspired by the film Dick Tracy
1992: This Used To Be My Playground – Soundtrack zu A League of Their Own
1996: Evita
2000: Ein Freund zum Verlieben
2002: Stirb an einem anderen Tag - James Bond

Verzeichnis der DVDs:
1998: The Girlie Show: Live Down Under
1999: Ciao Italia – Live from Italy
1999: The Immaculate Collection
1999: The Video Collection 93:99
2001: Drowned World Tour 2001 – Live in Detroit
2004: In Bed with Madonna - Truth or Dare?
2004: The Ultimate Collection
2004: Live Aid: 20 Years Ago Today
2005: Live 8 – One Day One Concert One World
2006: I'm Going to Tell You a Secret (DVD + CD)
2007: The Confessions Tour – Live in London (DVD + CD)

Empfohlene Zitierweise:

Scheper, Benedikt / Bruns, Katja / Berg, Alfred: Madonna – Truth or Dare.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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".

Half Japanese: The Band That Would Be King
USA 1993

B/R: Jeff Feuerzeig.
P: Jeff Feuerzeig.
K: Fortunato Procopio.
S: Peter Sorcher.
M: Half Japanese.
D: Jad Fair, David Fair, Byron Coley, Gerard Cosloy, Don Fleming, Penn Jillette, Mark Jickling, Phil Milstein, Gilles Rieder, Maureen Tucker, [...].
DVD: Vanguard Films, 2000.
90min; Farbe; 1,33:1.

Eine Band zu gründen ohne jegliche technische Fertigkeit auf einem Instrument, voller Selbstvertrauen eine EP selbst pressen zu lassen, sie an verschiedene Musikmagazine zu schicken, dann ohne entscheidende Verbesserung der Fertigkeiten für eine Box mit 3 LPs bei einem Label einen Vertrag zu bekommen – das ist sicherlich eine Bandgeschichte, die sich eher nach einer Mockumentary anhört als nach einer wirklichen Dokumentation. Freilich waren die Brüder Jad und David Fair nicht die ersten musikalischen Laien, die Alben veröffentlicht hatten. Man denke an die Frauencombo *The Shaggs*, die Ende der Sechziger auf eifriges Betreiben des Vaters der vier Schwestern ihr einziges Album aufnahmen und damit Jahre später zur Kultband avancierten. Anders als *The Shaggs* entwickelten die Fair-Brüder aber aus dem Nichtkönnen eine künstlerische Theorie, die von Jad Fair in Jeff Feuerzeigs Dokumentation mit dem Wortspiel zusammengefasst wird: „You do need chords in order to plug the guitar in, but that's pretty much it.“ Es reiche zu wissen, daß die dickeren Saiten einer Gitarre tiefe Klänge produzierten, die dünnen hohe und die Töne höher würden, je weiter man sich auf dem Gitarrenhals in Richtung Korpus bewege [1].

Ist das Ironie oder ist es ernst gemeint? Das Verwischen der Linie zwischen Ernst und Ironie, das untergründige Gefühl zu erzeugen, dass ein Witz auf Kosten des Zuschauers gemacht wird, ohne dass je das befreiende Signal zur Auflösung im Auflachen käme, das ist nicht nur bezeichnend für die Selbstdarstellung von *Half Japanese*, sondern auch für die Dokumentation Jeff Feuerzeigs. So vieles läuft unter der Oberfläche in diesem Film, der dennoch nichts gemein hat mit Christopher Guests Mockumentary This Is Spinal Tap (1984), zu dem häufig in Kritiken versucht wird, Parallelen zu ziehen. Denn *Half Japanese* sind keine erfundene Band, und wenn sich die Bandphilosophie auch wie ein Witz anhört, die musikalische Ausführung ist ohne Zweifel ernsthaft. „We're not trying to sound goofy. We're trying the best we can“, sagt David Fair im Film.

Feuerzeig zeigt nur wenig aus den Noise-Anfängen der Band, spricht sie lediglich an in den 28 Minuten, die er ihrer Geschichte widmet. Ein großer Teil des Films entsteht bei den Aufnahmesessions zum von *Velvet-Underground*-Schlagzeugerin Moe Tucker produzierten Album *Fire in the Sky* und der einzige nichtausgebildete Musiker in der Band ist zu dem Zeitpunkt lediglich Jad Fair. Wie überhaupt gilt, dass die Band sich während ihres Bestehens immer wieder neu verwandelt und umbesetzt hat und der einzige unwandelbare Kern Jad Fair blieb. Begann *Half Japanese* als ein *Duo Infernale*, stießen schnell weitere Musiker hinzu, rückten den Klang der Band mal in Richtung Free Jazz, während die Momentaufnahme, die der Film wählt, eine musikalisch recht konzentrierte Band mit deutlichem *Velvet-Underground*-Einfluß zeigt. Die Art, wie Feuerzeig die Studiosessions durch schnelle Schnitte organisiert, lassen Jad Fair als klaren Dreh- und Angelpunkt erscheinen, die Mitmusiker wirken um ihn herumgruppiert und in ihrem Spiel auf seinen charismatischen Gesang bezogen. Im Stück *Eye of the Hurricane* gibt er den Musikern Zeichen, wann sie leiser werden und wann sie die Intensität steigern sollen. Anders als in der Anfangszeit, in der Jad und David Fair gleichberechtigt die Musik gestalteten, ist nun der Bandaufbau eher hierarchisch.

Den Film als Bandbiographie zu bezeichnen griffe zu kurz. Zwar verkündet gleich zu Beginn ein Zwischentitel: „Unionstown, Maryland – 1977. Jad and David Fair start the band *Half Japanese* in their bedroom.

Though neither can play a single note on any instrument, they go on to record one of the greatest albums of all time. This is their story.“ Eine Geschichte wird allerdings nur sehr kurz angerissen in den ersten 28 Minuten, in denen eher anekdotenhaft in Interviews mit Jad und David Fair, deren Eltern, dem Musikjournalisten Byron Coley und Bandmitgliedern die Geschichte des ersten Albums erzählt wird, *Half Gentleman/Not Beasts*, dem schon angesprochenen Tripelalbum. Die Doppeldeutigkeit der Bezeichnung *greatest album* ist evident und konstitutiv für den Ton des ganzen Films. Denn nicht nur wird die Formulierung doppeldeutig, sondern sie enthält zudem noch einen Hinweis auf eine Referenz. Lester Bangs hatte 1976 im *Creem Magazine* einen Artikel über Lou Reeds Noise-Doppelalbum *Metal Machine Music* mit der Überschrift *The Greatest Album of All Time* überschrieben – und auch, wenn der Artikel anhebt wie eine Laudatio, holt er alsbald aus zu einem satirischen Rundumschlag auf die amerikanische Kultur und am Ende des Artikels weiß man nicht recht, ob Bangs nicht einfach einen ausladenden Witz gemacht hat. Der Film setzt fort mit den Fair-Brüdern, die erzählen, dass die Band *MC5* ein großer Einfluß gewesen sei – Lester Bangs hatte seinen journalistischen Einstieg begonnen mit einem Verriß des zuvor vom *Rolling Stone* hochgelobten Albums *Kick out the Jams*. In der Szene darauf beschreibt Byron Coley die erste EP von *Half Japanese* als „a burst of duo genius that had just a feel to it that has been unrivaled since Coltrane and Rashied Ali recorded *Interstellar Space*“. Lester Bangs‘ Kritik erregt sich über den Satz eines Rezensenten, der die Gitarristen von *MC5* mit dem Zusammenspiel von John Coltrane und Pharoah Sanders vergleicht, und schreibt, für ihn klinge das alles eher nach *Blue Cheer* [2]. Die Bezüge auf Bangs ziehen sich wie ein feines Netz durch den Film. Sie sind eine Leseanweisung, die freilich nie offen ausgesprochen wird, sondern wie ein Augenzwinkern an die Initiierten funktioniert [3].

Nach 28 Minuten setzt der Film eine Zäsur und kommt in der Gegenwart, also 1990, an. Die Interviews driften fort von *Half Japanese* und entwickeln eine Geschichte der *Independent Record Labels* als Reaktion auf die Einseitigkeit der von den *Major Labels* verkauften Musik. Auch hier changiert der Ton und spielt immer wieder in selbstironische Übertreibung, in dem das Gewüte gegen MTV und die *Major Labels* fast wie eine puritanische Tirade gegen den Sittenverfall

klingt. Dies läuft zu auf die Geschichte von Penn Jillette [4], der von seinen Einkünften aus einem Auftritt in der Fernsehserie Miami Vice das Label *50 Skidillion Watts* eigens dafür gründete, um *Half-Japanese*-Alben zu veröffentlichen.

Das bis dato konventionellste Album der Band *Charmed Life* lag bei *Iridescence*, dem Label, bei dem *Half Japanese* unter Vertrag standen, auf Eis. Besitzer Michael Sheppard war dafür bekannt, zumeist mehr Alben veröffentlichen zu wollen, als er es eigentlich konnte, mit dem Ergebnis, dass viele Veröffentlichungen lange aufgeschoben wurden. Dies bewirkte, dass unter anderem Bands wie *Sonic Youth* zu einem anderen Label wechselten. Penn Jillette schildert seine Verhandlungen mit Sheppard, ohne dessen Namen zu nennen. Frisch ausgestattet mit dem Geld aus seinem Serienauftritt will Jillette ihm die Bänder und das Artwork des Albums abkaufen. „I got this record *Charmed Life* like Rambo got the M.I.A.s out of Vietnam." Sheppard beschreibt er wie einen Clochard als phänomenal schmutzig, ausgehungert, ohne Schuhe, „this is the kind of fans, that *Half Japanese* attracted". Spätestens ab dem Punkt wird deutlich, dass Jillette sich in eine Rolle hineinbegibt und im Folgenden die Verhandlungen darstellt, wie man sie auch bei der Übernahme einer Band seitens eines Major Labels erwarten würde. Die Schwarz-Weiß-Zeichnung, die zuvor die Major gegen die Independent Labels ausgespielt hatte, wird dadurch ironisiert.

Ein Verfahren, das charakteristisch ist für Feuerzeigs Film. Wird in Interviews MTV verteufelt, filmt er *Half Japanese* im Studio mit schnellen dynamisierenden Schnitten in Musikvideomanier. Beschwert sich der CEO des Independent-Labels *Matador* Gerard Cosloy übertreibend darüber, daß jede zweite Band auf MTV den Stil und die Musik von *Half Japanese* kopiere, zeigt Feuerzeig eine ironisierende Fotosequenz, in der *Half Japanese* in Posen festgehalten sind, die an berühmte Fotografien der *Talking Heads*, der Beatles oder Elvis Costellos erinnern, und Jad Fair beschreibt zum Abschluß einen Auftritt, bei dem ein Zuschauer zu ihm gekommen sei und ihm gesagt habe, er klinge sehr ähnlich wie Jad Fair. Jad Fair darauf: „I sound exactly like Jad Fair."

Feuerzeigs Dokumentation ist ein filmischer Liebesbrief sowohl an *Half Japanese* und die DIY-Szene als auch an einen widerborstigen Underground-Geist. Lester Bangs schreibt in seinem Artikel über die *Stooges*: „[...] properly conceived and handled noise is not noise at all, but music whose textures just happen to be a little thicker and more involved than usual, so that you may not hear much but obscurity the first time, but various subsequent playings can open up whole sonic vistas you never dreamed were there“ [5]. Der Vergleich zu Feuerzeigs Verfahren liegt auf der Hand. Der Zuschauer muß mitarbeiten, um hinter den satirischen Übertreibungen und den scheinbaren inhaltlichen Dissonanzen die ernst gemeinte Hommage an musikalisches Außenseitertum zu finden. Und diese Hommage gilt nicht nur *Half Japanese*, sondern auch Lester Bangs, dessen Stil Feuerzeig auf filmischer Ebene adaptiert. Gerade durch letzteres wird The Band That Would Be King zu einem tiefergehenden Portrait einer Zeit, die sich gegen die von Musikkonzernen aufgebauten Supergroups und eine immer mehr das technische Können in den Vordergrund stellende Musikalität wendet, dagegen eine Ästhetik des Unperfekten und Amateurhaften stellt und dabei den Enthusiasmus und die Energie als wichtigere musikalische Triebfedern gegen das Virtuosentum setzt.

Die Übertreibungen, die *Half Japanese* zur Supergroup stilisieren, sind natürlich auch Persiflage auf die Tendenz zu Idolisierung und Mystifizierung, die dem Rockstarimage innewohnt. „No more *Beatle*mania! Once is enough!“ heißt es in einem *Half Japanese*-Song, und dagegen wird lautstark die *Talking-Heads*-Mania oder die *Shaggs*-Mania gefordert. Feuerzeigs Film sympathisiert mit der Dekonstruktion überlebensgroßer Rockmythen, aber zugleich durchzieht er den Film mit einem permanenten Verweis auf den Haupteinfluss der Independent-Szene der ausgehenden 1970er Jahre: *The Velvet Underground*. Durch Moe Tucker ist im Film ein Mitglied direkt präsent, aber schon zu Beginn rückt Byron Coley in den Interviews immer wieder eine LP von ihr in dem Plattenstapel neben sich wie zufällig zurecht. Phil Milstein, Gründer der *Velvet Underground Appreciation Society*, scheint eigentlich nur aufgrund dieser Eigenschaft im Film zu sein, denn zur Geschichte fügt das Interview mit ihm nichts hinzu. Ähnlich wie die Verweise auf Lester Bangs funktionieren die Referenzen zu *Velvet Underground* als Hinweise auf

die Verwurzelung, in der sich die Szene um *Half Japanese* befindet. Und dass es eben auch dort die großen Einflüsse gab, wenn sie auch nicht von den *Beatles* oder den *Rolling Stones* herrühren mochten.

Den Film mit Bruchstellen und Widersprüchen zu durchziehen, könnte man als Versuch verstehen, das stark Ideologische, das die Szene ohne Zweifel auch ausmachte, aufzuzeigen und zu unterlaufen. Was die Geschichte von Jad Fair und *Half Japanese* angeht, so erfährt man relativ wenig. Dass der wichtige Produzent Kramer Alben der Band produzierte, wird nur erwähnt. Auch Persönliches erfährt man kaum, Feuerzeig belässt Jad und David Fair ihre Persona und verzichtet fast demonstrativ darauf, dahinter das private Leben aufzuhellen. Im Wesentlichen lässt er die Performances der Band für sich sprechen, die ungemein dynamisch und spielfreudig wirken. Die kurzen Einführungen, die Jad Fair in die Stücke gibt, die kleinen Geschichten, die er dazu erzählt, wirken unprätentiös und humorvoll. Zu *Magic Kingdom*, einer Hommage an Disneyland, etwa sagt er lakonisch: ”I'm really kinda fond of Disneyland. I've been there... once!“ In *Red Dress* ist die Referenz zu der Riesenradszene aus East of Eden (Elia Kazan, 1955) nur anzitiert, um Referenz zu sein, aber sie trägt keine tiefere Bedeutung. *Half Japanese* ist eine Band der populärkulturellen Verweise. Insbesondere die Drive-In-Horrorfilme mit den klassischen Monstern werden gern benutzt, die Monster häufig zu freundlichen Außenseiterfiguren umstilisiert. Aber im Gegensatz zu den großangelegten symbolischen Lyrics, die etwa im Art-Rock gang und gäbe waren, wird nicht versucht, die Lyrics durch diese Anspielungen mit Bedeutung aufzuladen.

Der Kontrast zwischen der unprätentiös auftretenden Band und den übertreibenden Interviews sorgt für eine ironische Diskrepanz, die auch zur Irritation des Zuschauers dient. Lester Bangs zitiert in seiner *Stooges*-Review Pauline Kaels Rezension des Filmes Bonnie and Clyde (1967) von Arthur Penn. Darin schreibt sie: „To be put on is to be put on the spot, put on the stage, made the stooge in a comedy act. People in the audience of Bonnie and Clyde are laughing, demonstrating that they're not stooges – that they appreciate the joke – when they catch the first bullet right in the face“ [6]. Eine Aussage, die man als Poetologie von Bangs' eigenem Schreiben lesen könnte und die auch

Feuerzeigs Intention zu beschreiben scheint. Denn der Humor, die Satire, die Übertreibung dient auch dazu, den Leser oder den Zuschauer zu einer Auseinandersetzung zu zwingen, in eine aktive Rolle zu bringen zum Text oder Film.

Freilich schließt diese Art des Filmemachens auch Zuschauer aus, viele der Witze und Anspielungen des Films richten sich eher an Insider. Sicherlich ist der Film nicht darauf aus, *Half Japanese* einem breiten Publikum näher zu bringen. Am direktesten wirkt der Film in den Sessions – und vielleicht war es Jeff Feuerzeigs Intention, genau das zu erreichen: die Musik und den Enthusiasmus des Zusammenspiels für die Band sprechen zu lassen. Insgesamt gemahnt der Gestus der Erzählung aber auch an ein Hutziehen vor einer Zeit, die in der Musikgeschichte ein Aufbruch gewesen zu sein schien, welcher mit dem Musikfernsehen MTV und dem Aufkommen des Mediums CD wieder in kommerzielle Vermarktung einmündete, denn viele der Bands, die als *Independent Acts* begonnen hatten – etwa *Sonic Youth* [7] –, wechselten zu den großen Labels. Insofern ist die abschließende Widmung gekoppelt an einen Abgesang: „This film is dedicated to the spirit of the original *Modern Lovers*, *The Stooges*, *The Velvet Underground*, *The Shaggs*, and the soon to be extinct vinyl 45 rpm and 33 1/3 rpm record."

(Thorsten Ragotzky)

Anmerkungen:

[1] Die beiden zitieren in der Szene aus einem 'How to play the Guitar' betitelten Essay, den David Fair schrieb und damit die Philosophie der Band zu Anfangszeiten festhielt. Durch Zurückweisung konventioneller Spielweisen erlange man eine größere Freiheit im Ausdruck und sei umgehend in der Lage, etwas auf dem Instrument zu bewerkstelligen ohne langes Üben, ohne Verzerrungen durch Spielkonventionen.

[2] Natürlich spricht Coley in der Übertreibung etwas Wahres aus, denn hört man sich frühe Stücke von *Half Japanese* an, dann wird der improvisatorische Ansatz deutlich. Ironisch wird die Aussage darin, dass John Coltrane und Rashied Ali durch äußerste Beherrschung ihrer Instrumente zu einem freien Ausdruck gekommen sind, das Zusammenspiel auf *Interstellar Space* hochkontrolliert ist, während bei *Half Japanese* viel durch Zufall passiert, gerade in der Unkontrolliertheit – damit aber auch der Nichtbeeinflussung durch angelernte musikalische Patterns und Schemata – der Weg zur freien Improvisation liegt.

[3] Bangs hatte *Half Japanese* sehr wohl wahrgenommen und in seinem Artikel *A Reasonable Guide to Horrible Noise* kurz lobend erwähnt.
[4] Bekannt geworden ist Penn Jillette als Komiker und Teil des Magierduos Penn & Teller, bevor er 1985 bei Miami Vice einen Gastauftritt in der Folge The Prodigal Son hatte. Jillette ist durch sein offensives Bekenntnis zum Atheismus und zum Liberalismus in den öffentlichen Medien eine höchst kontroverse Figur.
[5] Lester Bangs: Of Pop and Pies and Fun, zuerst veröffentlicht in den November- und Dezemberausgaben 1970 des *Creem Magazine*, hier zitiert aus: Lester Bangs: *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, ed. by Greil Marcus, Anchor Books 2003, S. 48.
[6] Ebd. S. 52. Der Originalartikel von Pauline Kael erschien 1967 im *New Yorker*.
[7] Cosloy nennt die Band scherzhaft im Film in einem Atemzug mit *Bon Jovi*.

Literatur:

Bangs, Lester: *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. Ed. by Greil Marcus. London: Heinemann / New York: Anchor Books 2003.
Fair, David: How to Play Guitar. URL: http://www.wfu.edu/~breckers/howtoplayguitar.htm.
Gibron, Bill: Half Japanese: The Band That Would Be King. In: *www.dvdtalk.com*, 25. November 2003. URL: http://www.dvdtalk.com/reviews/16742/half-japanese-the-band-that-would-be-king/.
Holden, Steven: Half Japanese: The Band That Would Be King (1993) In: *The New York Times*, 7. Oktober 1993; URL: http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9F0CE6D7173AF934A35753C1A965958260.
Jax, Kristel: Half Japanese: The Band That Would Be King. In: *cineflyer.worpress.com*, 27. August 2010. URL: http://cineflyer.wordpress.com/2010/08/27/half-japanese-the-band-that-would-be-king/.
Levy, Emanuel: Half Japanese: The Band That Would Be King. In: *Variety*, 6. Oktober 1993. URL: http://www.variety.com/review/VE1117901880?refcatid=31.
Schroeder, Audra: Strange But True – Human Dynamo Jad Fair. In: *www.austinchronicle.com*. URL: http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/story?oid=oid%3A584314.

Empfohlene Zitierweise:

Ragotzky, Thorsten: Half Japanese – The Band Who Would Be King.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Rhythm, Country and Blues
USA 1994

R: Hart Perry, Charley Randazzo.
P: Steven Galloway, David Horn.
S: Dana Heinz-Perry.
Beteiligte Musiker: Chet Atkins, B. B. King, Clint Black, Natalie Cole, Al Green, George Jones, Little Richard, Patti LaBelle, Lyle Lovett, Reba McEntire, Sam Moore, Aaron Neville, The Pointer Sisters, The Staple Singers, Marty Stuart, Travis Tritt, Allen Toussaint, Conway Twitty, Tanya Tucker, Trisha Yearwood.
V: 1994 (VHS, 1994).
58min, Farbe, Dolby.

Rhythm, Country and Blues ist die filmische Begleitdokumentation zum gleichnamigen Album, das 1994 die Billboard-Charts stürmte: *Country Albums* (1), *R&B* (15), *The Billboard* 200 (18). Die elf Songs des zweifelsohne auf kommerziellen Erfolg getrimmten Albums nehmen sich eines spannenden Themas der populären Musik in den USA an: die gemeinsam gelebten Wurzeln von (schwarzem) Delta-Blues und (weißer) Country Music in einer bis weit in die 1970er Jahre politisch segregierten Lebenswelt.

Während das zwar hochkarätig besetzte und von Tony Brown, The Don und Don Was produzierte Album streckenweise etwas steril wirkt, vermittelt die fürs US-amerikanische Fernsehen gefertigte Dokumentation interessante und teilweise wenig bekannte Aspekte dieses Kapitels amerikanischer Populärmusik. In mitreißenden Bildern im Stil eines Roadmovies werden zu Beginn des Films schlaglichtartig die beiden Schwestern Nashville und Memphis vorgestellt, die beiden Städte, die als Zentren der Country Music resp. des Blues gelten: Silhouetten, Skylines, Straßenzüge, Clubs, Musiker. Beide Musikmetropolen, geographisch im Bundesstaat Tennessee gelegen, sind nur rund 200 Meilen voneinander entfernt und könnten doch unterschiedlicher nicht sein. Auf den ersten Blick zumindest: das

schwarze Memphis als Wiege des Rock'n'Roll und das weiße Nashville als Mekka der Country Music. Dass dies nicht so war, zeigt Rhythm, Country and Blues eindringlich. Auch wenn Johnny Cash in dieser Dokumentation unerwähnt bleibt, ist er doch das vielleicht bekannteste Beispiel für die Verbindungen zwischen den beiden Stilen. Inspiriert von Gospel- und Country-Music, von Rhythm & Blues und Rockabilly wurden die Grundlagen seines Erfolgs im Sun-Studio in Memphis von dem Musikproduzenten Sam Phillips gelegt. Songs wie *Get Rhythm* und *Big River* zeugen nachdrücklich hiervon.

Einen Großteil der Dokumentation von Rhythm, Country and Blues nehmen die Aufnahmen der grundsätzlich als Duette angelegten Songs ein. Diese wurden fast ausnahmslos an jeweils einem Tag in Nashville, Los Angeles und New Orleans aufgenommen, wobei sich die Duettpartner oftmals erst kurz vor der Aufnahmesession das erste Mal gesehen haben. Die behutsame Kameraarbeit versucht das Besondere dieser von schwarzen und weißen Musikern zum Leben erweckten Kollaborationen zu dokumentieren. Gespräche vor und nach den Aufnahmen, beim Abhören mit den Produzenten, Statements zu den ausgewählten Songs, Erinnerungen, spontanes gemeinsames Proben von Gesangspassagen – es geht um die Prozesse der Kommunikation und der sich darin ergebenden langsamen Synchronisation des musikalischen Tuns.

Die Dokumentation vermittelt nicht nur die Ernsthaftigkeit dieses Projekts, den Enthusiasmus, das Engagement, sondern auch die entspannte und gelöste Atmosphäre während der Aufnahmen. Festgehalten sind so viele Momente, die in dieser Konstellation einzigartig bleiben werden, wie beispielsweise das von B.B. King gefühlvoll intonierte Solo mit selig schwingendem Kopf(hörer) bei dem von George Jones überzeugend gesungenen *Patches* (General Johnson, Ronald Dunbar) oder den am Ende von *Rainy Day in Georgia* (Tony Joe White) von Sam Moore und Conway Twitty unglamourös eingefangenen Dialog über das schier endlose Fade Out dieser ergreifenden Ballade.

Angereichert wird Rhythm, Country and Blues durch eingestreute Dokumentaraufnahmen (meist s/w), die den politisch-kulturellen Kontext erhellen und die Brücke zu den aktuellen Aufnahmen schlagen.

Diese veranschaulichen die gemeinsam gelebte Musikkultur in den ländlichen Gebieten ebenso wie in den urbanen Zentren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auch wenn die Lebenswelten aufgrund politischer, sozialer und ökonomischer Rassenschranken unterschiedlicher nicht sein konnten.

Jonathan Fischer lässt im Booklet der Kompilation – *Dirty Laundry. The Soul of Black Country* – den schwarzen Rhythm & Blues-Musiker und Produzenten Zeffrey „Andre" Williams zu Wort kommen: „In den 40er und 50er Jahren […] wuchs ich bei meinen Großeltern auf, arbeitete täglich auf den gepachteten Baumwollfeldern. Wenn der weiße Grundbesitzer vorbeikam, um Wasser, Samen oder Geräte zu bringen, ließ er die Tür zu seinem Lastwagen offen und aus dem Radio plärrten Hank Williams, Lefty Frizzell und Patsy Cline. Das war alles, was ich kannte. Wenn ich das Feld pflügte, sang ich ihre Lieder."

Rhythm, Country and Blues ist voll von Anekdoten und Erinnerungen, die die gegenseitige Faszination an und die Befruchtung durch die jeweils andere Musik facettenreich ausmalen. Das eingestreute, bisweilen schnappschussartige Dokumentarmaterial demonstriert ungefiltert die abstrusen Praktiken einer menschenverachtenden, absurden Rassenpolitik. „For Colored Only" steht an der Fensterscheibe eines Clubs nur für Schwarze. Zugleich spielt Little Richard mit seiner nur aus Farbigen bestehenden Band vor einem gut situierten, ausnahmslos weißen Publikum. Diese Dokumentarschnipsel sind nicht schmückendes Beiwerk, sondern werden durch profunde Musikjournalisten wie Ron Wynn (*All Music Guide to Jazz*) und Nick Tosches (*The Twisted Roots of Rock'n'Roll*) sowie einflussreiche Protagonisten des Musikbusiness kommentiert, darunter Owen Bradley, Thomas Rufus, Bill Ivey (Country Music Hall of Fame) oder Jim Dickinson.

Die Filmdokumentation Rhythm, Country and Blues ist ein einzigartiges Dokument zur populären Musikgeschichte der USA. Ohne dieses Kapitel kann die amerikanische Musikkultur nicht verstanden werden. In vielfältigen und zunehmend ausdifferenzierten Sub-Stilen lebt diese Tradition bis heute – mehr denn je – fort. Insofern liegt der besondere Wert des Films in der Dokumentation der Studioarbeit der Ausnahmemusiker bei ihren Duettaufnahmen. Hierzu zählen nicht

zuletzt das wunderbar sanft schwingende *Southern Nights* (Allen Toussaint) von Chet Atkins und Allen Toussaint und das energiegeladene, gospeleske *The Weight* (Robbie Robertson) von Marty Stuart und The Staple Singers.

Rhythm, Country and Blues entführt den Zuschauer in eine gleichermaßen bekannte und unbekannte Welt, macht Lust auf mehr und ist eine wunderbares Mittel gegen ein allzu starres Schubladendenken: „I pulled into Nazareth, was feelin' about half fast dead…".

(Dietmar Schiller)

Literatur:

Bertrand, Michael T.: Race, Rock, and Elvis. Chicago: Board of Trustees of the University of Illinois 2000.
Brackett, David: The pop, rock, and soul reader. Histories and debates. New York[…]: Oxford University Press 2009.
Garofalo, Rebee: Blues and Country Music: Mass Media and the Construction of Race. In: Rebee Garofalo: Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A. 4th ed. Upper Saddle River 2007, NJ: Pearson Prentice-Hall, S. 36-54. -- 5. ed. Boston […]: Pearson Prentice Hall 2011.
Santelli, Robert / George-Warren, Holly / Brown, Jim (Hg.): American Roots Music. New York: Abrams 2001.
Tosches, Nick: The Twisted Roots of Rock'n'Roll. New York: Da Capo Press 1977.
Santoro, Gene: Highway 61 revisited. The common roots of American jazz, blues, folk, rock, and country music. New York […]: Oxford University Press, 2004.

Diskographie:

Rhythm, Country and Blues (1994), MCA.
Country Got Soul (2003), Casual Records.
Dirty Laundry. The Soul of Black Country (2004), Trikont.
Ray Charles: Modern Sounds in Country and Western Music (1962), ABC-Paramount).

Empfohlene Zitierweise:

Schiller, Dietmar: Rhythm, Country and Blues.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

...There and Then
aka: Oasis - There and Then
Grossbritannien 1996

R: Dick Carruthers, Mark Szaszy.
P: Julian Ludlow.
S: Henry Stein.
Mischung: Owen Morris.
Musiker: Oasis (Liam Gallagher, Sänger; Noel Gallagher, Gitarre, Hintergrundgesang; Paul Arthurs, Rhythmusgitarre; Paul McGuigan, Bassgitarre; Alan White, Schlagzeuger).
UA: 14.10.1996 (VHS); 11.12.2001 (DVD).
85min. 1,33:1, Farbe, PAL. Dolby Digital 2.0 / Dolby Digital 5.1.

Am 30.8.1994 gaben *Oasis* mit dem Album *Definitely Maybe* ihr Debüt und erzielten sogleich einen großen Erfolg: Das Album stieg in England auf Platz eins der Album-Charts. Den internationalen Durchbruch schafften *Oasis* mit ihrem zweiten Album *(What's the Story) Morning Glory*, das am 2.10.1995 erschien und zum meistverkauften Album Großbritanniens avancierte.

Aus dieser überaus erfolgreichen Zeit Mitte der 1990er Jahre stammen die Aufnahmen für ...There and Then, kombiniert aus Aufzeichnungen aus den beiden Konzerten am 4. und 5.11.1995 im *Earls Court Exhibition Centre* in London und einem der Konzerte im „Maine Road“, einem Stadion in Manchester, am 28.4.1996. Regie führte neben Mark Szaszy auch Dick Carruthers. Letzterer führte in späteren Jahren auch für andere Größen der Musikbranche wie *The Who, Led Zeppelin, Aerosmith* und Bryan Adams Regie. Am 14.10.1996 wurde der als Direct-to-Video-Film produzierte ...There And Then erstmals auf VHS veröffentlicht. Die DVD erschien erst einige Jahre später im Oktober 2001; sie verfügt neben den Konzertaufzeichnungen über zwei Musikvideos (*Roll With It*, *Acquiesce*) und zwei Tonaufnahmen (*Wonderwall*, aufgenommen am 4.11.1995 im Earls Court Exhibition

Centre, und *Champagne Supernova*, aufgenommen am 11.8.1996 im Knebsworth Park, Stevenage).

Der Film beginnt mit dem Auftritt der Band im Maine Road, Manchester: Mit ausgebreiteten Armen betritt Noel Gallagher die Bühne, das Publikum johlt; nach kurzer Begrüßung beginnt die Band auch schon, ein energievolles rein instrumentales Intro zu spielen. Der Sänger Liam Gallagher betritt die Bühne erst mit deutlichem zeitlichen Abstand zum Rest der Band; auf seine kurze Begrüßung folgt auch gleich der erste Titel: *Swamp Song*. Die Reihenfolge und Auswahl der Titel für den Film folgt nicht den Vorgaben der ursprünglichen Setlists der einzelnen Konzerte. Sie setzt sich überwiegend aus Titeln des damals aktuellen Albums (*What's the Story*) *Morning Glory* zusammen. Nur drei der insgesamt 17 Titel entstammen dem Debütalbum *Definitely Maybe*, drei andere Titel (*Swamp Song*, *Acquiesce*, *The Masterplan*) erschienen zunächst lediglich als Single-B-Seiten und wurden 1998 auf der Kompilation *The Masterplan* zusammengefasst. Den Abschluss eines der Konzerte im Earls Court bildet die Cover-Versionen von *I Am the Walrus* (im Original von den *Beatles*); das aufgezeichnete Konzert im Maine Road Stadion endet mit einer Cover-Version von *Cum on Feel the Noize*.

Die Musik wird von aufwendigen Lichteffekten unterstützt: Durch eine Unmenge an Schweinwerfern wird ein Feuerwerk an Farben gezündet, sobald sich ein temporeicher Sound einstellt. Bei ruhigeren Liedern (wie beispielsweise eine Akustikversion von *Morning Glory*) verändert sich die Lichtdramaturgie – aus dem Lichtspektakel werden dann Farb- und Lichträume, die die Stimmung der Lieder aufnehmen, ihnen szenischen Ausdruck verleihen und die Songs in die Bühneninszenierung hinein verlängern. Die Band selbst bietet allerdings keine spektakuläre Performance, wie man das sonst von Rockbands gewohnt wäre: Die Bandmitglieder stehen in einer Reihe auf der Bühne und spielen ihre Stücke, den Raum der Bühne kaum nutzend, in hingebungsvoller Versunkenheit. Sie interagieren kaum miteinander, kurze Verständigungen via Blickkontakt, offenbar die Koordination und innere Abstimmung der Einsätze betreffend. Auch das Verhalten der Band gegenüber dem Publikum wirkt zurückgenommen, ja sogar unterkühlt: Noel Gallagher, Paul ‚Bonehead' Arthurs und Paul

‚Guigsy' McGuigan sind zumeist ganz mit ihren Instrumenten beschäftigt. Nur der Sänger Liam Gallagher bewegt sich freier und kümmert sich auf seinen Streifzügen über die Bühne (allerdings fast nur bei gesangslosen Passagen) um das Publikum. Sein Verhalten hat mit dem, wie man es sonst von einem Rockstar auf der Bühne erwarten würde, kaum etwas gemein: Er wirkt arrogant, wenn er – am Rande der Bühne stehend – ohne sich zu rühren mit stumpfem Blick in das tobende Publikum hineinstarrt oder wenn er es in erkennbar herablassender Manier zum Klatschen auffordert. Gallaghers Art der Selbstinszenierung vermag kaum zu überraschen, realisiert es doch genau das Image des jüngeren Gallagher-Bruders. Generell wird das Publikum aber nur selten überhaupt zu Interaktionen mit der Band aufgefordert (beispielsweise zum Mitsingen animiert), wie das sonst oft auf Konzerten der Fall ist. Der mitmachenden Aktivität der Zuschauer tut dieses aber keinen Abbruch – sie singen auch ohne Aufforderung jedes Lied von der ersten bis zur letzten Strophe mit, signalisieren: Die Stimmung ist ausgesprochen gut!

Trotz der Arroganz des Sängers und der interaktiven Unbeteiligtheit der anderen Musiker entsteht so der Eindruck einer großen Harmonie zwischen Bühne und Auditorium. Die Kamera versucht, sie auf verschiedene Weise einzufangen: Bei temporeichen Songs schwenkt sie immer wieder von der Band bzw. Bühne auf das Publikum. Der Raum wird sehr weit geöffnet. Im Maine-Road-Stadion sind Kameras unmittelbar im Publikum installiert, die einen weiten Blick auf die Bühne ermöglichen, der das Gefühl vermittelt, man stünde selbst inmitten der Menschenmasse. Bei ruhigeren Titeln hingegen (wie beispielsweise *Cast No Shadow*) wird der Raum eingeengt, die Kameradistanzen werden kürzer; die Band bzw. der Sänger rücken in den Mittelpunkt des Bildinteresses (im genannten Beispiel ist es der Sänger, der in Großaufnahmen die Sequenz dominiert). Der Fokus der Regie liegt eindeutig auf den beiden Gallagher-Brüdern; es gibt aber eine ganze Reihe von weiten Aufnahmen der Bühne, die die Band als Ganze zeigen.

...There and Then synthetisiert Aufnahmen mehrerer Konzerte. Es stellt sich das Problem, wie die einzelnen Szenen harmonisch miteinander verknüpft werden können, ohne dass die Raum- und Lichtunterschiede

der verschiedenen Orte auffällig werden. Szaszy und Carruthers gelingt dies durch das Einfügen von Zwischensequenzen. Dazu verwenden sie Ausschnitte aus Interviews mit den Bandmitgliedern, kleine Einspiel-Szenen aus dem Backstagebereich, Bilder vom Einlassen der Fans oder vermeintliche „Privataufnahmen“ (*Oasis* beim Fußballspielen etc.). Diese Einspieler sind rein atmosphärisch gesetzt; sie wirken zusammenhangslos und uninformativ, wollen wohl aber auch gar keinen Blick hinter die Kulissen der Arbeit von *Oasis*, der Entstehung des Films etc. gewähren. Durch diese Technik des Zusammenschneidens wird auch das ausgeblendet, was während der Pausen zwischen den Liedern geschieht. Der Film glättet das Geschehen, perfektioniert und beschleunigt den Ablauf und unterlegt ihm ein Nummernprinzip, in dem die Songs unvermittelt nebeneinander stehen. Manche mögen dies als ein Verfahren ansehen, das es den Betrachtern des Films ermöglicht, sich ganz den Songs selbst zu widmen; es sollte aber nicht außer Acht gelassen werden, dass die so strikte Folge der Songs einem Programmprinzip folgt, das letztlich dem Fernsehen entlehnt ist.

(Caroline Amann)

Tracklist:
1. Programme Start. 2. Swamp Song. 3. Acquiesce. 4. Supersonic. 5. Hello. 6. Some Might Say. 7. Roll With It. 8. Morning Glory. 9. Round Are Way. 10. Cigarettes & Alcohol. 11. Champagne Supernova. 12. Cast No Shadow. 13. Wonderwall. 14. The Masterplan. 15. Don't Look Back In Anger. 16. Live Forever. 17. I Am The Walrus. 18. Cum On Feel The Noize.

Rezension:
http://www.michaeldvd.com.au/Reviews/Reviews.asp?ReviewID=1095.

Bücher zu Oasis:
Crispin, Nick / Harrop, Sam: *Oasis*. London [...]: Wise Publ. 2007, 192 S.
Deluermoz, Cyril: *Oasis*. Paris: Michel 1996, 149 S.
Furmanovsky, Jill: *Was there then - Oasis: a photographic journey*. London [...]: Ebury Press [...] 1997, 143 S.
Gallagher, Paul / Christian, Terry: *Brothers. From childhood to Oasis. The real story*. London: Virgin 1997, xxxi, 256 S., [16] Bl.
Hewitt, Paolo: *Getting high. The adventures of Oasis*. New York: Hyperion 1997, ix, 399 S. -- Dt.: *Oasis - die Arroganz der Gosse*. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997, 477 S.

Hewitt, Paolo: *Forever the people. Six months on road with Oasis*. London [...]: Boxtree 1999, viii, 214 S.
Jessen, Kai: *Oasis - behind the wonderwall*. München: Heyne 1997, 138 S.
Krugman, Michael: *Oasis - supersonic*. New York: St. Martin's Griffin 1997, 148 S.
Mathur, Paul: *Take me there. Oasis, the story*. Woodstock, NY: Overlook Press 1997, 257 S. -- Dt.: Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe 1997, 257 S.
Middles, Mick: *Oasis. Round their way*. London: Independent Music Press 1996, 120 S.
Robertson, Ian: *Oasis - what's the story?* London: Blake 1996, ix, 288 S., [16] Bl.
Seidl, Christian: *Oasis - what's the story?* München: Goldmann 1996, 94 S.
Shaw, Harry / Gallagher, Noel / Gallagher, Liam: *Oasis „talking". The Gallaghers in their own words*. London: Omnibus 2002, 134 S., [4] Bl. -- Dt.: *Oasis talking*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2006, 127 S.
Slattery, Paul: *Oasis. A year on the road*. London [...]: Omnibus 2008, 192 S. -- Zuerst: Richmond: Reynolds & Hearn 2004.

Empfohlene Zitierweise:

Amann, Caroline: ...There and Then.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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".

I Am Trying to Break Your Heart. A Film about Wilco
USA 2002

P: Sam Jones, Peter Abraham, Russell Curtis, Noah Cowan u.a.
R/K: Sam Jones.
S.: Erin Nordstrom.
D: Wilco. Jeff Tweedy, John Stirratt, Leroy Bach.
DVD: New York: Plexifilm 2003, 2 DVDs (92 + 70min Extra-Footage).
92min; Schwarz-Weiß, 1:1,85. Dolby Digital. OF (engl. UT).

Einführung

Die Geschichte der Aufnahme und Veröffentlichung von *Wilcos* Album *Yankee Hotel Foxtrot* ist in den letzten Jahren zum Paradebeispiel des klassischen Kampfs zwischen Künstlern und Industrie avanciert. 2001 arbeitete *Wilco*, eine Rockband, welche bis zu diesem Punkt zwar nur bescheidene Verkaufszahlen, aber höchste Anerkennung seitens der Musikkritik vorweisen konnte, an ihrem vierten Album unter Vertrag bei Reprise, einem Label, das dem Medienkonglomerat Warner angehört. Die Band genoss bei der Fertigstellung dieses Werks relative Freiheit, bis Warner das Album in die Hand bekam. Die Firma äußerte Bedenken in Bezug auf den Verkauf, denn aus ihrer Perspektive waren *Wilcos* Lieder nicht „radiotauglich“, und forderte darum die Band auf, den Sound zu ändern.

Es kam sofort zu einem unlösbaren Konflikt zwischen den beiden Parteien. Die Gruppe löste sich schließlich aus dem Vertrag und bekam ihr Album von Reprise/Warner zurück. Sie begann dann nach einem neuen Label zu suchen, das bereit wäre, das Album nach ihren eigenen Vorstellungen auf den Markt zu bringen. Als sich dies schwierig gestaltete, entschied sich die Band am 18.9.2001 dazu, das Album auf der band-eigenen Internetseite kostenlos zur Verfügung zu stellen. Die

Antwort der Fans auf der darauffolgenden Tour war ausgesprochen positiv. Immer konnte die Band erleben, wie ihre noch nicht offiziell veröffentlichten Lieder vom Publikum während der Konzerte enthusiastisch mitgesungen wurden. Nach einigen Monaten wurde schließlich ein neues Label (Nonesuch Records) gefunden, das bereit war, das Album herauszubringen. Die Platte wurde zur meistverkauften Produktion *Wilcos* und als einer der ersten Klassiker der Popmusik im neuen Jahrhundert gefeiert [1]. Dabei ist anzumerken, dass auch Nonesuch eine Tochterfirma von Warner ist.

Der amerikanische Fotograf Sam Jones (dessen Karriere vor allem dem Genre der Porträts berühmter Film- und Musikstars gewidmet war und der vor diesem Projekt bereits Erfahrung als Werbefilmer gesammelt hatte) konnte diese Geschichte fast zufällig dokumentieren. Ursprünglich wollte er lediglich Aufnahmen der Arbeit an *Wilcos* neuem Album auf Film festhalten. Mit diesem Ziel kontaktierte er Jeff Tweedy, den Leader der Band, und Tony Margherita, ihren Manager, sie darum ersuchend, eine Dokumentation des Entstehungsprozesses machen zu dürfen. Beide billigten das Projekt und so kam es dazu, dass Jones seine Arbeit ausgerechnet an dem Tag anfing, als die Band ihren alten Schlagzeuger (Ken Coomer) feuerte. Obwohl von diesem Ereignis keine einzige Spur im fertigen Film geblieben ist, könnte es symbolisch als ein Omen interpretiert werden: Denn der Film wurde nicht zu einem langen Rock-Video, wie Jones ursprünglich geplant hatte, sondern eher zur Geschichte einer Band, die in einer Persönlichkeitskrise gefangen ist.

Filmstil und -form

Der Film I Am Trying to Break Your Heart, der seinen Titel dem ersten Song auf *Yankee Hotel Foxtrot* entnimmt, dokumentiert, unter vielen anderen Aspekten, die Geschichte einer mehrdimensionalen Krise. Dies geschieht durch Bilder, die auf 16mm-Film in elegantem Schwarz-Weiß aufgenommen worden sind, oft mit einer Handkamera, die Nähe zum Dargestellten mitteilt, aber nicht das visuelle Verständnis hindert. Der Filmemacher lässt seine Figuren reden, er präsentiert allerdings keinen klassischen „Fly on the Wall"-Dokumentarfilm in der Tradition des *Direct Cinema*, also keine reine Beobachtung. Neben den Aufnahmen

im Studio, auf der Bühne oder privat werden auch Interviews gezeigt, in denen die Protagonisten direkt angesprochen werden und die zur Lenkung der Handlung dienen. Die Geschichte verläuft hauptsächlich chronologisch und dokumentiert die Periode ab Januar 2001. Diese zeitliche Einordnung des Geschehens wird manchmal unterbrochen, hauptsächlich durch Interviews mit Anwälten, Managern und Musikjournalisten (David Fricke vom *Rolling Stone* oder Greg Kot von der *Chicago Tribune* kommen dabei zu Wort), welche zur Interpretation der Geschichte und vor allem der (pop-)musikgeschichtlichen Bedeutung des Albums beitragen.

Ein gutes Beispiel der Rolle der Interviews ist bereits in den ersten Minuten des Films zu sehen, als sowohl die Position der Band in der Musikindustrie als auch das Album kommentiert werden. Die Grundidee lautet dabei: Die Band hat ein großes künstlerisches Potenzial, welches sich im Album widerspiegelt, aber das wird von der Musikindustrie nicht anerkannt. Dies führt also das bereits angesprochene Hauptthema des gesamten Films ein, nämlich den Kampf *Wilcos* um die Bewahrung künstlerischer Autonomie gegenüber der Firma Warner, also eine neue Version des klassischen Kampfes David gegen Goliath.

Der Zuschauer findet parallel zu diesem Haupthandlungsstrang einen zweiten, welchem in der Erzählung auch ein wichtiger Platz eingeräumt wird: Diese parallel verlaufende Handlungslinie bezieht sich auf die Position des Multiinstrumentalisten und gelegentlichen Songschreibers Jay Bennett, auf seine Beziehungen zu anderen Mitgliedern (hauptsächlich zu Jeff Tweedy) und schließlich auf seinen Ausstieg aus der Band. Bereits in der Präsentation der wichtigsten Charaktere in den ersten 15 Minuten hebt sich seine Figur neben der Tweedys hervor, während die anderen drei Musiker im Hintergrund bleiben.

Zur Strukturierung beider Handlungslinien im Film sind die Interventionen des Managers Tony Margherita ausschlaggebend: Sie bestimmen in der Art von Kapitelüberschriften die unterschiedlichen Entwicklungsphasen des Albums. Sie gehen vom anfänglichen Enthusiasmus (0:04: „I think and of course hope, that this record is going to be a pretty big priority for Warner when it comes out“) über den Aufbau der Erwartungen und zugleich Erwähnung der

Schwierigkeiten, die ein Projekt dieses Ausmaßes begleiten (0:29: „This is *the* record [Hervorhebung im Original]“ oder 0:33: „There is more tension on Jeff“), bis er die ersten Probleme mit Warner erwähnt (0:38: „Right now Reprise records is in a pretty serious state of flux“) und diese endlich explodieren (ab 0:46). Später im Film (1:10) ist er auch derjenige, der bestätigt, dass „the band is gonna sign to Nonesuch Records“. Die dramaturgische Entwicklung des Haupthandlungsstrangs wird bis zum Bruch der Relationen zwischen Band und Firma durch diese Aussagen gelenkt; ein Moment, der in der genauen Mitte des Films zu finden ist (45 von 92min). Im zweiten Teil wird dagegen die Geschichte erzählt, wie die Band ein neues Label findet, das ihr zur erfolgreichen Vermarktung des Albums verhilft.

Gekonnt werden in der ersten Hälfte des Films neben der Entwicklung dieses Hauptthemas (die Fertigstellung des Albums und die Ablehnung der Musikfirma) Spuren gelegt, die auf den im zweiten Teil explodierenden Konflikt zwischen Bandleader Tweedy und Jay Bennett verweisen: Damit gewinnen die Erklärung über die Zusammenarbeit in der Band (9. Min.) und das Solokonzert Tweedys (ab 0:15), die Diskussion um die Abmischung des Liedes *Heavy Metal Drummer* (um 0:35) oder um das Instrument, das von Bennett gespielt werden soll (Gitarre oder Keyboard), in der 45. Minute vielmehr an Bedeutung. Diese Kapitel der spannungsgeladenen Geschichte innerhalb der Band fungieren also, in einer aus Spielfilmen entnommenen Manier, als *dangling causes*, d. h. als Fragen, welche in einem früheren Teil der Erzählung offen bleiben und später wieder aufgegriffen werden, um somit an Bedeutung zu gewinnen, was die Geschichte besser strukturiert und zusammenhält. Nach Bennetts Ausstieg aus der Band bilden die Reaktionen der restlichen Mitglieder (denen vor allem ihre Erleichterung anzuhören ist) und des Managers den wichtigsten Teil des Films von der 66. bis zur 71. Minute.

Darüber hinaus ist es weiterhin auf dieser narrativen Ebene interessant zu beobachten, wie der Film Modellen folgt, die ursprünglich für fiktionale Erzählungen verwendet worden sind. Selbst der Autor Sam Jones hat in einem Interview darauf aufmerksam gemacht [2]. Dabei hat er an die Einteilung in drei Akte gedacht: Der erste Teil wäre also *„about creation and the joy of creating“*. Der zweite stellt die

Schwierigkeiten dar, die sich sowohl bezüglich des Albums als auch in der Beziehung der Band zu Jay Bennett ergeben, während der dritte Teil die Errettung darstellt, den Moment, in dem Wilco erfolgreich von ihrer eigenen „Reise des Helden“ (im Sinne Christopher Vogelers) zurückkommt.

Zur filmgeschichtlichen Einordnung

In einem weiteren Interview, diesmal mit der Online-Musikwebsite *Pitchfork* [3], erwähnte der Regisseur Jones seine wichtigsten Einflüsse, als er seine Aufgabe übernahm. Dabei bezog er sich auf die kanonisierten Meisterwerke des Genres (Don't Look Back, D.A. Pennebacker, USA 1967, oder Sympathy for the Devil, Jean Luc Godard, Großbritannien 1968) und lobte dabei ihre Eigenschaft, dem Zuschauer immer neue Einblicke in das Geschehen zu *zeigen*. Dokumentarfilme sollen also, seiner Meinung nach, die Ergebnisse vor den Augen des Zuschauers entfalten. In seinem Werk folgt Jones konsequent diesen Ideen und schafft damit eine vertrauliche Nähe zur Band, zeigt aber auch die Grenzen dieser Nähe. Der Film könnte somit auf den ersten Blick zu jener Kategorie der extremen „Fly on the Wall“-Musikdokumentationen gehören, welche in den letzten Jahren große Erfolge feierten: End of the Century (Jim Fields und Michael Gramaglia, USA 2003) über *The Ramones*, loudQUIETloud: a Film about the Pixies (Steven Cantor und Matthew Galkin, USA 2006), *Metallicas* Some Kind of Monster (Joe Berlinger und Bruce Sinofsky, USA 2004) oder Anvil! The Story of Anvil (Sacha Gervasi, Kanada 2008). Im Fall von I Am Trying to Break Your Heart ist allerdings ein anderer Umgang mit den Ereignissen zu verzeichnen: Es werden keine „Spinal-Tap-Momente“ vorgeführt; die Spannungen in der Band werden sorgfältig präsentiert, das dramatische Potenzial des Ausstiegs Bennetts wird zum Beispiel durch seine eigenen Reaktionen, jene der restlichen Mitglieder sowie ihres Managers heruntergespielt und nicht direkt gezeigt. Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Beispielen entschied sich der Regisseur für einen ganz korrekten, weil nicht polemischen, Umgang mit dieser Episode.

Jones gelingt es mit I Am Trying to Break Your Heart, einen der einfühlsamsten Beiträge zum Genre des Rockdokumentarfilms zu

liefern, der in den letzten Jahren entstanden ist, der nicht nur für Fans der Band gemacht worden, sondern von weitaus umfassenderem Interesse ist. Über die *Wilco* zukommende musikalische Relevanz hinaus präsentiert er eine gut erzählte Geschichte, vor allem einen interessanten Überblick über interne Dynamiken innerhalb einer Band. In diesem Sinne – ablesbar an der vorwiegend positiven Aufnahme in der Fachpresse – erntete die Dokumentation Lob auf mehreren internationalen Festivals (Los Angeles, Stockholm und London), auf denen sie aufgeführt wurde.

(Fernando Ramos Arenas)

Anmerkungen:
[1] Z.B. bezeichnete das Musikmagazin *Rolling Stone Yankee Hotel Foxtrot* als das drittbeste Album im neuen Jahrhundert und die Online-Website *Pitchfork* gab ihm die Höchstnotierung 10/10.
[2] Vgl. http://dir.salon.com/ent/music/feature/2002/05/07/wilco/index.html.
[3] Vgl. http://pitchfork.com/features/interviews/5876-sam-jones-wilco-documentarian/.

Rezensionen:
Ann Hornaday: 'Break Your Heart': The Band That Played Against the Odds. In: *The Washington Post*, 9.8.2002 URL: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2002/08/09/AR2005033115756.html.
Develin, Colin: „Wilco's three-act Greek tragedy. In: *Salon.com*, URL: http://dir.salon.com/ent/music/feature/2002/05/07/wilco/index.html.
Kot, Gleg: Wilco's shot in the arm. In: *Chicago Tribune* 15.8.2001, URL: http://web.archive.org/web/20010826133635/www.chicagotribune.com/features/lifestyle/chi-0108150038aug15.story?coll=chi-leisure-hed.
Perez, Rodrigo: Sam Jones, Wilco Documentarian. [Interview.] In: *Pitchfork,* 1.10.2002, URL: http://pitchfork.com/features/interviews/5876-sam-jones-wilco-documentarian/.

Literatur:
Kot, Greg: *Wilco. Learning how to die*. New York: Broadway Books 2004, viii, 247 S., [4] Bl.
Schmelling, Michael: *The Wilco book*. New York: Picturebox 2004, 161 S.

Empfohlene Zitierweise:

Ramos Arenas, Fernando: I Am Trying To Break Your Heart.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

L.I.V.E. Donauinsel
aka: Falco – L.I.V.E. Donauinsel; Neu-Edition: Donauinsel Live
Österreich 2004

R: Peter Nagy, Tom Hosà.
P: Walter Müllner, Thomas Rabitsch.
K: Helmut Fibich, Harald Engelbrecht, Richard Kritzer, Herbert Kunst, Walter Rektorik, Alfons Wasmuth, Berni Gruber.
S: Werner Kocicka, Alfred Penz, Bernhard Nicolics.
T: Dietz Timhof.
Beteiligte Musiker: Falco, Thomas Rabitsch, Bernhard Rabisch, Peter Paul Skrebek, Thomas Lang, Bertl Pistracher.
DVD Vertrieb: Point Music, Sony BMG.
UA: DVD-Auslieferung: 14.4.2004; Neuauflage: 5.9.2008 (als Donauinsel Live).
62min., 1,33:1, Farbe, Stereo.

1993 stand es nicht gut um Falcos Karriere. Abgesagte Tourneen und gefloppte Alben bestimmten den Alltag des Künstlers, der 1985 mit *Rock Me Amadeus* noch weltweite Erfolge gefeiert hatte. Zwar konnte er mit dem Album *Nachtflug* in Österreich an alte Erfolge anknüpfen, doch außerhalb seines Heimatlandes schien sich niemand mehr für den Falken zu interessieren. Umso mehr fürchtete er sich davor, die ihm verbliebenen Fans zu enttäuschen. Vor dem Publikum seiner Geburtsstadt Wien hatte er regelrecht Angst, weil er es als extrem kritisch einstufte. Schlechte Voraussetzungen also für den Auftritt beim Wiener *Donauinsel Fest* im Juni 1993. Obwohl es den ganzen Tag geregnet hatte, fanden sich 150.000 Zuschauer zu dem kostenlosen Open-Air-Konzert ein. Falco ließ sie warten. Er wähnte sich auf dem Weg zu seiner eigenen Kreuzigung und ließ sich mehrfach um den Block fahren, bevor er endlich die Bühne betrat.

Von all diesen Umständen erzählt L.I.V.E. Donauinsel nichts. Der Film ist ein reiner Konzertmitschnitt, der ursprünglich für das österreichische

Fernsehen aufgenommen wurde. Im Zuge der posthumen Veröffentlichungen nach Falcos Unfalltod 1998 wurde eine neue Schnittfassung des Materials angefertigt und 2004 auf DVD veröffentlicht. Auf Grund ausbleibender Tantiemenzahlungen wurde der Film jedoch wieder vom Markt genommen und erst 2008 in einer Neuauflage unter dem dem leicht abgewandelten Titel Donauinsel Live neu aufgelegt. Diese enthält auch Peter Fözös' Dokumentation Falco & Band on Tour 1993/1994 - Die Kapitäne des Nachtflugs, der auf die Hintergründe des Auftritts eingeht.

Sichtbar angespannt wirkte Falco an diesem Tag, als er mit seiner Band wortlos die Bühne betrat. Den ersten Song *Les Nouveaux Riches* ließen die Musiker unmittelbar in *Junge Römer* übergehen, als fürchte man sich vor den Reaktionen des Publikums, die einsetzen würden sobald die Musik verstummte. Die Angst erwies sich jedoch als unbegründet, die Darbietung wurde frenetisch bejubelt und die Anspannung des Sängers löste sich merklich.

Dabei steht nicht nur er im Fokus der filmischen Darstellung, sondern die gesamte Band. Vor allem der Keyboarder Thomas Rabitsch, der Gitarrist Peter Paul Skrepek und der Schlagzeuger Thomas Lang werden vielfach in Einzelaufnahmen präsentiert. Die drei Kameramänner, die auf der Bühne operierten, sind dabei selbst oft im Bild sichtbar und beeinflussen ihrerseits das Geschehen. Denn während sich Falco von ihnen nicht irritieren lässt, ist ihre Aufmerksamkeit den anderen Bandmitgliedern teilweise sichtlich unangenehm. So dirigiert Rabitsch beispielsweise einen ihn filmenden Kameramann per Fingerzeig zum Sänger weiter. Außerdem wurde ein Kamerakran eingesetzt, dem es möglich ist, die Menschenmassen vor der Bühne mit Fahrten und Schwenks abzubilden. Der Film enthält überraschend viele Einstellungen des Publikums, durch die der Festivalcharakter des Konzerts aber deutlich betont wird. Um die Verbindung zwischen Band und Publikum visuell herzustellen, werden zudem häufig Split-Screen-Sequenzen eingesetzt. Für die Neuauflage der DVD wurde der Film um Aufnahmen eines Amateurfilmers ergänzt, der das Konzert aus dem Publikum heraus filmte. Diese Bilder werden zum ersten Mal beim ältesten Song der Show *Auf der Flucht* eingesetzt und erzielen einen bemerkenswerten Effekt: Durch ihre Unschärfe und den auf der Bühne

wabernden Nebel verschwimmen die Konturen und Gesichtszüge Falcos. In Verbindung mit der Musik hat man plötzlich das Gefühl, als würde man ein Konzert des Falken zu Beginn seiner Karriere 1982 sehen.

Auf der Flucht leitet passend dazu einen Block aus Liedern von Falcos Debüt *Einzelhaft* ein. Dies ist kennzeichnend für die Setlist des Konzerts, die sich abgesehen von den zwei Singles des aktuellen Albums ausschließlich auf Falcos kommerzielle Hochphase bis 1986 konzentrierte. Besonders hervorgehoben wird dabei der Song *Jeanny*, der sowohl auf der Bühne als auch im Film besonders inszeniert wird.

So findet sich bereits während des vorangegangenen Liedes eine Einstellung, die durch die Füße des Barhockers gefilmt ist, auf dem Falco nun im hinteren Teil der Bühne Platz genommen hat. Dort singt er das scheinbar aus der Perspektive eines Triebtäters erzählende Liebeslied, das bei seinem Erscheinen 1985 zwar ein riesiger Erfolg (mit vielen Platz-Eins-Nominierungen in den Charts) gewesen war, aber auch als Skandaltitel diskutiert und von einigen Radiosendern sogar boykottiert wurde, vollkommen in sich gekehrt und ohne Blickkontakt zu Publikum oder Band. Der Film verzichtet an dieser Stelle auf Split-Screens und zeigt statt dessen Nahaufnahmen der Musiker, vor allem Falcos Gesicht. Erst am Ende des Stücks steht der Sänger auf und begibt sich wieder zum Bühnenrand, der Song geht in seinen Nachfolger *Coming Home (Jeanny Pt. 2)* über, der Falke reißt die Arme hoch und wendet sich zum Publikum, das ihn euphorisch feiert.

Dieser Wechsel von verschlossenem zu offenem Gestus symbolisiert auch ein Heraustreten aus der gespielten Rolle. Wenn sich Falco zu *Coming Home* bejubeln lässt, tut er das nicht mehr als die Kunstfigur, aus deren Sicht der Song geschrieben wurde. Er selbst ist es, der an diesem Abend heimgekehrt ist. So ist L.I.V.E. Donauinsel auch ein Film über Falco und Wien geworden. Dies ist sowohl an der Setlist als auch Ansagen wie „Herzlich willkommen bei uns zu Hause in Wien!“ ablesbar. Während der Darbietung von *Vienna Calling* liefert die Kamera sogar das einzige Bild, das weder Band noch Publikum zeigt: Ein Blick von der Bühne auf die Silhouette des nächtlichen Wiens, vor der eine Straßenbahn entlangfährt. Falcos Frage an das Publikum: „Ist

dieses Wien noch mein Wien?“, in der der Zweifel mitschwingt, konnte zu diesem Zeitpunkt ohne Einwände bejaht werden.

Doch als er den ersten neuen Song, bezeichnenderweise *Titanic* betitelt, anstimmte, sollten ihm in einer symbolisch anmutenden Weise die Probleme der letzten Jahre wieder vor Auge geführt werden. Die Sonne war bereits untergegangen, als mitten im Lied ein Gewitter einsetzte, dessen Dauerregen bis zum Ende der Show anhielt. Statt in die Gesichter des Publikums blickte Falco auf einmal in ein Meer aufgespannter Regenschirme. Auch die Kameras abseits der Bühne blieben von dem Unwetter nicht verschont. Auf ihren Objektiven sammeln sich dicke Tropfen an, die Bilder schienen wegzuschwimmen. Am stärksten wurde die Sicht des Amateurfilmers beeinträchtigt, der nur noch schemenhafte Bilder zeigen kann, die zudem noch zur Hälfte von einem Regenschirm verdeckt wurden.

Stimmung und Anzahl der Zuschauer werden durch den Regen jedoch nicht beeinflusst. Als Falco die Bühne verlässt, bleibt das Publikum auf seinen Plätzen und fordert lautstark nach Zugaben. Die erste folgt in Form von *Nachtflug*. Die Reaktion des Wetters auf diesen zweiten neuen Song im Set ist von ungeahnter Härte: Am rechten Bühnenrand schlägt, für die Kamera kaum sichtbar, ein Blitz ein und unterbricht die Stromzufuhr der Bühne. Die Musik verstummt, der Ton wird dominiert durch lautstarke Rufe und Pfiffe der Zuschauer. Falco versucht eine Ansage, doch seine Mikrophon bleibt stumm. Als der Ton wieder einsetzt, spielt die Band den Song zu Ende und verlässt erneut die Bühne. An ihrer Stelle betreten Techniker die Bühne und wechseln die Anlage aus. Kurzfristig fällt sogar das Bild aus, bevor Falco die Bühne wieder betritt – in einer Wolke stehend, von der unklar ist, ob sie aus der Nebelmaschine oder der qualmenden Anlage stammt. „Wenn’s geht, spielen wir weiter!“, verkündet er. Eine Kampfansage an die widrigen Umstände, ein Zugeständnis an das ausharrende Publikum und – angesichts drohender Kurzschlüsse – eine Gefährdung der eigenen Sicherheit. Der Sänger lässt sich von einem Roadie eine Zigarette ans Mikrophon bringen, bevor er seine Version von Bob Dylans *It’s all over now, Baby Blue* spielt. Eigentlich als programmatischer Schlusspunkt gedacht, wollen die vollkommen durchnässten Zuschauer die Band aber nicht gehen lassen, applaudieren weiter und formulieren Sprechchöre.

Erneut werden Teile des Bühnenequipments ausgewechselt, Falco unterrichtet das Publikum darüber, dass Wasser in die Anlage gelaufen ist und sie deshalb nicht mehr richtig arbeite. Dennoch wolle man versuchen, einen letzten Song zu spielen, im Unwissen darüber, ob es funktioniere. Es funktionierte, als letzter Song beendete *Helden von heute* passenderweise den Auftritt.

Wohl kaum ein Konzertmitschnitt machte je so deutlich wie L.I.V.E. Donauinsel, dass ein Auftritt auch Kampf bedeuten kann. Kampf gegen die eigene Angst und die Erwartungen des Publikums ebenso wie gegen äußere Umstände. Der Film zeigt aber auch die wechselseitige Einflussnahme zwischen Musiker und Publikum, ohne dessen enthusiastischen Reaktionen Falco die letzten zwei Songs vermutlich nicht mehr gespielt hätte. „Es ist mein Wien und bleibt mein Wien", zog Falco am Ende des Auftritts sein Fazit. Es war sein Wien, sein Comeback, seine Auferstehung.

(Janwillem Dubil)

Setlist:
Les Nouveaux Riches / Junge Römer / Auf der Flucht / Der Kommissar / Ganz Wien / Jeanny & Coming Home / Männer des Westens / The Sound of Musik / Titanic / Vienna Calling / Nachtflug / It's all over now, Baby Blue / Helden von heute.

Diskographie:
Einzelhaft (1982)
Junge Römer (1984)
Falco 3 (1985)
Emotional (1986)
Wiener Blut (1988)
Data de Groove (1990)
Nachtflug (1992)
Out of the Dark (Into the Light) (1998)
Verdammt, wir leben noch (1999)

Literatur zu Falco:
Bork, Horst: *Falco. Die Wahrheit. Wie es wirklich war – sein Manager erzählt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009.

Dietz, Christopher: *Die berühmten Gräber Wiens. Falco, Klimt, Kraus, Moser, Mozart, Qualtinger, Schiele, Schubert, Strauß u.v.a.* Wien: Deuticke 2000.
Dolezal, Rudi / Rossacher, Hannes: *Falco – hoch wie nie*. Wien: Kremayr & Scheriau 1998.
Gebesmair, Andreas: Pop-Peripherie Österreich. Zur Bedeutungslosigkeit österreichischer Musik am globalen Musikmarkt. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. 2.* Referate der 11. ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. Oktober 2000 in Rheinsberg (Brandenburg). Hrsg. von Thomas Phleps. Karben: Coda 2001, S. 205-231.
Hamm, Gerd Michael: *Falco*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe 1986.
Hintze, Christian Ide (Hrsg.): *Viva la poesia. Schule für Dichtung – Nick Cave, Falco und Allen Ginsberg. Songs, Bilder und Anekdoten*. Salzburg/Wien: Residenz 2002.
Hintze, Christian Ide (Hrsg.): *Falco. Lyrics complete*. St. Pölten: Residenz 2009.
Hintze, Christian Ide (Hrsg.): *Falco's many languages*. St. Pölten: Residenz 2009.
Hölzel, Maria (Hrsg.): *Privacy Falco*. Wien: Ed. Falco/Schiller 1998.
Kastberger, Klaus: Neo nothing - post of all, oder: Warum Falcos Texte (k)eine Dichtung sind. In: *Manuskripte* 48,180, 2008, S. 142-151.
Lanz, Peter: *Falco. Die autorisierte Biographie des Superstars*. Bergisch-Gladbach/München: Bastei-Verlag Lübbe 1986. -- Neuausg.: *Falco. Die Biographie*. Wien: Ueberreuter 2007.
Reichel, Petra: *Falco. Zwischen Mensch und Kunstfigur*. Diplomarb. Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst 2009.
Sand, Michaela: *Falco. 1957–1998.* Diplom-Arb. Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst 1999.
Schober, Ingeborg: *Pop-Tragödien. Die spektakulärsten Fälle von den Beach Boys bis Nirvana*. Wien: Ueberreuter 2004.
Vitkovic, Katharina Bianca / Bauer, Martina: *Falco war mein Vater*. Wien: Ueberreuter 2008.
Wagner, Peter: Falco – was bleibt... Hamburg: Ideal 1998.

Empfohlene Zitierweise:

Dubil, Janwillem: L.I.V.E. Donauinsel.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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".

Falco - Verdammt, wir leben noch!
Österreich/Deutschland/USA 2008

R/B: Thomas Roth.
P: Andreas Kamm, Kurt Mrkwicka, Ferdinand Dohna, Oliver Auspitz (für: MR Film).
M: Peter Hermann, Lothar Scherpe.
K: Jo Molitoris
S: Bernhard Schmid.
D: Manuel Rubey (Falco alias Johann 'Hans' Hölzel), Arno Frisch (Alois Hölzel), Christian Tramitz (Horst Bork), Julian Sharp (Robert Ponger).
UA: 7.2.2008 (Österreich), 7.6.2008 (BRD).
114min (BRD: 109min).

Anders als die anderen

Seinen bösesten Gag leistet sich dieser Film gleich zu Beginn. Man traut seinen Augen nicht! Es gibt eine Augenzeugin des tödlichen Unfalls von Falco in der Dominikanischen Republik, eine schwarze Hotelangestellte: Sie wird gespielt von einer deutlich gealterten Grace Jones. Jener Grace Jones, die um 1980 herum als superhippe Sängerin mit zwei herausragenden Alben das Konzept des „kalten“ Pop-Images bis an die Grenzen des Zumutbaren erprobte - und damit (neben David Bowie und Lou Reed) auch dem Wiener Musiker Hans Hölzel zum Vorbild wurde. Jetzt spielt sie eine undankbare Cameo-Nebenrolle in einer filmischen Hommage an Falco - und bestätigt durch ihre bloße Anwesenheit Neil Youngs These, dass es wohl besser sei, „to burn out than to fade away“.

Es war um 1980 – und es war in Wien. Falcos größter Hit *Rock me Amadeus* gibt den Tonfall dieser so überraschend wie erstaunlich gelungenen Filmbiografie vor. Falco - Verdammt, wir leben noch ist die wundersame Geschichte des Hans Hölzel, der sich Ende der siebziger Jahre aus den schmuddelig-anarchischen Untiefen der auslaufenden

Wiener Hippie-Underground-Alternativ-Bohéme-Kultur aufmachte, ein internationaler Star zu werden, dem es auf dem Karrierehöhepunkt gelang, als erster deutschsprachiger Künstler die Nummer eins der US-Charts zu werden. Falco erfand sich selbst als Avantgarde-Kunstfigur gegen den Zeitgeist, und zwar so konsequent, dass selbst die besten Freunde zu zweifeln begannen, ob noch Reste von Hansi vorhanden waren, wenn sie mit Falco sprachen.

Es grenzt schon an ein Mysterium, wenn man im Film die Verwandlung von Hansi in Falco beobachtet. Hier scheint jemand tatsächlich instinktiv – der Hansi ist kein Intellektueller – antizipiert zu haben, dass eben um 1980 herum die Werte der Popkultur radikal umcodiert werden: Statt Wärme nun Wollen, statt Offenheit nun Abgrenzung, statt Gefühl nun Verstand. Falco, der Popstar *sui generis*, wagt ein radikales Experiment in Sachen Kälte und Selbstdistanzierung, das Zeitgenossen wie *Trio* oder Joachim Witt bestenfalls ironisch zu inszenieren wussten. Falco aber ist wie die Gruppe *Kraftwerk*, aber als Solist.

Doch dieser Film ist kein poptheoretisches Thesenpapier, sondern zunächst mal großes, kleines Kino, zusammengebastelt aus lauter für sich schmierigen Trash-Melodram-Elementen, einem Wahnsinn aus Drogen, Eifersucht, Selbstzweifeln und Grandezza, der immer seine Herkunft aus der Pop-Provinz Österreich virulent hält. Falco ist da eine seltene Blüte, geboren aus einem Sumpf von Daily Soap, Wiener Schmäh und der Idee, dass man es als nur leicht verspätete David Bowie-Kopie bis ganz nach oben schaffen kann. Schluss mit Authentizität, dem Schlüsselwort des vorangegangenen Jahrzehnts!

Die Rechnung geht auf. Aber der Preis des Erfolgs ist hoch, zu hoch, denn Popstar zu sein, das ist ein Fulltimejob. In einer zentralen Szene des Films erfährt Falco (erstaunlich genau porträtiert von Manuel Rubey), als er „ganz privat“ mit ein paar Freunden in einer Kneipe sitzt, dass er den US-Markt geknackt hat. Tief betroffen steht er auf und weiß: „Erst wenn ich tot bin, werden mich die Leute jetzt wieder lieben können!“ In einer anderen zentralen Szene des Films erfährt Falco, dass er nicht der leibliche Vater seiner Tochter ist. Wie GZSZ. Wie große Tragödie. Ganz oben ist es verdammt einsam.

Dieser Film von Thomas Roth schafft es immer wieder, solche Momente zu kreieren, in denen – wie einst in den Filmen von Douglas Sirk – das trivial Melodramatische umschlägt in finsterste Wahrheiten. Roth gelingt in Falco das seltene Kunststück, allein mittels Pop-Effekten puren Pop zu produzieren! Wo konventionellere Filme wie Control (über den *Joy-Division*-Sänger Ian Curtis), Walk the Line (über Johnny Cash) oder Ray (über Ray Charles) noch so tun, als könnten sie hinter der Pop-Oberfläche etwas Substanzielles als Motor des Getriebenseins entdecken, als gäbe es hinter der Oberfläche etwas, das der seriösen Rede wert wäre, da wagt Falco ein perfektes Feedback von Oberflächen, die stets nur auf sich selbst und ihre Künstlichkeit verweisen. In diesem Feedback wird Hans Hölzel ausgelöscht.

Deshalb ist Falco immer Scarface und Lindenstrasse zugleich, Kokserballade und Kleinbürgertragödie. Strukturell und politisch-ideologisch ist Falco ein schieres Filmwunder, das vielleicht kongenial intuitiv entstanden ist. Der Boden, von dem aus sich Hansi alias Falco in die Lüfte erhebt, erscheint so vorgestrig, dass es unbegreiflich und rätselhaft bleibt, wie hier, im Wiener Abseits, ein derart offensiver Pop-Entwurf entstehen konnte. Der Film ist erkennbar zusammengebastelt als Abfolge lächerlich sinnfälliger Anekdoten: der Kinotraum von der Berühmtheit; einzig lebend Geborener von Drillingen; die diabolische übergroße Mutter; die einfältige, aber herzensgute große Liebe; der beste Freund; der väterliche Manager. Dazu triviale Schöpfungsmythen, aus zweiter Hand erzählt. Und gerade deshalb trifft das die „Essenz“, so dass man nach einer wahren Essenz besser nicht erst sucht.

(Ulrich Kriest)

Redaktionelle Bemerkung:
Dieser Text ist zuerst erschienen in der *Stuttgarter Zeitung* vom 5.6.2008.

Empfohlene Zitierweise:

Kriest, Ulrich: Falco – Verdammt, wir leben noch.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Beijing Bubbles
BRD 2005

R: Susanne Messmer, George Lindt.
P: George Lindt, Lieblingslied Records.
K: George Lindt, Lucian Busse.
S: Lucian Busse.
M: Joyside, Hang On The Box, New Pants, Shazi, T9.
V: Kloos und Medien in Kooperation mit Salzgeber.
UA: 19.4.2007 (BRD).
81 min., 4:3, Farbe, Dolby-HiFi Sound, PAL.

"People are strange. But most of the people in the world are strange. But in China strange people are more." Bian Yuan, Sänger der Pekinger Punkband *Joyside* sinniert vor sich hin. Mit seinen fragmentarischen Gedanken zu Land und Leuten beginnt ein Streifzug durch die subkulturelle Musikszene der chinesischen Hauptstadt. Dabei werden 5 Bands näher porträtiert, die trotz aller Unterschiede eines gemeinsam haben: den Willen, einen alternativen Lebensentwurf zu leben und in ihrer Musik einen individualistischen Ausdruck zu finden. Die jungen chinesischen Musiker werden bei ihrer Arbeit, ihren Auftritten und in der privaten Umgebung begleitet. Der Film ist gegliedert in Kapitel, denen wörtliche Zitate der Protagonisten als Titel vorangestellt sind („It's no use being a hard working man"). Dazwischen finden sich immer wieder Einschübe, die Einblicke in das soziokulturelle Umfeld offerieren. Dabei streift die Kamera meist wie ein zielloser Tourist durch Bankenviertel mit glitzernden Glasfassaden, durch gesichtslose Einkaufstempel, mischt sich zur Rush Hour unter gehetzte Passanten und begibt sich in die Armutssiedlungen am Stadtrand, in die sozial Deklassierte abgedrängt wurden. Diese Erkundungen ergänzen Aussagen zu Konsum- und Leistungszwangverweigerung der jungen Bandmitglieder, die sich von den Imperativen der chinesischen Gesellschaft abgrenzen wollen. Ihren Musik- und Lebensstil begreifen sie dabei jedoch auch als Gegenentwurf zum Mainstream des

chinesischen Musikmarktes. Dementsprechend zeigt der denunziatorische Blick der Kamera offenkundig talentlose Musiker, die sich mit schnulzigen Schlagern in irgendwelchen Bars ihr Geld verdienen. Ergänzt wird damit eine Aussage von Liu Donghong, Sänger von *Sha Zi*, der diese Art des Geldverdienens mit Prostitution vergleicht. Durch diese diskursiven Kohärenzen zwischen Statements und Filmaufnahmen eröffnet der Film eine Komplizenschaft mit seinen Protagonisten.

Den virulenten politischen Missständen ihres Landes begegnen die Protagonisten mit einer ostentativen Verweigerungshaltung. „We don't want to be involved in this society“, lautet der Titel einer Sequenz über die Punkband *New Pants*, das Lebensgefühl einer Generation zum Ausdruck bringend, die sich als Zaungast der historischen Demokratiebewegung sieht. Die Auflehnung gegen das fehlende politische Mitbestimmungsrecht haben sie in ihrer Kindheit und frühen Pubertät mitverfolgt, ohne sich selbst daran beteiligt zu haben. Keine der in Beijing Bubbles porträtierten Bands sieht sich als Teil einer ideologisch motivierten Protestbewegung. Die Niederschlagung der zivilen Proteste 1989 hat ihr Vertrauen in die erwachsenen Autoritätspersonen tiefgreifend erschüttert.

Die Rockmusikgeschichte hat in Peking nicht mehr als 20 Jahre Bestand und hängt eng mit der Öffnung des chinesischen Marktes gegenüber dem Westen zusammen. Die asiatischen Künstler sehen sich dabei mit großen Vorbildern der westlichen Musikgeschichte konfrontiert. Die Helden der jungen chinesischen Bands werden entweder als Legenden mystifiziert und wie Jim Morrison als Dandy und Stil-Ikone verehrt, oder sie werden in Form von verkitschten Spielzeugpuppen zu ewigen Wiedergängern ihrer konstruierten Starpersönlichkeiten (wie Joey Ramone und Mitglieder von *Kiss*, die ein Protagonist in seinem Laden verkauft). Die diffuse Nostalgie der Bandmitglieder von *Joyside* richtet sich auf eine Idealvorstellung des Europas der 1970er Jahre, der sich die chinesischen Musiker anzunähern versuchen. Der Lebensstil westlicher Punks wird akribisch kopiert, etwa was die desolaten und chaotischen Wohnverhältnisse betrifft. Bis auf Yilqi, der sich auf seine mongolischen Wurzeln besinnt und den volkstümlichen Obertongesang neu interpretiert, orientieren sich alle jungen Musiker an Vorgaben aus

dem Westen. Ihnen allen geht es offenbar um die Suche nach einer Kultur, die möglichst wenig mit der Realität der chinesischen Gesellschaft zu tun hat. Die Abgrenzung beinhaltet ein identitätsstiftendes Moment und entspricht ihrem individualistischen Ausdruckswillen. Für den westlichen Blick eröffnet der Film allerlei Exotisches, so bleibt auch die Kamera bei ihren Beobachtungen immer wieder an Kuriosem hängen. Es ist diese touristische Neugier nach faszinierenden Entwicklungen im Reich der Mitte, von dem der Film in weiten Teilen getragen wird. Die schrillen Kontraste zwischen Tradition und Moderne, zwischen Armut und Reichtum, Kapitalismus und Kommunismus in der Megametropole werden filmisch hervorgehoben.

Schon in den ersten Minuten wird die ästhetische Konzeption des Films augenfällig: Die verwackelte Handkamera wirkt unkoordiniert und ganz den augenblicklichen Geschehnissen ergeben. Der Eindruck von Spontaneität wird apostrophiert, auf eine aufwendige professionelle Bildgestaltung konsequenterweise verzichtet. Es wird nur mit natürlichen Lichtquellen gearbeitet. Das Bild ist bei geringer Ausleuchtung körnig und gleitet gelegentlich in Unschärfen ab. Immer wieder hört man die Fragen der Filmemacher aus dem Off und bekommt so einen vermeintlich unverfälschten Eindruck von der vitalen Begegnung mit den Protagonisten und der Erkundung einer fremden Lebenswelt. Auf erklärende Voice-Over-Kommentare wird dabei verzichtet, die Aktivitäten und Aussagen sollen für sich sprechen. Diese Ästhetik, die eine unbedingte Nähe zum Geschehen und den Protagonisten suggeriert, erinnert sicherlich nicht zufällig an einen – wenn nicht gar *den* – Pionierfilm des Rockumentary: Don't Look Back (1967) von D.A. Pennebaker. Um seine Filme auch kommerziell attraktiv zu halten, widmete sich der amerikanische Regisseur Themen der jugendlichen Subkultur, die – wegen zunehmender Kommerzialisierung – einen ständig wachsenden Absatzmarkt boten. Er bediente damit eine Zielgruppe, die sich weder vom klassischen Erklär-Dokumentarismus noch von den gängigen Unterhaltungsformen des kulturellen Mainstreams angesprochen fühlte. Den ruppigen Stil empfanden Anhänger als erfrischenden Gegenentwurf zu konventionellen Darstellungsweisen. Pennebaker prägte damit die amerikanische Filmbewegung des Direct Cinema mit. Hier etablierte sich durch die verbesserten technologischen Standards, insbesondere der bisher nicht

erreichten Mobilität der Kamera und der synchronen Tonaufnahme, die filmische Ausformulierung einer Rhetorik der Unmittelbarkeit. Durch die bewusste Wahl von diskreten filmästhetischen Mitteln entstand der Eindruck von mehr Nähe und Transparenz. Die Ereignisse schienen sich selbst zu erzählen, ohne Eingriffe einer ordnenden Instanz. Die Authentisierungsstrategien, die vom Direct Cinema entwickelt wurden, bestimmen dabei noch bis heute wirkmächtig den Rezeptionseindruck des Authentischen.

Diese Merkmale der filmästhetischen Ausdrucksform wecken jedoch noch weitere Assoziationen. Die unsaubere, unprofessionelle und spontane Gestaltung könnte man auch in geistiger Verwandtschaft zum Punk begreifen. Gerade diese Musikrichtung definiert sich wie kaum eine andere über den direkten Ausdruck. Jeder kann sich zum Musiker berufen fühlen, denn komplexe, künstlerisch anspruchsvolle Elemente und technische Perfektion spielen keine Rolle. Dilettantismus gehört zum Programm. Auch die mangelnde Professionalität in der filmästhetischen Gestaltung von Beijing Bubbles spricht diese Sprache. Die Ablehnung von Autoritäten findet sich entsprechend im Verzicht auf einen belehrenden Off-Kommentar wieder. Die Zugehörigkeit zu einer Subkultur wird so nicht nur von den chinesischen Bands affirmiert. Auch die Regieführung der jungen Fernseh- und Musikjournalisten Susanne Messmer und George Lindt lässt durch entsprechende Stilisierungs- und Inszenierungsweisen erkennen, dass hier der Anspruch erhoben wird, sich nicht nur inhaltlich, sondern auch ästhetisch, einer jugendlichen Subkultur anzunähern. Sowohl filmische, als auch musikalische Ausdrucksformen teilen dabei das Schicksal einer schleichenden Popularisierung und Kommerzialisierung und bewegen sich in einem gemeinsamen Spannungsfeld zwischen Nonkonformität und (westlicher) Populärkultur.

(Carolin Lano)

Homepage des Films:
http://beijing-bubbles.com.

Buch zum Film:
Messmer, Susanne: *Beijing Bubbles. The film and the book*. O.O.: Fly Fast Records 2008.

Empfohlene Zitierweise:

Lano, Carolin: Beijing Bubbles.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

You're Gonna Miss Me: A Film about Roky Erickson
USA 2005

R.: Keven McAlester.
P.: Adrien Gruben, Keven McAlester.
K.: Lee Daniel.
S.: Victor Livingston.
M.: 13th Floor Elevators, Roky Erickson .
D: Roky Erickson, Sumner Erickson, Evelyn Erickson, Don Erickson, Mikkel Erickson, Byron Coley, Billy Gibbons, Clementine Hall, Gibby Haynes, Kurt Loder, Patti Smith […].
DVD: Palm Pictures, 2007.
94min; Farbe.

You're Gonna Miss Me - das Portrait des *13th-Floor-Elevators*-Sängers Roky Erickson – erscheint 2005 im Umfeld einiger thematisch sehr ähnlicher Filme. Zwei Jahre zuvor hatte Jonathan Caouettes filmische Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte und insbesondere der Schizophrenie seiner Mutter – Tarnation (USA 2003) – auf dem Sundance-Festival für Aufsehen gesorgt. Der Film war eine Collage aus den Unmengen an Filmmaterial, das Caouette in jahrelanger Selbstdokumentation angesammelt hatte. Jeff Feuerzeigs Dokumentation über Daniel Johnston sorgte 2005 ebenfalls auf dem Sundance-Festival für Aufsehen. Die Koordinaten aller drei Filme gleichen sich: Sie alle spielen in Austin und folgen Außenseitern der Gesellschaft, die aber auf eigentümliche Weise deren innere Widersprüche in sich auszutragen scheinen. All diese Charaktere leiden an Schizophrenie, geraten in die Psychiatrie, die in den 1970er Jahren – zumindest in Austin, Texas – noch mit Elektroschockbehandlungen arbeitet. Filmtechnisch gesehen sind die Filme Collagen aus extra für den Film entstandenen Aufnahmen mit starker Verwendung von *found footage*, vor allem von Amateurheimvideos.

Auffällig an You're Gonna Miss Me ist die Organisation der zeitlichen Abfolge der dargestellten Ereignisse. Die erste Szene funktioniert wie ein proleptischer Prolog, zeigt die Gerichtsverhandlung, die Sumner Erickson gegen seine Mutter führt, um den unter deren Aufsicht in psychischer und physischer Verwahrlosung lebenden Roky in psychiatrische Pflege übergeben zu können. Roky selbst ist in dieser Szene nicht anwesend, es wird lediglich über ihn und die Zerrüttung der Familie Erickson gesprochen. Dann entwickelt der Film in einer mehrfach unterteilten Rückblende die Geschichte Rokys und seiner Familie. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Gegenwart und dem Zusammenleben von Evelyn Erickson mit ihrem Sohn Roky. Die Gerichtsverhandlung umrahmt die Rückblende.

1999 beginnt McAlester die Aufnahmen und verbringt dazu viel Zeit mit Roky und Mutter Evelyn und erhält so sehr intime Einblicke in das Familienleben. Gerade diese Nähe führte einzelne Rezensenten dazu, den Film als *Exploitation* zu bezeichnen, denn er schönt den Zustand Rokys oder dessen Familie nicht. McAlester filmt die ungepflegten langen Fingernägel, das verfilzte Haar, er lädt diesen Zustand inhaltlich auf mittels kontrastierender Zeitsprünge mit Aufnahmen von Rokys makelloser Schönheit als jungem Mann und reißt so mit filmischen Mitteln ein Fragezeichen auf. Was führte zu diesem Abstieg?

Nach dem Prolog im Gerichtssaal setzt der Film zunächst wie eine normale Rockumentary fort. In Interviews mit Musikern und Originalaufnahmen der Band rekonstruiert der Film kurzgefasst die Enstehungsgeschichte der *13th Floor Elevators*, um dann mit dem schon erwähnten *flash forward* zum ersten Mal den gegenwärtigen Roky einzuführen. Man sieht ihn bei sich zu Hause, in einem chaotisch mit Ramschgegenständen vollgeräumten kleinen Haus, sich über eine Standard-Gewinnspiel-Benachrichtigung freuend und mit einer lädierten Mr. Potatoe-Head-Figur posierend. Der erste Teil des Films entwickelt die Geschichte Roky Ericksons als Musiker kontrastierend mit dem gegenwärtigen Zusammenleben mit Mutter Evelyn, führt die Drogenexzesse der Band vor, die Roky schließlich aufgrund einer übereifrigen Polizeiaktion in eine psychiatrische Einrichtung bringen. Da Roky aus der Klinik immer wieder flüchtet, kommt er schließlich in Hochsicherheitsverwahrung nach Rusk, wo er zusammen mit psychisch

kranken Schwerverbrechern lebt – der einzige, der dort wegen einer so leichten Anschuldigung wie des Besitzes von Marihuana ist. Er bekommt Elektroschockbehandlungen und spielt in einer Band zusammen mit Mördern und Sexualstraftätern [1]. Erst fünf Jahre später wird er von einem Strafverteidiger befreit.

Durch die Kontrastierung der Vergangenheit mit der Gegenwart wird der Fall Rokys in die Unmündigkeit permanent präsent gehalten, aber es ist die abschließende halbe Stunde des Films, die letztlich deutlich macht, dass es nicht nur die Drogen waren oder die Elektroschocks, die die Schizophrenie ausgelöst hatten. McAlester nimmt nun ganz die Familiengeschichte in den Fokus und zeigt, dass es nicht nur Roky ist, der unter psychischen Problemen leidet, sondern jedes einzelne der Familienmitglieder. In einem Interview [2] weist McAlester darauf hin, dass es ihm darauf ankam zu zeigen, dass aus seiner Sicht sowohl Drogen als auch Elektroschocks lediglich Trigger waren für eine bereits latent in Erickson schlummernde genetische Veranlagung. In der Tat bekommt der Film durch den Einstieg mit den Bildern der Gerichtsverhandlung etwas von einer Beweisführung. Und so ist es auch der Richter, der in der Gerichtsverhandlung, in der sich kurz vor Ende des Films der Bogen der Erzählung wieder schließt, ein Fazit zieht: „Now: we have a broken family. And it's a family that needs to get back together."

Von der Intention ist der Film dabei vermutlich eher mit Grey Gardens (USA 1975) der Maysles Brothers zu vergleichen. Es ist ein Außenseiterportrait, das gerade durch den ungeschönten Blick die Sympathie mit den gefilmten Personen zeigt, aber zugleich auch bewusst hält, dass alles, was die Personen von sich offenbaren, im Bewusstsein des Beobachtetseins erfolgt. Die Maysles richten die Kamera während eines besonders ausufernden Streits von Mutter und Tochter Beale plötzlich und unvermittelt auf einen Spiegel, so dass der Zuschauer die beiden mitten in den streitenden Parteien sieht. Dies hat auch die Intention bewusst zu machen, dass die beiden Frauen sich in ihrem Umgang miteinander eben auch für die Kamera inszenieren und nicht passiv gefilmte Objekte sind. Das schwere Gestell der Kamera, die Anwesenheit der beiden Dokumentarfilmer – mit der Fliege an der Wand hat das wenig gemein.

McAlester nutzt eher die Montage zum Bewusstmachen der Vermitteltheit, erzählt deswegen nicht linear, sondern organisiert das Material und schreibt so auch eine eigene Perspektive auf das Dargestellte mit ein. Und er nutzt künstlerische Mittel wie etwa das Verbinden scheinbar unabhängiger Ereignisse durch Leitmotivik. Ein Beispiel dafür: Während Rokys drogeninduzierten Realitätsverlusten zu Zeiten der 13th Floor Elevators brachten seine Freunde ihn an den Strand und hielten ihn in die heranrollenden Wellen „to knock some sense into him". Dies wird in Bezug auf Mutter Evelyn wiederaufgenommen, indem McAlester sie vor einem Staudamm filmt – in Parallelführung mit Aufnahmen von der von Sumner erwirkten polizeilichen Abholung Rokys aus dessen Haus, ebenfalls eine Zwangsaktion, um sie zur Besinnung zu bringen.

McAlesters Film ist im Kern auch ein Film über das Erzählen. Es beginnt gleich in der ersten Einstellung, als Mutter Evelyn eine symbolische Darstellung von sich und ihrer Familie in der Gerichtsverhandlung hervorholt. Man sieht fünf weiße auf Pappe aufgeklebte Keramikmasken, die um eine sechste rote herum gruppiert sind. Die sechste, so berichtet Evelyn, sei eines Morgens in der Mitte zersprungen gewesen. Dies symbolisiere ihre Trauer um ihre fünf Söhne. Zu Hause zeigt sie McAlester großformatige Pappen, auf denen sie mit Hilfe alter Familienfotos ihre Sichtweise der Geschichte der Ericksons collagiert hat. Sie hat Videokassetten mit allegorischen Filmen, in denen sie eine Königin darstellt und von einer dunklen hässlichen Gestalt – vermutlich ihren alkoholsüchtigen Mann symbolisierend – bedroht wird oder in denen sie Roky zum König der Bestien krönen lässt. All ihre Erzählungen drehen sich im Kern um ihre Trauer, stilisieren sie selbst als Opfer – oder als geliebtes Objekt. In einem bizarren Video lässt sie Roky unter einem alten Gemälde von sich das Liebeslied „For You" singen und zoomt beim Refrain auf das Gemälde. Ohne sie vorzuführen, zeigt McAlester hinter diesen Stilisierungen die verletzte Frau, die sich ganz eingesponnen hat in einen Kokon aus eigenen Geschichten.

Vielleicht fiel die Entscheidung deswegen gegen ein lineares Erzählen, gegen eine Darstellung der klaren Oppositionen und einfachen Wahrheiten und legte statt dessen eine verschränkte, polyphone Art des

Erzählens nahe. Auf diese Art wird erreicht, dass einzelne Szenen seltsam surreal und symbolisch aufgeladen wirken. Roky etwa schließt sich zum Schlafen in seinem Haus ein, dreht zuvor alles, was Geräusche machen kann, bis zum Anschlag auf, setzt sich in seinen Sessel mit einer Sonnenbrille und schläft ein. Als erlaube diese Kakophonie ihm, die inneren Dissonanzen nicht mehr zu hören. Stelle sie die Geräte aus, so Evelyn, dann wache er auf. Erinnert man sich an das Wellenleitmotiv, so kann man leicht eine Beziehung zur White-Noise-Beschallung herstellen.

Eine der irritierendsten Szenen aber hat Sumner Erickson, der Bruder, dem es scheinbar am besten geht aus der ganzen Familie, der in einem Symphonieorchester die Tuba spielt und in einem gewaltigen aufgeräumt wirkenden Haus mit riesigen Fenstern lebt [3]. Und der durch sein gerichtliches Einschreiten für Roky für den Zuschauer zunächst so etwas wie eine positive Identifikationsfigur ist. Sumner soll seinen Vater interviewen, doch das Interview wird zu einer eigenartigen Vorführung des alten Mannes. Es beginnt damit, dass Sumner vor der Kamera anfängt, seinem Vater, der schweigsam dasitzt, Haare aus dem Ohr zu zupfen und ihn darauf hinweist, dass er sich wieder rasieren müsse. Nach einem unergiebigen Interview, in dem der Vater nichts wesentliches von sich gegeben hat, sagt Sumner zu ihm: „I think he (Roky) got a lot of his wordplay from you.“ Dann sieht man den alten Mann aus dem großen modernen und bunten Haus gehen, langsam hinüberschlurfend in das alte graue, sich duckende Haus nebenan, in dem er dann verschwindet. Man hatte bereits erfahren, dass Sumner in Therapie ist, McAllester hatte sogar eine der Therapiesitzungen gefilmt, aber spätestens an diesem Punkt erkennt der Zuschauer etwas seltsam Aggressives in Sumners Art gegenüber seinen Eltern [4]. Sein Leben, das große Haus, bekommen plötzlich etwas unbehaglich Symbolisches, sein Verhalten wirkt zwanghaft. Es liegt auch an McAlesters künstlerischer Überformung, dass plötzlich die Realität einen doppelten Boden zu bekommen scheint und hinter alltäglichen Handlungen eine zweite Bedeutungsebene sichtbar wird.

Bezogen auf Roky hat der Film etwas von einer *coming-of-age*-Geschichte. Er beschreibt seinen langen Weg zur Mündigkeit. Es ist der Epilog, der diesen bewussteren Roky zeigt, ein Jahr nach der

Gerichtsverhandlung. Seine Haare sind geschnitten und er wohnt nun bei Bruder Sumner, geht zu dessen Therapeutin. In einer Szene bittet sie ihn, etwas zu singen – Roky hatte sich seit Jahren gänzlich von der Musik abgewandt. Jetzt greift er zur Gitarre. „Goodbye Sweet Dreams“ wiederholt er mehrmals, dann setzt der Text fort: „Once had a heart / Could not be told / But now these dreams / have grown so cold / Goodbye Sweet Dreams (…) Once I've fallen in love / My love did not too bright burn / Goodbye sweet dreams (...)“ Es ist der Moment, in dem sich Roky am unverstelltesten auszusprechen scheint und sich seine ganze unterdrückte Trauer über das verlorene Leben in Worten ausdrückt. Zum ersten Mal in der im Film thematisierten Musik scheint er nicht in Rollen zu singen, nicht instrumentalisiert zu werden, wie in der angesprochenen Videoaufnahme seiner Mutter, sondern ganz in sich zu ruhen. Und so scheint in der traurigen Selbsterkenntnis gleich wieder ein hoffnungsvoller Anfang mitzuschwingen.

Keven McAlester wählt aber ein offenes Ende. Man sieht Roky in einem grünen Zimmer, ein Fernsehgerät läuft neben dem Radio, weitere Störgeräusche sind zu hören, man sieht ihn auf und ab gehen. Das Ende betont, dass Roky auch ein Jahr nach Aufnahme einer Therapie, nach Einnahme der Medikamente, nicht gesund ist, vielleicht nie wieder gesund werden wird. Dennoch zeigt es ihn auf einem besseren Weg. Wenige Jahre später sollte er wieder auf der Bühne stehen, *Okkervil River*, eine bekannte Indie-Folk-Gruppe, veröffentlichten 2010 mit ihm zusammen ein Album.

(Thorsten Ragotzky)

Anmerkungen:

[1] Ein Rusk-Psychiater erzählt die Geschichte. Vielleicht wird die groteske Situation Rokys in der Strafanstalt gerade anhand der Bandzusammensetzung am deutlichsten. Der Bassist hatte zwei Kinder getötet, deren Mutter vergewaltigt und erstochen, ihr dann die Augen mit dem Messer entfernt. Ein weiteres Bandmitglied hatte einen Jungen vergewaltigt und ihn danach getötet. Der Gitarrist hatte seine Familie umgebracht, der Tamburinspieler bei einer Gruppenvergewaltigung eines kleinen Jungen mitgemacht. Psychiater Priest trocken: „Roky was there for some kind of minor charge.“

[2] Das Interview wurde für die Internetseite „filmschool“ im Jahr 2007 aufgezeichnet und ist dort nach wie vor abrufbar unter diesem Link: http://www.kuci.org/filmschool/winter2007.html#mcalester.
[3] In klarer Opposition zu den verwahrlosten Umständen, in denen er aufgewachsen ist. In einer Szene berichtet er davon, dass man in seinem Elternhaus Geräusche machen musste, wenn man in die Küche wollte, um die Ratten fortzujagen. Die großräumige Sauberkeit seines Hauses, die Pracht der Konzertsäle, nichts könnte dem entgegengesetzter sein.
[4] Bezogen auf Vater Roger Erickson hatte einer der Söhne, Don Erickson, kurz vor der Interviewszene davon berichtet, dass sich Mutter Evelyn schon früh in der Ehe sexuell entzogen habe. Roger war Alkoholiker, sprach kaum noch, zog sich zurück, aber eines Tages habe ihn Evelyn im Schlafzimmer mit einem der Jungen – Don lässt offen, mit welchem – erwischt, deutet unausgesprochen einen Missbrauch an. Der Film verifiziert diese Aussage nicht, aber er legt Interpretationsansätze für Sumners Verhalten nahe. Diese Szene mit Roger rückt Sumner in jedem Fall näher an Roky heran, als man das von seinem Auftreten im Gerichtssaal erwartet hätte.

Literatur:

Asahina, Robert: Roky Erickson's Long, Strange Trip. In: *The New York Sun*, 6. Juni 2007. URL: http://www.nysun.com/arts/roky-ericksons-long-strange-trip/55951/.
Asperschlager, Erich: You're Gonna Miss Me. In: *www.dvdverdict.com*, 19. Juli 2007. URL: http://www.dvdverdict.com/reviews/youregonnamissme.php.
Callahan, Nathan & Mike Kaspar: You're Gonna Miss Me. An Interview with Keven McAlester, director of You're Gonna Miss Me. Radiointerview für: *filmschoolradio.com*, 27. Februar 2007. URL: http://www.kuci.org/filmschool/winter2007.html#mcalester oder direkte URL zur Sendung: http://www.kuci.org/podcastfiles/683/keven-mcalester.mp3.
Fox, Ken: You're Gonna Miss Me. In: *movies.tvguide.com*, Datum nicht angegeben. URL: http://movies.tvguide.com/youre-gonna-miss/review/288003.
Gabriel, Philo: Rez. In: *www.helium.com*, Datum nicht angegeben. URL: http://www.helium.com/items/1816590-youre-gonna-miss-me-review.
Gleibermann, Owen: Rez. In: *Entertainment Weekly*, 6. Juni 2007. URL: http://www.ew.com/ew/article/0,,20041520,00.html.
Ham, Robert: Roky Erickson: You're Gonna Miss Me. In: *www.junkmedia.org*, 3. September 2007. URL: http://www.junkmedia.org/index.php?i=2147.
Mandel, Nora Lee: Rez. In: *www.film-forward.com*, 11. Juli 2007. URL: http://www.film-forward.com/youregon.html.
Murphy, Sean: You're Gonna Miss Me*:* A Film About Roky Erickson [DVD]. In: *www.popmatters.com*, 9. August 2007. URL: http://www.popmatters.com/pm/review/roky-erickson-youre-gonna-miss-me-a-film-about-roky-erickson-dvd/.
Schacter, Beth ("Shax"): An exclusive GeekWeek Interview with Keven McAlester, director of Dungeon Masters & Producer Phil Hay. In: *www.geekweek.com*, 9. Februar 2010. URL:

http://www.geekweek.com/2010/02/my-entry.html.
Schroeder, Audra: You're Gonna Miss Me: A Film About Roky Erickson. In: *The Austin Chronicle*, 20. Oktober 2006. URL: http://www.austinchronicle.com/calendar/film/2006-10-20/409293/.
Themroc: Rez. In: *www.eyeforfilm.co.uk*, Datum nicht angegeben. URL: http://www.eyeforfilm.co.uk/reviews.php?id=4292.
Wilonsky, Robert: Behind the Scenes With Keven McAlester, Local Boy Done Reel Good. In: *Dallas Observer*, 24. Juni 2008. URL: http://blogs.dallasobserver.com/unfairpark/2008/06/post_16.php.
Zoller Seitz, Matt: Rez. In: *The New York Times*, 8. Juni 2007. URL: http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A02E2DA1F30F93BA35755C0A9619C8B63.

Empfohlene Zitierweise:

Ragotzky, Thorsten: You're Gonna Miss Me.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Shut Up and Sing
aka: The Dixie Chicks: Shut Up & Sing
USA 2006

R: Barbara Kopple, Cecilia Peck.
P: Barbara Kopple, Cecilia Peck, Claude Davies; David Cassidy, David Becker, Kelly Brennan, Graig Hymson (associate producers), Daniel Voll (consulting producer).
S: Bob Eisenhardt, Aaron Kuhn, Emma Torris, Jean Tisen, Michael Culyba (Co-Editor).
Beteiligte Musiker: Dixie Chicks (Martie Maguire, Natalie Maines, Emily Robison), Lloyd Maines, Rick Rubin.
V: 2008 (DVD).
88min, Farbe, Dolby, Englisch mit deutschen Untertiteln; 1,33:1 (4.3 Vollbild), Dolby Digital 2.0.

Während der Amtszeit von George W. Bush erfuhr die Countrymusik eine starke Politisierung. Damit verbunden war eine starke öffentliche Aufmerksamkeit. Höhepunkt war fraglos der Streit um den Ausspruch von Natalie Maines, der Sängerin der Band *Dixie Chicks*, während ihres Konzerts in London am 10. März 2003 gegen den US-Präsidenten Bush: „Wir stehen mit euch allen auf der guten Seite. Wir wollen diesen Krieg nicht, und wir schämen uns, dass der Präsident der USA aus Texas ist.“ Im Zuge des Eindrucks einer großen Anti-Irak-Krieg-Demonstration am selben Tage in der britischen Hauptstadt, wenige Tage vor dem offiziellen Kriegsbeginn am 20. März, ließ sich Natalie Maines zu dieser Aussage hinreißen, ohne zu ahnen, welche Auswirkungen dies nach sich ziehen würde. Binnen weniger Tage und Wochen sah sich die populärste Frauenband aller Zeiten einem weitreichenden Radioboykott und eine Fülle öffentlicher Protestaktionen gegenüber. Nach ihren kommerziell erfolgreichen Alben *Wide Open Spaces* (1996), *Fly* (1998), *Home* (2002) schien das Ende ihrer Karriere nah. Christoph Dieckmann schrieb aus Anlass des Kinostarts von Shut Up & Sing in der *Zeit*: „Eben noch durften die drei Sirenen beim Superbowl-Finale die US-Nationalhymne

singen. Jetzt stürzte ihr Nummer-eins-Hit *Travelin' Soldier* auf Platz 63. Die Country-Radio-Syndikate verbannten die *Chicks* aus ihren Sendern. *Dixie-Chicks*-CDs wurden öffentlich verbrannt, vom Bulldozer zermalmt."

Shut Up & Sing zeichnet diesen Konflikt zwischen 2003 und 2006 minutiös nach. Ähnlich eines Tagebuchs entlarvt der Film die scheinheilige Auseinandersetzung um ein paar Worte, die alles ändern und gibt interessante Einblicke in die Abgründe der politischen Psychologie Amerikas in Zeiten des Krieges.

Dabei ist es fast ein Zufall, dass es zu der filmischen Dokumentation in dieser Form überhaupt gekommen ist. Die *Dixie Chicks* versuchten, Barbara Kopple (Harlan County U.S.A., 1976) und Cecilia Peck für einen Film zu gewinnen, der sie als erfolgreiche Frauenband porträtieren sollte. Erst nach dem verbalen Zwischenfall auf der Bühne beim Konzert im Shepherd's Bush Empire in London entschloss sich Kopple zur Realisierung dieses außergewöhnlichen Projekts (*New York Times*, 3.11.2006). Vor diesem Entstehungshintergrund arbeitet Shut Up & Sing mit einem interessanten dokumentarischen Ansatz: Keine Tourdokumentation, kein Bandporträt; vielmehr skizziert der Film mit lakonischem Unterton aus dem Blickwinkel eines distanzierten Beobachters das komplexe Beziehungsspiel um freie Meinungsäußerung im Spannungsfeld von Popmusik, Politik und Medien.

Der Film beginnt mit Studioaufnahmen für das Comeback-Album *Taking the Long Way*: In einem Rückblick werden die *Dixie Chicks* vorgestellt: im Superbowl-Finale, bei einer Werbeveranstaltung mit dem Tournee-Sponsor Lipton und der Schlüsselszene beim Konzert in London. Wie betäubt verfolgen die *Dixie Chicks* samt Management die Hetzkampagne an der medialen Heimatfront: Traktoren fahren über *Dixie-Chicks*-CDs, Proteste, Radio-Interviews. Besonderes Augenmerk erhält die bekannte Fotosession für das Branchenmagazin *Entertainment Weekly*, auf dessen Cover sich die drei *Dixie Chicks* entblößt mit aufgemalten Begriffen der Öffentlichkeit in einer ironisierenden Selbstanklage aus Einsicht und Resistenz zeigen: *Dixie Bimbos, Big Mouth, Traitors, Brave, Hero, Free Speech, Boykott.*

Dass es sich hierbei um einen unglaublichen Vorfall politischer Zensur und Hexenjagd zu Beginn des 21. Jahrhunderts handelt, gerade in jenem Land, das für viele das Synonym für Freiheit ist, wird einem auf beklemmende Weise nach und nach bewusst. Der provokant-ironische Untertitel „Wie mutig bist Du im Land der Freiheit?“ versucht zwar augenzwinkernd zu suggerieren, es handele sich hierbei um ein klassisches Halunken-Helden-Stück mit Happy-End, gleichwohl sind auch nach dem von Rick Rubin produzierten Comeback-Album 2006 *Taking the Long Way* längst nicht alle Wunden geheilt. Shut Up & Sing dokumentiert schnörkellos die Verletzungen und Ängste, die die *Dixie Chicks* (Martie Maguire, Natalie Maines, Emily Robison) in den drei Jahren erlitten und ausgestanden haben. Zwar ist das erste Konzert vor 14.000 begeisterten Zuschauer in Greenville, South Carolina, eine Genugtuung, aber ein fader Beigeschmack bleibt, denn die Country-Radio-Stationen boykottieren ihre Musik weiterhin – zwar nicht offiziell, sie wird aber schlicht und einfach nicht gespielt. Die aus diesem Grunde anberaumte Anhörung im Senat, die klären sollte, ob und inwieweit der De-Facto-Boykott der *Dixie Chicks* ein Fall politischer Zensur ist, bringt die Verlogenheit auf den Punkt: Einflussreiche Radio-Syndikate und Entscheider in der Musikindustrie hätten aus eigener Überzeugung und übereinstimmend die Entscheidung getroffen, die *Dixie Chicks* zu verbannen – durch eine Melange aus vorauseilendem Gehorsam, schwer durchschaubaren politischen Abhängigkeiten zwischen Musikindustrie und politischen Netzwerken und einer makabren Medienhetze.

Vor dem Konzert 2003 in Dallas erhalten die *Dixie Chicks* Morddrohungen. Kopple und Peck zeigen die Anspannung und Zerbrechlichkeit der drei Frauen vor diesem Auftritt, die nach eigenem Bekunden „nichts anderes als Musik machen“ wollen, demonstriert aber auch die Freundschaft und die ihnen gemeinsame Kraft, ihre Haltung zu bewahren. Dass ihnen der eklatante Wandel in der öffentlichen Meinung zum Irak-Krieg Recht gibt, kann nur ein kleines Trostpflaster sein. 2003 gab es eine überragende Mehrheit für diesen Krieg, 2006 eine klare Mehrheit dagegen.

Um musikalisch und auch wirtschaftlich zu überleben, bleibt den *Dixie Chicks* nichts anderes übrig, als den Wandel von der Countrymusic zur

Popmusik zu wagen. Rick Rubin, Produzent von Johnny Cash und vielen andern Rock- und Popgrößen, fungiert als geschickter Taktierer und Türöffner. Gemeinsam werden Demos gehört, besprochen, gelobt, kritisiert: Als aufrechter Vertreter einer unabhängigen Musikbranche spricht er ihnen Mut zu und wiegt, ebenso wie der auf dem Boden liegende Hund, seinen Kopf im Rhythmus der Musik.

Trotz der Veröffentlichung des neuen Albums, der überragenden Kritik und einer enormen Medienpräsenz bleiben die Verkaufszahlen hinter den Erwartungen anfangs stark zurück, was sich auch in den Kartenverkäufen für die geplante Tournee widerspiegelt. Vor allem im Süden der USA (Nashville, Memphis, Knoxville) will die *Dixie Chicks* kaum jemand hören. Gleichwohl landen die *Dixie Chicks* einen Überraschungs-Coup: Sie gewinnen Anfang Februar 2007 in Los Angeles fünf Grammy Awards (darunter den für das beste Album) und sind wieder „da“. Nathalie Maines bekennt auf einer Pressekonferenz, dass sie dieses Album nicht zwingend machen wollten – sie mussten es machen! Aber auch: Sie können jetzt die Musik machen, die sie wollen. Mit erstarktem Selbstbewusstsein sind sie zurück auf der Showbühne.

Das Leben der Musikerinnen hat sich in den Jahren von Grund auf geändert: Emily Robison gebar 2004 ebenso Zwillinge wie Marti Maguire 2005. Auch Natalie Maines war 2004 zum zweiten Mal Mutter geworden. Neben der musikalischen Neuausrichtung ihrer Karriere nahm das Familienleben mehr denn eine zentrale Rolle ein.

Aber die offene Feindseligkeit, der sie ausgesetzt waren, hatte Spuren hinterlassen. Martie Maguire kann ihre Tränen zum Ende des Films nicht verbergen, als sie sagt, Natalie Maines plagten immer noch Schuldgefühle. Und sie ergänzt mit verweintem Blick in die Kamera, dass sie ihretwegen ihre Karriere aufgeben würde, weil sie ein Teil der *Chicks* ist. Dies ist auch eine, wenn nicht die zentrale Botschaft des Films: Freundschaft kann wachsen, auch wenn scheinbar übermächtige Feinde diese auf die Probe stellen.

Der Film endet, wie er beginnt: mit einem Konzert in London im Shepherd’s Bush Empire, nur drei Jahre später, 2006. Zwischen zwei Songs plaudert Nathalie Maines mit dem Publikum und erklärt

beiläufig, dass sie an den Tatort zurückgekehrt seien. Im tosenden Beifall wiederholt sie trotzig ihre zwölf Worte von 2003: „We're ashamed that the President of the United States is from Texas."

(Dietmar Schiller)

Literatur:

Homepage des Films: URL: http://www.dixiechicks.com/06_dcmovie.asp.
Phil Gallo: Rev. In: Variety, 6.9.2006.
Robin Finn: Behind the Lens With the Dixie Chicks and Their Fallout. In: The New York Times, 3.11.2006.
Owen Gleiberman: Swinging Chicks (B+). In: Entertainment Weekly 905, 3.11.2006, S. 53.
Stephen Hunter: A Revealing Peep at the Dixie Chicks. In: The Washington Post 129,347, 17.11.2006, Sect. C, S. 1, 5.
Peter Travers: Shut Up And Sing (***1/2). In: Rolling Stone 1013, 16.11.2006, S. 136.
Richard Corliss: The Dixie Chicks and the Good Soldiers. In: Time, 17.9.2006.
Christoph Dieckmann: Gute Girlies, böse Girlies. In: Die Zeit, 9.8.2007, S. 33.

Diskographie:

Wide Open Spaces (1996), Monument Records.
Fly (1998), Monument Records.
Home (2002), Open Wide/Monument/Columbia.
Top of the World Tour: Live (2003), Open Wide/Monument/Columbia.
Taking the Long Way (2006), Open Wide/Columbia.

Empfohlene Zitierweise:

Schiller, Dietmar: Shut Up & Sing.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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".

Control
(Control)
Grossbritannien/USA 2007

R: Anton Corbijn.
B: Matt Greenberg, basierend auf dem Buch Touching from a Distance von Deborah Curtis.
K: Martin Ruhe.
S: Andrew Hulme.
Musikproduzent: Ian Neil
P: Anton Corbijn, Orian Williams, Todd Eckert, für: Momentum Pictures, Becker Films International, Claraflora, NorthSee.
D: Sam Riley, Samantha Morton, Alexandra Maria Lara, Craig Parkinson, Joe Anderson, Toby Kebbell, James Pearson, Harry Treadaway, Matthew McNulty, Herbert Grönemeyer [...].
Musik (im Film): David Bowie, Roxy Music, Iggy Pop, Sex Pistols, Joy Division, John Cooper Clarke, The Velvet Underground, The Buzzcocks, The Killers. Die Schauspieler haben die Songs im Film selbst gespielt und gesungen. Auf der CD zum Film nennen sie sich „Joy Moviesion".
UA: 17.5.2007 (Filmfestival Cannes) / Deutschland: 10..1.2008.
V: Capelight (Central). DVD: Universum Film (Ausl.: 30.5.2008)
119min (DVD: 117min). Schwarzweiß. 2,35:1 / 16:9. DD 5.1, DTS 5.1.

1.

Control erzählt die Geschichte von Ian Curtis (1956-1980), dem Sänger der Manchester-New-Wave-Band *Joy Division*, von seinem 17. Lebensjahr an bis zum seinem Freitod mit 23 im Jahr 1980. Er kreist um die Biographie des von Sam Riley gespielten Protagonisten im Spannungsfeld popmusikbasierter, identitärer Bildungsprozesse und lebensweltlich sowie krankheitsbedingter Diffusionen von Selbst- und Weltbezügen. Die Zeitsituation, Einblicke in die Musikszene Manchesters, ein Tiefenportrait der Band und ihrer Musik sowie des ästhetischen Kontextes, in dem sie entstanden ist, und ähnliche Bezüge treten im Vergleich dazu in den Hintergrund. Alle Motive des Films sind

auf die Auseinandersetzung mit Ian Curtis fokussiert und werden hierdurch gerahmt. Allerdings spielt die Beschäftigung mit den Konturen von Curtis als Künstler bzw. Musiker kaum eine Rolle. CONTROL kann so auch nur bedingt als Musikfilm bezeichnet werden, nimmt eine Zwischenstellung zwischen Biopic und Melodram ein.

Die Geschichte von Curtis wird aus zwei Perspektiven erzählt: einerseits aus der des niederländischen Regisseurs Anton Corbijn, andererseits aus der von Ian Curtis' Ehefrau Deborah Curtis, deren autobiographisches Buch *Touching from a Distance* mit in das Drehbuch einfloss [1].

Anton Corbijns Liebe zur Musik brachte ihn zur Fotografie (u.a. *The Rolling Stones*, *U2*, Frank Sinatra), zur Musikvideoproduktion (z.B. *Echo & the Bunnymen*, *Nirvana*, *Coldplay*), zur Gestaltung zahlreicher Plattencover (Nick Cave, *Metallica*, *Depeche Mode* etc.) und schließlich zum Regiedebüt mit CONTROL [2]. Den Zugang zu *Joy Division* beschreibt Corbijn in einem Interview mit der *Berliner Zeitung* [3]: „Als ich in den Niederlanden 1979 die erste Platte von *Joy Division* gehört habe – ‚Unknown Pleasures' –, hat das einen so tiefen Eindruck in mir hinterlassen, dass ich nach England umgezogen bin. Dort habe ich die Band kennengelernt. Ich mochte einfach diese Musik: Sie hat so etwas Tiefes, Rätselhaftes; man hört die Einsamkeit, die Verzweiflung – selbst wenn man gar nicht versteht, was sie da singen. Ich habe dann ein Foto von *Joy Division* gemacht, in einer nur zehnminütigen Session. Dieses Bild hat sich dann verselbstständigt; es ist so etwas wie ein Synonym für ihre Musik geworden."

CONTROL ist vordergründig ein konventionelles Biopic, in dem die Lebens- und Leidensgeschichte einer berühmten Persönlichkeit, Ian Curtis, erzählt und dabei Einblicke in sein Privatleben gegeben werden. Dabei dominiert die Inszenierung der zunehmenden Fremdheitserfahrung von Curtis einerseits und die Darstellung der Tristesse fast aller Filmorte andererseits. Nadine Lange weist im *Tagesspiegel* auf das Leitmotiv des *Dunkel-Werdens* hin: „Curtis verdüstert sich immer mehr. Sieht man ihn zu Beginn mit freiem Oberkörper rauchend in seinem Jugendzimmer David-Bowie-Platten hören, werden Kleidung und Blick im Verlauf der zwei Stunden immer

finsterer. In den letzten Einstellungen ist er fast nur noch als Silhouette zu erkennen. Das Schlussbild zeigt schwarzen Rauch, der aus einem Krematoriumsschornstein in den weißen Himmel steigt“ [4].

Im Hintergrund dieses Vordergrunds entsteht aber allererst der eigentliche Film als ein Film im Film, als Film ohne Worte, der aus Bilder und Tönen, aus Blicken, Gesten, Mimik, Einstellungen und Stimmen resultiert, mit denen und in denen Ian Curtis gesucht wird. Worte werden zum Hintergrundrauschen von Bildern und Tönen. Ein Beleg hierfür sind die häufig banalen Dialoge – hier etwa in einem Gespräch zwischen Curtis und seiner Geliebten Annik: *„I am afraid, Ian“. - „What are you afraid of?“ - „I am afraid of falling in love with you“.*

2.

Die Welt hält für Ian Curtis im Film nur in Form von Musik (etwa David Bowies oder der Gruppe *The Velvet Underground*), Poesie (wie z.B. der Gedichte Dorothy Wordsworths) und Literatur (Allen Ginsberg, William S. Burroughs oder Norman Mailer) relevantes Wissen bereit, nach denen er sein Leben gestaltet. Handlungen erfolgen bei Curtis meist spontan und affektiv, sind nicht Ergebnis gründlicher Reflexionen. Dies konfrontiert ihn beständig mit Grenzen bzw. Grenzsituationen.

Hierzu gehören etwa sein Scheitern als Ehemann und Vater, weil beides nicht poetisch gestaltet werden kann. Liebe ist für ihn letztlich nicht möglich, weder zu seiner Ehefrau Deborah (gespielt von Samantha Morton) noch zu seiner Geliebten Annik (gespielt von Alexandra Maria Lara), weil sie sich für Curtis als eine poetische Imagination erweist, die nicht lebbar ist. Der Song *Love Will Tear Us Apart Again* (auf *Substance*, 1988) macht diese Erfahrung zum Thema. Hier wird die Liebe als permanent beziehungsstiftende Instanz letztlich als kognitive Fiktion dargestellt, die sich aber immer wieder nach kurzer Zeit in der Realität der Beziehung aufzulösen scheint und sich in diesem Entzug kontinuierlich in andere Liebesoptionen hinziehen lässt, die sich aber wiederum als Erfüllung verweigernde Illusionen erweisen. Im Song heißt es entsprechend: *„When routine bites hard / And ambitions are low / And resentiment rides high ? But emotions won’t grow / And we’re*

changing our ways / Taking different roads // Love, love will tear us apart again / Love will tear us apart again. // [...] *Why is it something so good / Just can't function no more.*" Der Song wird von Curtis mit einer sehr melancholischen und fast zärtlichen Art gesungen, ohne besondere Höhen oder Tiefen, auf einer Stimmeebene verbleibend, kein Zorn, keine Wut und keine Vorwurfshaltung in der Stimme. So wirkt der Song wie das stoischen Akzeptieren und emotionslose Verkünden (s)eines Naturgesetzes der Liebe. Im Film folgt die Einspielung des Songs, nachdem Ian auf die Frage von Deborah, ob er sie noch liebe, entgegnet, dass er sich nicht mehr sicher sei. An diese Szene anschließend durchsucht sie seine Sachen, weil sie vermutet, dass er fremd gehe, und entdeckt den Namen seiner Geliebten Annik auf der Innenseite der Plattenhülle von *Join Hands* (*Siouxsie and the Banshees*, 1979). Diesen beiden Szenen voraus geht der gemeinsame Besuch einer Party, auf der die Freundinnen von Deborah sie fragen, ob sie ihm vertraue – Ian wird zuvor in einem Kreis von Frauen gezeigt, die als seine Fans erscheinen. Deborah bejaht die Frage entschieden. Auf dem Heimweg fragt Ian Deborah, ob sie mit anderen Männern schlafen wolle, und bekundet sein Einverständnis, wenn es so wäre. Der Song rahmt und kommentiert einerseits die Handlungen, andererseits wird *Joy Division* beim Einspielen des Songs im Proberaum gezeigt. Diese explizite Korrespondenz von Form und Inhalt ist in ihrem Zusammenhang sehr konventionell, allerdings – und das gilt auch für vergleichbare Szenen – ist sie atmosphärisch äußerst suggestiv.

Seine Epilepsie konfrontiert ihn wieder und wieder mit Situationen, die er nicht kontrollieren kann und die er etwa in dem Song *She's Lost Control* (auf *Unknown Pleasures*, 1979) verarbeitet. Noch als Curtis beim Arbeitsamt angestellt ist, wird er einmal mit einem Epilepsie-Anfall einer namenlosen Klientin konfrontiert, jener Krankheit, die später dann auch seine eigene Krankheit werden wird. Genau wie bei *Love Will Tear Us Apart* wird aus einem fast beiläufigen Ereignis die Einsicht in eine nicht zu kontrollierende Wirklichkeit. Der Song formuliert die fatalistisch anmutende Einsicht in ein Lebensgesetz, das Curtis als Klammer seines eigenen Daseins zu erscheinen scheint – das Leben als Krankheit zum Tode. Im Song heißt es: *„Confusion in her eyes that says it all / She's lost control / And she's clinging to the nearest passer by / She's lost control / And she gave away the secrets of*

her past / And said I've lost control again / And a voice told her when and where to act / She said I've lost control again / And she turned around and took me by the hand / And said I've lost control again / [...] *And walkes upon the edge of no escape".* Die Stimme von Curtis ist hallverzerrt, klingt maschinell, bleiern, kalt, nicht-menschlich, wodurch der Eindruck von nicht selbst kontrollierbarer Schicksalhaftigkeit entsteht. Das Augenrollen der Schauspielerin ist ein auf den ersten Blick ganz nebensächliches Detail, an dem aber die Mutter der Figur sofort erkennen kann, dass die junge Frau einen Anfall bekommen wird. Das Drama des Anfalls wird verlagert in ein marginales Anzeichen, gleichwohl das Krampfen die Handelnden vollständig bestimmen wird; nur die Eingeweihten können die Ankündigungen am Körper der Figuren erkennen. Folgerichtigerweise werden bei allen Epilepsie-Anfällen Curtis' im Film zuerst seine Augen von der Kamera fokussiert, dem Zuschauer ein klares Signal für das folgende Heraustreten des Musikers aus der Welt der Handelnden gebend.

Das musikalische Schaffen resultiert aus der Konfrontation von Individuum und Welt, ist die These des Films. Die so unaussprechbare Erfahrung des Anfalls wird zur musikalischen Verarbeitung genutzt (vor und außerhalb der Möglichkeit, ihm sprachlichen Ausdruck zu verleihen) und als unhintergehbares Statement hinterlassen. Es bietet aber wiederum keinen Halt, sondern erzeugt seinerseits stets den Eindruck der Unkontrollierbarkeit von Allem und Jedem, das Gefühl einer unsagbaren Bodenlosigkeit. Die Entscheidung zwischen Leben und Tod fällt für Curtis auf den Tod, weil sein In-der-Welt-Sein eben nicht kontrollierbar und sinnstiftend gestaltbar ist. Kontrolle, die im Leben nicht möglich ist, verspricht hingegen der Tod, zumindest in der Form, dass durch den Tod die Frage nach der Kontrolle obsolet geworden sein wird.

Das Ende des Films wird nach dem Freitod von Curtis durch den *Joy-Division*-Song *Atmosphere* (auf *Substance*, 1988) gerahmt: *„Walk in Silence / Don't walk away in silence / See the danger, always danger / Endless talking, life rebuilding / Don't walk away / Walk in silence / Don't turn away in silence / Your confusion, my illusion / Worn like a mask of self-hate / Confronts and then dies / Don't walk away."* Im Film wird der Freitod als ein verzweifeltes Gehen in Stille nach dem großem

Sturm der Krankheit in Szene gesetzt, nach Curtis' stärkstem Epilepsie-Anfall, dem das Wissen um das nicht mehr eigenmächtige Gestaltenkönnen seines Lebens verbunden zu sein scheint. Die Filmfigur Curtis, die dem Musiker Curtis nachgebildet ist, stirbt; aber sie bleibt durch die intensive visuelle Inszenierung von Control im Gedächtnis der Zuschauer, ist ein Beispiel für filmische Bilder und Bildsequenzen, die sich einbrennen. Das *„Don't walk away"* steht symbolisch als Hinweis auf die paradoxe Verschränkung der nicht-beherrschbaren Krankheit und der kreativen Kraft, die sie zugleich ermöglicht.

Der Film thematisiert den inneren Widerspruch zwischen der Biographie Curtis' und seinem musikalischen Schaffen als Kern seiner Geschichte: Curtis' Leben ist hier beschrieben als geprägt durch Entfremdung und Isolation zu allem und jedem (Welt, Selbst, Familie, Kind, Band, Publikum). Immer wieder stellt Curtis heraus, dass ihn niemand verstehe, niemand wisse, was es für ihn bedeute, „Ian Curtis" zu sein. Dieses Wissen werden die Zuschauer nach dem Film ebenso wenig besitzen. Hingegen den Eindruck erhalten, dass das Leben des Ian Curtis, wie für Franz Kafka, vielmehr ein „Zögern vor der Geburt" zu sein schien [5].

3.

Hier könnte die Auseinandersetzung mit Control enden. Könnte, wohlgemerkt. Control erzählt auf den ersten Blick die Lebensgeschichte eines britischen Post-Punk-Musikers. Doch der Film entfaltet eine Tiefengeschichte über die Einheit von Leben und Musik, von Leib und Ausdruck. Schon die so auffallende Fokussierung von Stimme und Augen akzentuiert die jeweiligen Themen eigensinniger und eindringlicher als es die Narration allein könnte. Die Blicke Curtis' haben oft kein Objekt, verlieren sich in einer Visualität, die keine Bindung an die Wahrnehmungswelt hat. Es ist ein Sehen *with eyes wide shut*. Die Augen starren ins Leere, suchen nach keinen Anhaltspunkten im Raum; beim Singen sind sie geschlossen. Als werde er sich manchmal der visuellen Abschottung gegen die Umgebung bewusst, reißt Curtis bei Konzerten und Fernsehauftritten andererseits die Augen häufig panisch auf, als suche er Fixpunkte im Raum und bei den

anderen, Verankerungen des Sehens, die sich ihm aber, so legen die Einstellungen es nahe, auch dann nicht bieten.

Die Entfremdung von Akteur und Umwelt wird auch im Akustischen manifest. Beim Singen ertönt die Stimme des Sängers fast durchgehend – wie bei den Aufnahmen der Platten von *Joy Division* – als bleiern, hallbasiert, künstlich, maschinell. Der Zuhörer wird hierbei zu einem genauen Hören gezwungen, zu einem sich nicht mit der Stimme identifizieren könnenden Hören und zum Wahrnehmen der Differenz zwischen der Stimme (zumeist) als Kontrapunkt zur Musik.

Gerade darum spielt in Control wiederholt das Verschmelzen-Wollen des Protagonisten mit dem Mikrophon eine große Rolle. Das Mikrophon wird hierbei zum Verbindungsmedium, gewissermaßen zum Lautsprecher des Inneren des Sängers, das dazu dienen muss, das Scheitern der lebensweltlichen Kommunikation zu kompensieren. Am Ende des Films wird symbolisch eine lange Aufnahme von Telefonmasten gezeigt, die die Gestörtheit der Umweltbindung Curtis' noch einmal resümiert. Auch das Telefonieren ist ein Surrogat lebensweltlicher Nähe, eine kommunikative Verbindung zur Welt, die nur noch die Stimme als Abdruck der Leiblichkeit des kommunikativen Gegenübers kennt.

Die innere Zerissenheit resp. die innere Leere der Hauptfigur, von der der Film auf jener tieferen Dimension handelt, wird so über Augen und Stimme inszeniert. Der Tanzstil wirkt gegenüber der Verlorenheit von Blick und Gesang wie ein epileptischer Anfall, wie ein unkontrollierbares Elektrisiertsein. Er ist zumeist völlig entgegengesetzt zur Musik oder erscheint wie ein Versuch, das innere Chaos in eine Ordnung zu schütteln. Er ist so ungemein auffallend, weil er in scharfem Kontrast zum sehr ruhigen photographischen Rhythmus des Films steht. Corbijn inszeniert seine Figur nicht in den schnellen Schnittfolgen, die vielen Musikinszenierungen im MTV-Stil zukommen, sondern verläßt sich ganz auf das Photographische; Einzelbilder und Bildsequenzen können so länger fokussiert werden, und es entsteht der Eindruck der Dehnung von Filmzeit und Filmhandlung, ganz im Kontrast zu den Tanzbewegungen des Protagonisten und ganz in Übereinstimmung mit dem Zeitdehnungseffekt im Song *New Dawn*

Fades (auf *Unknown Pleasures*, 1979). Dass Corbijn den ganzen Film in Schwarzweiß gedreht hat, trägt einen weiteren distanzierenden und die Zeitsuggestion der Bildfolgen betreffenden Impuls. Die Frage, warum er die 1970er in Schwarz-Weiß rekonstruiert, beantwortete Corbijn in einem Interview:„Alle Fotos, die ich von *Joy Division* kenne, sind schwarz-weiß, auch die Platten-Cover. Und mein Eindruck von England in dieser Zeit war eher grau, besonders wenn man weiter nach Norden fuhr. Deshalb musste es so aussehen“ [6].

Weil der Tiefentext den Zuschauer so nahe an die Hauptfigur heranführt, ist es plausibel, dass Corbijn mit zahlreichen Nahaufnahmen von Curtis arbeitet. Es entsteht der Eindruck einer großen Intimität, ein Involviertsein der Zuschauer wird durch die starke Inszenierung der Mimik und Gestik Curtis‘ ermöglicht. Dem Hörbaren der Musik stellt Corbijn das Sichtbare des Sängers gegenüber, als wolle er auf Béla Balázs‘ Beschreibung des „sichtbaren Menschen“ zurückweisen, auch wenn jener sich nur auf den Stummfilm bezog: „Seine Gebärden [die des Menschen der visuellen Kultur] bedeuten [...] unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar. [...] Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird“ [7]. Entsprechend diesem Postulat muss sich die Wahrnehmung der Zuschauer beim Betrachten von Control immer wieder einen spezifischen Fokus suchen, zwischen Musik, biographischer Erzählung und filmischer Inszenierung changieren und den „eigentlichen“ Ian Curtis suchen.

(Marcus S. Kleiner)

Anmerkungen:
[1] Deborah Curtis:, *Touching from a Distance – Ian Curtis and Joy Division*. London: Faber and Faber 1995.
[2] URL: http://www.corbijn.co.uk/ (abgerufen am 2.12.2010).
[3] URL: http://www.BerlinOnline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0110/kulturkalender/0024/index.html (abgerufen am 2.12.2010).

[4] URL: http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/der-finstere-himmel-von-manchester/1137472.html (abgerufen am 2.12.2010).
[5] In einem Tagebucheintrag vom 24. Januar 1922 notiert Kafka: „Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.“ (Franz Kafka: *Tagebücher*, Bd. 3: 1914-1923. Frankfurt: S. Fischer 1994, S. 207).
[6] URL: http://www.BerlinOnline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0110/kulturkalender/0024/index.html (abgerufen am 2.12.2010).
[7] Béla Balász: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt: Suhrkamp 2001[1924], S. 16ff.

Homepage des Films:
http://www.control-film.de .

Literatur zu Joy Division / Ian Curtis:

Clément, Jean-François: *Joy Division - leur histoire. A band in the decade*. Lyon: [Selbstverl.] 1988, 104 S.
Cummins, Kevin: *Joy Division*. New York: Rizzoli 2010, n.p. - Photoband.
Curtis, Deborah: *Touching from a distance. Aus der Ferne ... Ian Curtis und Joy Division*. Berlin: Die-Gestalten-Verlag 1996, 214 S.
Flowers, Claude: *New Order + Joy Division. Dreams never end*. [London]: Omnibus Press 1995, 128 S.
Grau, Daniel: *Joy Division & New Order. Entre tinieblas*. Valencia: Ed. la Máscara 1999, 64 S. - Photoband.
Johnson, Mark: *An ideal for living|am history of Joy Division ; from their mythical origins as the stiff kittens to their programmed future as new order*. London [...]: Bobcat Books 1986, 125 S.
Middles, Mick / Reade, Lindsay: *The life of Ian Curtis. Torn apart*. London: Omnibus 2007, IX, 310 S., [12] Bl. - Zuerst 2006.
Ott, Chris: *Unknown pleasures*. New York: Continuum 2004, 117 S.
Puschmann, Horst: *Joy Division. Inside out. Eine biographische Skizze*. Augsburg: Sonnentanz-Vlg. 1992, 126 S.

Empfohlene Zitierweise:

Kleiner, Marcus S.: Control.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Joy Division
Grossbritannien 2007

R.: Grant Gee.
P.: Tom Astor, Tom Atencio & Jacqui Edenbrow, für: Hudson Production in Koproduktion mit Brown Owl Films.
D.: Jon Savage.
S.&T.: Jerry Chater.
Featuring Joy Division: Ian Curtis, Bernard Sumner, Stephen Morris und Peter Hook.
Stars: Richard Boon, Anton Corbijn and Kevin Cummins.
UA: 7.9.2007 (Toronto International Film Festival, Canada).
96min (zusätzliche Specials auf DVD ca. 60min). 1,78:1, Farbe; Dolby Digital 5.1.

Guess your dreams always end.
They don't rise up just descend,
But I don't care anymore,
I've lost the will to want more,
I'm not afraid not at all,
I watch them all as they fall,
But I remember when we were young.
(Joy Division: Insights, 1979)

Procession moves on, the shouting is over
Praise to the glory of loved ones now gone.
Talking aloud as they sit round their tables,
Scattering flowers washed down by rain.
Stood by the gate at the foot of the garden,
Watching them pass like clouds in the sky,
Try to cry out in the heat of the moment,
Possessed by a fury that burns from inside.
(Joy Division: The Eternal, 1980)

We're all waiting for the end.
What kind of finish will he send?
(Murder By Death: A Masters in Reverse Psychology, 2003)

Joy Division, die 1977 unter dem Namen *Warsaw* ihre nur kurz währende Musikkarriere starteten, gehört bis heute zu den einflussreichsten Bands der englischen Post-Punk-Ära. Inspiriert durch den frühen britischen Punk und zeitgenössische Spielarten des Industrial-Sound, produzierten sie eine eigenwillige Mischung aus metallenen, monotonen und düsteren Klanglandschaften, die durch die hypnotische Stimme ihres Sängers Ian Curtis getragen wurden. Lediglich zwei offiziell veröffentlichte Alben (*Unknown Pleasure*, 1979; *Closer,* 1980) reichten aus, um ihren Ruf als eine der wichtigsten Underground-Bands dieser Zeit zu begründen. Erst später kamen zahlreiche LP-Kompilationen und Bootleg-Pressungen hinzu, die unter Fans und Sammlern gleichermaßen begehrt sind. Die Band zerbrach nach dem plötzlichen Selbstmord ihres Sängers Curtis im Mai 1980, was zur Gründung der Nachfolgeband *New Order* durch die restlichen Mitglieder führte. *New Order* veränderte den Sound *Joy Divisions* in den folgenden Jahren hin zu eingängigeren Dancefloor-Rhythmen und ebnete damit den Weg der Band in den popkulturellen Mainstream.

Joy Division umgab bereits zu Lebzeiten eine Aura, die noch in heutigen Musikkulturen als ästhetisches wie musikalisches Vorbild nachwirkt. Neben weiteren Bands der britischen Post-Punk-Szene wie *The Fall*, *The Sisters Of Mercy*, *The Cure*, *Bauhaus, Siouxsie & The Banshees, Psychic TV* oder *Throbbing Gristle* schufen sie Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre eine neue innovative Stilrichtung, die das schwermütige und deprimierte Lebensgefühl einer ganzen Generation zum Ausdruck brachte. Dieser Stil wurde später von Kulturen des „New Wave“, „Gothic Rock“, „Cold Wave“ oder „Dark Wave“ adaptiert, was allerdings Herkunft und Geschichte der Band keineswegs gerecht wird. *Joy Division* bleibt ein singuläres Phänomen. Der frühe britische Punk bildete bei den noch jugendlichen Sumner (Gitarrist) und Hook (Bassist) das eigentliche Motiv, selbst Musik zu machen. Wie Hook, Bassist der Band, im vorliegenden Film mitteilt, gründeten sich *Warsaw/Joy Division* direkt als Reaktion auf ein *Sex-Pistols*-Konzert 1977 in Manchester. Der Name „Warsaw‘“ geht auf einen Song David Bowies zurück; „Joy Division“ bezeichnet ein NS-Bordell, das in einem Geschichtsbuch beschrieben wird, welches Sumner von Curtis geschenkt bekam. Anfänglich verwendeten *Warsaw/Joy Division* für ihre Cover eine NS-Ästhetik und bezogen sich auf Rudolf Heß, so dass ihnen

schnell der Ruf als neonazistische Band anhaftete, die sie allerdings trotz der konservativen Einstellung Ian Curtis' niemals war. Anders als der frühe britische Punk, der musikalisches Unvermögen zum ostentativen Stilprinzip erhob, wollten *Joy Division* nach ersten musikalischen Versuchen in diese Richtung, wie sie noch für den Vorläufer *Warsaw* kennzeichnend waren, in der Folgezeit einen technisch anspruchsvolleren Sound kreieren und wichen so vom musikalischen Primitivismus ihrer Vorbilder ab. Der von *Joy Division* mit nur zwei Alben geschaffene Sound beeinflusst bis heute zahlreiche Bands; ebenso häufig werden *Joy Division* gecovert oder aber Reminiszenzen in Form von so genannten „Tribute-to"-Samplern, die mittlerweile selbst von klassischen Orchestern nachgespielt werden, hergestellt. Heutige Independent-Bands wie *Interpol*, *Editors* oder *The National* beziehen sich nicht nur in ihren musikalischen, sondern auch in ihren äußerlichen Ausdrucks- und Kleidungsformen unübersehbar auf sie.

Joy Division ist mit Control und Joy Division gleich zwei Mal innerhalb kürzester Zeit ein filmisches Denkmal gesetzt worden. Es handelt sich bei diesen beiden Filmen um die wichtigsten Filmzeugnisse, auch wenn es eine eigene Liste filmischer Aufzeichnungen von Konzerten und Auftritten der Band gibt [1]. Zusätzlich zur Entstehungsgeschichte des Films Control ist ein Buch mit fotografischen Aufnahmen, Notizen und weiterem Informationsmaterial vom Regisseur Anton Corbijn, einem befreundeten Fotograf der Familie Curtis, erschienen [2].

Der Musikdokumentarfilm Joy Division beschäftigt sich mit Entwicklung und Werdegang der Band. Anders als das in Schwarzweiß-Bildern produzierte Biopic Control rekonstruiert Joy Division die Geschichte der Band in erster Linie über eigens hierfür durchgeführte Interviews mit den Mitgliedern Peter Hook, Stephen Morris, Bernard Sumner sowie Musikproduzenten und Protagonisten der Manchester Musikszene, die sich lose an einer chronologischen Abfolge der drei Jahre Bandgeschichte orientiert. Der Hintergrund des Filmraums, vor dem alle Interviewten Auskunft geben, ist schwarz, teilweise treten die Figuren wie Gespenster verschwommen und unscharf aus dem Dunklen hervor, bis sie den Tiefenschärfenbereich der Kamera erreicht haben resp. bis eine scharfe Einstellung gefunden worden ist. Annik Honoré,

neben Ehefrau Deborah die Geliebte Ian Curtis‘, äußert sich dabei zum ersten Mal vor laufender Kamera. Die Dokumentation sollte mit ihrem vielfachen Verweisungsmaterial nach Aussage ihres Regisseurs Grant Gee „feel as fresh as possible“ [3].

Während das Biopic Control die Geschichte der Band, vor allem jedoch die charismatische Persönlichkeit des Ian Curtis in einer zusammenhängenden Narration fiktionalisiert – als Grundlage des Films wurde die schriftlich verfasste (Auto-)Biographie der Ehegattin Deborah Curtis [4] herangezogen –, arbeitet Joy Division mit einer Fülle von originalem und aktuellem Foto- und Filmmaterial, das in einer aufwendig gestalteten, assoziativ arbeitenden Bildmontage mit den einzelnen Interviewsequenzen thematisch verbunden wird. Aufgrund der ständigen Zeitebenenwechsel und medialen Brüche, die durch diese komplexe Darstellungsweise hergestellt werden, entsteht ein strukturell dicht verwobenes Filmdokument, das einen anspruchsvollen Zugang zur Rekonstruktion des musikalischen Phänomens *Joy Division* bietet. Die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der medialen/filmischen Rekonstruktion und deren Umsetzungen wird implizit immer mitgestellt. Durch die ikonographische Komplexität der fragmentarischen Bildanhäufungen und die dadurch gezielt erzeugte Überforderung der Sinneswahrnehmung des Zuschauers entsteht so eine audiovisuelle Reise in die Tiefen des erinnerten und erinnerbaren Unbewussten, welche medienästhetisch weit über die rein inhaltliche Dokumentation hinausreicht.

Gleichzeitig stößt der ikonographische Ausgriff in die Vergangenheit an Grenzen der planen Oberflächlichkeit des Bildes: „Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben“, heißt es bei Kracauer [5]. Die auf so sprechende wie verbergende Bilder gestützte Reise ins Innere der Bandgeschichte und vor allem ins Innere ihres Sängers Ian Curtis ist ein Leitthema des ganzen Films. In einer kongenial wirkenden Verknüpfung schieben sich photographische und filmische Bilder, sprachlich vorgetragene Erinnerungen, innere und äußere Stimmungen und deren transformierte Klanglandschaften ineinander. Der Film inszeniert sich im Ganzen als inverse Erinnerungsspur. Vor allem der visuellen Koordinierung und Entsprechung der Musik bzw. der

musikalischen Entsprechung des Visuellen wird mit großer Sorgfalt nachgegangen.

Die ikonographische Gestaltung des Films beruht auf einer Vielzahl von unterschiedlich eingesetzten Medialisierungsformen, die sich häufig in schnellen Wechseln, die mitunter nur eine Zehntel-Sekunde dauern, aneinanderreihen bzw. durch weiche Überblendungen zusammenfließen: Fotografien, farbig und schwarz-weiß; filmisches Archivmaterial; Abbildungen; Animationen; Zeitlupen; Texttafeln; Musikgraphiken, wie sie bereits in den Avantgarden der 1920er Jahre verwendet worden sind [6]; Radiointerviews; private Tonbandaufnahmen – die Anzahl der Schnitte und Medienwechsel ist beim ersten Sehen kaum nachvollziehbar. Die Texttafeln zeigen häufig nicht mehr als bloße Satzfetzen oder einzelne Worte, die aus den parallel laufenden Interview-Aussagen entnommen sind. Bilder schieben sich langsam aus dem Hintergrund in die zentrale Bildmitte, verdoppeln sich, lösen sich auf und verschwinden wieder. Das Konterfei von Ian Curtis, mal als Porträtaufnahme, mal als mikroskopische Detail-Einstellung seiner Augen, wird schemenhaft und gespenstisch inszeniert, wie ein Schattenbild bewegt er sich im Hintergrund, beinahe als eine Entsprechung eines Songs von *Joy Division* (*Shadowplay*). Diese formalästhetischen Bildperformative können als visuelle Entsprechungen der auratischen Persönlichkeit Curtis‘ gelesen werden: Immer wieder finden sich Beschreibungen in den Interviews, die seine Persönlichkeit als magisch, tranceartig, anziehend, manisch, ambivalent, invers, nach innen gerichtet ausweisen. Musik- und Bildpoetologie kulminieren in der Darstellung seiner Person, die die anderen Bandmitglieder ein Stück weit an den Rand drängt [7].

Neben der Chronologie der Interviewerzählungen erhält der Film eine lose Struktur durch eingeblendete Textzeilen, die mit „Spuren der Vergangenheit“ überschrieben sind und die sechs Mal mit Verweis auf unterschiedliche Aspekte der Bandgeschichte verwendet werden. Diese Spuren als Strukturmerkmale verlieren sich jedoch im weiteren Verlauf des Films und werden nicht bis zum Ende eingesetzt. Die narrative Struktur der Interviewmontage ist eng an der Entwicklungsgeschichte der Band orientiert. Zeit selbst erscheint in den mündlichen Aussagen der Interviewten wie im historischen Bildmaterial in Form des Films

oder der Fotografie selber. Belebtes und lebloses Erinnerungsmaterial amalgamiert scheinbar durch ihren hohen wechselseitigen Bezugsgrad zu einer neuen Qualität. Körperliche Erinnerungsprozesse, wie sie in Gestik, Mimik und Sprachrhythmus beobachtet werden können, werden durch assoziative Bildmontagen gebrochen. Dem „Strom der Erinnerung“ [8] wird das Bild monolithisch gegenübergestellt und durchbricht dadurch seine chronologische Struktur: Erratisch zerschneidet es den Erzählfluss und verflüchtigt sich doch gleich wieder durch seine nur kurz andauernde Sichtbarkeit. Die Nachvollziehbarkeit der sprachlichen Erzählung und die sinnliche Überwältigung des Visuellen sind damit zwei auseinanderlaufende Prozesse. Während der Zuschauer gebannt der Erinnerungserzählung zu folgen versucht, wird der rational gesteuerte Aufmerksamkeitsprozess durch die visuelle Überforderung irritiert. Das oberflächliche Entsprechungsverhältnis wird bei genauerem Hinsehen stellenweise in sein Gegenteil verkehrt: Bildursprünge und Erinnerungsaussagen fügen sich nicht mehr so einfach zusammen, divergieren inhaltlich wie zeitlich, laufen auseinander. Ob beabsichtigt oder nicht, lässt sich die Form des Films als Repräsentation des sprachlichen wie visuellen Gedächtnisses sehen.

Der Prolog von Joy Division beginnt mit einigen Stadtimpressionen, die mit einem Zitat des amerikanischen Philosophen und Stadtforschers Marshall Berman unterlegt werden. Die darauf folgenden Filmsequenzen führen in die Geschichte Manchesters in den 1970er Jahren ein und beschreiben die triste Atmosphäre, wie sie sich vor dem Hintergrund der damaligen Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit darstellte. Damit ist der regionale und sozialökonomische Bezugsrahmen, in dem sich eine Band wie *Joy Division* entwickeln konnte, hergestellt. Ihre musikalische Klangästhetik, so erfährt der Zuschauer, ist unüberhörbar von dieser Industriestadt im Norden Englands und ihrer maroden Architektur inspiriert, deren Sozialstruktur Ende der 1970er Jahre starke Züge des neoliberalen Thatcherismus trägt und vor allem ökonomische und berufliche Perspektivlosigkeit für die damaligen Jugendlichen bedeutete. Zukunft hieß, wie Sumner zu Beginn des Films zynisch beschreibt, als „menschliches Fabrikfutter“ verarbeitet zu werden. Die Stadtkultur, die von viel Beton, Abrissbauten, wenig Abwechslungsmöglichkeiten und

noch weniger Natur geprägt war, spiegelte sich in der Seele der nachwachsenden Generation wider.

Im folgenden Abschnitt wird der Entstehungsmythos der Band und ihre ersten Gehversuche im Musikbereich erzählt. Die musikalische Entwicklung erfolgt recht rasant und schnell ist der grobe Sound der ersten Stunden abgelegt. Im „Electric Circus“, einem Punk-Pub Manchesters, der von einer früheren Hippie-Kommune übernommen worden war, verdienen sich *Warsaw/Joy Division* ihre ersten Meriten. Der mittlerweile verstorbene DJ und Produzent Rob Gretton entdeckt schließlich die Band und beginnt sie zu promoten. Tony Wilson, ebenfalls ein Musikpromoter, verschafft ihnen Auftritte bei TV-Sendungen wie Granada Reports, wodurch *Joy Division* überregionales Interesse hervorrufen. Es sind vor allem die ungewöhnlichen und verstörenden Auftritte Ian Curtis‘, die zu faszinieren wissen und im Einklang mit der befremdlichen Musik *Joy Divisions* stehen. Bei Factory Records spielen *Joy Division* schließlich 1979 in nur drei Wochenenden ihr erstes Album *Unknown Pleasures* ein. Einzelne Songs dienen später als Soundtrack eines Experimentalfilms über die Stadt Manchester (No City Fun) des Regisseurs Charles E. Salem. Es folgen zahlreiche Club-Konzerte in England, die von Zeitzeugen als faszinierend und einzigartig beschrieben werden. Über John Peels Radiosession, einer damals maßstabbildenden Sendung, wird *Joy Division* einem weiteren Hörerkreis bekannt. Nach einem Auftritt 1979 in London erfährt Curtis seinen ersten schweren Epilepsie-Anfall, der ihn zur Einnahme starker Medikamente zwingt. Im Folgenden werden seine Krankheit und deren medikamentöse Behandlung, seine Depressionen und privaten Probleme, die sich zwischen Deborah Curtis, seiner Ehefrau, und Annik Honoré, seiner Geliebten, entwickeln, und die Intensität seiner Performanz zu einer Legende über die Persönlichkeit Curtis‘ verdichtet. Dieses Zusammenspiels vieler Faktoren wie auch die Schnelligkeit des Erfolges werden letztlich für den kurze Zeit später vollzogenen Selbstmord verantwortlich gemacht. Kurz vor seinem Tod spielen *Joy Division* ihr zweites, nach eigener und Expertenmeinung sehr viel ausgereifteres Album *Closer* ein. *Closer* gilt als das frühe Vermächtnis von *Joy Division*, das sich nach Curtis‘ Tod umso tragischer darstellte, da auf dem Frontcover ein Grabstein abgebildet ist; ebenso wenig wurde während der Produktionszeit auf die vorausahnenden Texte

geachtet, die von Curtis auf der Grundlage von Autoren wie Kafka, Dostojewski oder Ballard ersonnen wurden (siehe die Motti dieses Artikels). Der Musikpromoter Wilson sah in ihnen nichts weiter als den Versuch, Kunst und Leben zusammenzuführen. Die Todesnähe ist diesen Songs deutlich anzumerken. Am 18. Mai 1980, kurz vor der Abreise zu einer größeren US-Tournee, nahm sich Ian Curtis mit nur 23 Jahren das Leben.

Der Epilog führt elliptisch auf das Anfangsmotiv zurück – den Zusammenhang von *Joy Divisions* Musik und ihre Bedeutung für die Stadt Manchester.

(Carsten Heinze)

Anmerkungen

[1] Vgl. „JOY DIVISION on Film“, URL: http://www.joydiv.org/jdfilm.htm (Zugriff: Feb. 2011).
[2] Corbijn, Anton: In Control – Das Buch zum Ian Curtis Film, München: Schirmer/Mosel Verlag 2008.
[3] URL: http://www.bbc.co.uk/southyorkshire/content/articles/2007/11/14/joy_division_european_premiere.shtml. (Zugriff: Februar 2011).
[4] Curtis, Deborah: Ian Curtis und Joy Division: Aus der Ferne... Berlin: Die Gestalten Verlag 1996.
[5] Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In seinem: Das Ornament der Masse. Frankfurt: Suhrkamp 1977 [1927], S. 26.
[6] Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: Bódy, Veruschka / Weibel, Peter (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: DuMont 1987, S. 71-82.
[7] Die audiovisuell-experimentelle Kunst der Bild- und Tonmontage wurzelt in den frühen Anfängen der futuristischen Collage und akustischen Bildkunst. Vgl. dazu: Emons, Hans: Montage – Collage – Zitat. Berlin: Frank & Timme 2009, S. 55-96.
[8] Kotre, John: Der Strom der Erinnerung: Wie das Gedächtnis Lebensgeschichte schreibt, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.

Empfohlene Zitierweise:

Heinze, Carsten: Joy Division.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Nine Inch Nails – Live: Beside You In Time
USA 2007

R: Rob Sheridan.
P: Bart Lipton.
K: Dave Rudd.
Band: Nine Inch Nails: Trent Reznor, Jeordie White, Alessandro Cortini, Aaron North, Josh Freese.
DVD-/Video-Vertrieb: Interscope Records, Halo 22 Universal Music Group Company.
UA: 2005-2006 (USA). DVD-Auslieferung: 26.2.2007 (Europa), 27.2.2007 (USA).
92min, 16:9, Farbe, Dolby 2.0 Stereo, Dolby 5.1 Surround Sound, DTS Surround Sound, Englisch.

Zu den ersten Takten der prägnanten Drumbeats und Basslines von *Love Is Not Enough* lösen Lichtblitze die Bühne aus dem Dunkel. Zu sehen sind dort die von dichtem Nebel umspülten Silhouetten der Bandmitglieder, die durch den *austrian* [1], einen Vorhang aus Operngaze, vom Publikum wie auch vom Zuschauer getrennt sind. Erst als der Gesang von Trent Reznor anhebt, fällt ein Lichtstrahl in den ungewissen Raum der Bühne und auf das Gesicht des charismatischen Sängers – in diesem Moment noch das einzige, was deutlich zu erkennen ist.

Die DVD der Rockumentary Beside You In Time, die am 26. Februar 2007 in Europa veröffentlicht worden ist, dokumentiert die 2006er „Live: With Teeth"-Tour der amerikanischen Industrialpioniere *Nine Inch Nails* (NIN) um deren Kopf und Sänger Trent Reznor. Neben den Aufzeichnungen der North-American-Winter-Tour 2006 – gefilmt wurden die Shows in Oklahoma City und El Paso Ende März –, die das eigentliche Korpus der DVD bilden, ist auch Material vertreten, das während der North-American-Summer-Tour 2006 aufgenommen wurde. Die Sommer-Tournee unterschied sich im Bühnenaufbau und der Lichtshow fast grundsätzlich von der Winter-Tour.

Zudem sind in der DVD-Ausgabe neben der Diskographie und zwei Musikvideos – darunter der Clip zu *Only* unter der Regie von David Fincher – vor allem die Liveaufnahmen der Songs *The Collector*, *Every Day Is Exactly The Same* und *Love Is Not Enough* von den 2005er Rehearsal-Sessions zu nennen.

Rob Sheridan, mit dem Reznor seit 2000 als Grafik-Designer zusammenarbeitet und der schon beim Konzertfilm And All That Could Have Been (USA 2002) als Regisseur, Editor und Director of Photography tätig gewesen war [2], inszeniert in dieser Rockumentary die Band – allen voran Reznor – in einem fragilen Wechselspiel von Präsenz und Absenz, als dessen Zentrum dennoch immer klar das performative Moment der Musik auszumachen ist.

Im Folgenden soll daher näher auf die beiden Aspekte der Darstellung des Musikalisch-Performativen und des visuellen Bühnendesigns eingegangen werden, die vielerorts ineinander greifen und scheinbar die gleiche ästhetische Intention zu teilen scheinen.

Das Musikalisch-Performative

Zwar waren die früheren Performances der NIN in jeglicher Besetzung schon immer ein aggressives und energiegeladenes Spektakel, dennoch kommt diesem Aspekt auf der vorliegenden DVD eine neue Qualität hinzu, die sich auch in der filmischen Darstellung niederschlägt: Die Darstellung der musikalischen Aufführung scheint vor allem mit dem neu erstarkten Reznor zusammen zu hängen, der nicht nur rein physisch auf dem persönlichen Höhepunkt zu sein scheint. Wie es aussieht, hat Reznor nach der Heroinüberdosis und dem anschließenden Entzug im Jahr 2001 sein Leben wieder in den Griff bekommen. Vom schlaksigen *goth* mit den langen Haaren ist nicht mehr viel übrig geblieben. Stattdessen präsentiert sich der Frontmann der *Nails* suchtfrei – weder abhängig von Alkohol noch von anderen Drogen – mit kurzgeschorenen Haaren und durchtrainiert. Seine körperliche und stimmliche Präsenz auf der Bühne ist stärker denn je.

Regie und Kameraführung konzentrieren sich ganz auf die Aufführung, um die neue Vitalität des Sängers zu erfassen. Die Kamera hält sich

dabei in einer gewisse Distanz zu den Akteuren auf der Bühne, kann so das Zusammenspiel der einzelnen Protagonisten dokumentieren. Auf den exzessiven Gebrauch von Großaufnahmen der Gesichter der Bandmitglieder wird verzichtet. Der eigentliche Bühnenraum ist durch den Gazevorhang vom Zuschauerraum abgetrennt. Auch die Kamera ist dieser Grenze verpflichtet, bleibt auf der Seite der Zuschauer. War es in früheren Konzertfilmen der NIN noch gängige Praxis, dass auf oder von der Bühne gefilmt wurde, fällt diese Perspektive auf der vorliegenden DVD gänzlich weg. Hierbei fällt besonders auf, dass der Aktionsraum der Kamera der Raum der Konzertbesucher ist und bleibt: Der Zuschauer sieht, was die tatsächlich beim Konzert anwesenden Fans sehen. Immer wieder filmt die Kran-Kamera dicht über den Köpfen der tobenden Menge oder mitten aus dem Publikum heraus – als wolle die Bildführung dem Zuschauer suggerieren, sie sei Teil der Masse und gerade darum befinde sich der Zuschauer an dem einzig richtigen Ort, von dem aus man ein Konzert erlebt.

Mit dieser Entscheidung, sich konsequent auf die Aufnahmen des Bühnengeschehens aus Sicht des Zuschauerraums zu beschränken, geht auch das komplette Fehlen von Reaction-Shots des anwesenden Publikums einher (was allerdings nicht als ein Mangel wahrgenommen werden muss). Die Verortung der Kamera auf Seiten des Publikums wird besonders bei den Songs deutlich, bei denen sich der Vorhang aus Operngaze zwischen Band und Publikum senkt – ab jenem Moment sind nur noch Aufnahmen der Bühne durch den Vorhang hindurch möglich. Wie dem Publikum ist es auch dem Zuschauer nicht möglich, hinter den Vorhang zu sehen, sondern nur durch ihn hindurch.

Ein zweites Kamerathema ist die Interaktion der Musiker mit ihren Instrumenten: Groß- oder Detailaufnahmen des Spielens einer Gitarre oder eines Synthesizers zeigen die handwerkliche Arbeit der Akteure. In den Proben-Aufnahmen, die in die Konzertdokumentation eingestreut sind, werden diese Details zum zentralen Motiv. Das zweite Thema des Films wird greifbar: die Gemachtheit der Musik, die Art und Weise ihrer Entstehung, die intensive Zusammenarbeit von Reznor und Sheridan. Der Film greift so ein Kernmotiv der Öffentlichkeitsarbeit der NIN-Gruppe auf. So zeigt ein Großteil der Fotos, die zum experimentellen musikalischen Mammutwerk *Ghosts I–IV* (2008) entstanden sind,

Aufnahmen von Instrumenten oder Instrumentendetails, welche die technisch-materielle Seite der Musik auch von Nine Inch Nails betonen. Ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte die ästhetische Evolution des Gruppen-Stils 2010, als das Projekt *How To Destroy Angels*, bestehend aus Reznor, dessen Frau Mariqueen Maandig und Atticus Ross, auf ihrer Website (www.howtodestroyangels.com) mit kurzen Videos auf die bevorstehende EP aufmerksam machten. Diese knapp einminütigen Aufnahmen zeigen die Bandmitglieder beim Spielen der für den jeweiligen Song zentralen Instrumente. So zeigt das Video zu dem Song *Big Black Boots* Maandig beim Spielen eines Swarmatron-Synthesizers, der diesem Stück den charakteristischen Sound gibt. Zu sehen sind dabei hauptsächlich die Hände der Musikerin, mit denen sie die breite schwarze Gummisaite und den dazugehörigen Drehregler für den Pitch des Instruments bedient. Die anderen Aufnahmen verfahren auf ähnliche Weise mit anderen Instrumenten, einem Bass, einem Keyboard oder einer Gitarre. Durch die visuelle Betonung von Musiker und/oder Instrument und deren physischer Interaktion wird das Musikalisch-Performative zum eigentlichen Fokus der Darstellung. In Nine Inch Nails gerät die visuelle Strategie, die körperlich-materielle Präsenz des Musikmachens herauszuarbeiten, in Spannung mit dem visuellen Bühnendesign, eine Gegenbewegung, die zumindest für den Kenner der Gruppe ein eigenes ästhetisches Moment freisetzt.

Das visuelle Bühnendesign

Das Moment der körperlichen Absenz oder Transparenz der Musiker auf der Bühne strukturiert sich vor allem durch die Lichtshow und Visuals der North-American-Winter-Tour 2006. Das visuelle Bühnendesign wirkt zunächst sehr reduziert; die riesigen, mit unterschiedlichen Visuals bespielten Videoleinwände, die in anderen Bühnenshows der Gruppe die Rückseite der Bühne gebildet hatten [3], sind nun verschwunden. Auch fehlen bei den NIN-Konzerten komplett die Darstellungen von Live-Bildern der Band, wie man sie von anderen Rockumentaries bzw. Konzerten von Bands wie *U2* oder Madonna kennt. Doch nicht nur dass – später verschwindet die Band sogar vollkommen hinter dem Gazevorhang und den darauf projizierten Videobildern. Das besondere visuelle Design der Bühnen des Films ist um Videooberflächen und LEDs zentriert und zeigt vor allem

wechselnde Farben und reduzierte – meist abstrakte – Videoprojektionen. Während die Videoleinwand auf der Bühne von hinten durch drei Projektoren bespielt wird, deren Bilder zu einem einzelnen zusammengefügt werden, ähneln die LED-Aufbauten Stalagmiten und Stalaktiten und sind ober- und unterhalb der Videoleinwand angeordnet. Besonders durch die Interaktion dieser beiden Elemente kommt es zu atmosphärisch dichten Effekten, wie u.a. im vierten Song des Sets *The Line Begins to Blur* deutlich wird: Auf der Videoleinwand wächst eine weiße Linie vom linken Rand aus horizontal die Leinwand entlang. Berührt sie eines der LED-Panels, blüht dieses tiefrot auf, als würde Blut hineingegossen, das sich leicht bewegt und es langsam ausfüllt. Gegen Ende des Songs wird schließlich die gesamte Bühne in rotes Licht getaucht.

Der *austrian* kommt erst wieder beim Song *Eraser* zum Einsatz, einem knapp fünfminütigen Stück, das größtenteils ohne Gesang auskommt. Die Band wird vom Vorhang verdeckt, auf das ein Video des Künstlers Andrea Giacobbe projiziert wird [4]. Es zeigt zunächst Aufnahmen von Mirkoorganismen, geht dann über zu Kleinstlebewesen wie Ameisen oder Spinnen und anderen Makroaufnahmen, die im Allgemeinen als „idyllisch“ angesehen werden können. Während dieser ersten vier Minuten werden die Bandmitglieder hinter dem Vorhang nur sporadisch erkennbar, wenn sie von der Bühne aus frontal beleuchtet werden; wie geisterhafte Erscheinungen tauchen sie schemenhaft innerhalb der Projektionen auf. Als zwei kämpfende Paviane dargestellt werden, die sich in Zeitlupe – fast wie in einem Tanz – umeinander drehen, setzt der Gesang von Reznor ein, der nun in der Mitte der Bühne stehend als einziger beleuchtet wird: „Need you / Dream you / Find you / Taste you / Fuck you / Use you / Scar you / Break you“. Mit dem Einsatz der Zeilen "Lose me / Hate me / Smash me / Erase me“ ändert sich das Gezeigte – Bilder des Krieges und der Gewalt werden sichtbar, deren grausame Inhalte sich mit dem nun wiederholt skandierten „Kill me” immer mehr steigern, bis sie schließlich in einer Atombombenexplosion enden, die von mehreren „Hate me“-Ausrufen des Sängers und schweren Gitarrenriffs begleitet wird.

Auch beim nächsten Stück *Right Where It Belongs* bleibt der Vorhang vor der Bühne. Wieder liefert hier der Videokünstler Giacobbe die

Inhalte [5]. Gezeigt werden zunächst Röntgenaufnahmen von Tieren. Und während Reznor im Song die Frage stellt, ob man sicher sei, auf welcher Seite des Glases man stehe, steht erneut nur er allein im Spotlight und schwebt fast ortlos in der Projektion – nicht davor und nicht dahinter und doch „right were it belongs“. Die Frage nach der Verortung des eigenen Selbst, die Reznor in den Zeilen „What if everything around you / Isn't quite as it seems? / What if all the world you think you know / Is an elaborate dream?” aufwirft, spiegelt sich in den Bildern urbaner und kultureller Konformität wider, die sich zu einer Frage nach der eigenen Menschlichkeit zuspitzen: „ And if you look at your reflection / Is it all you want it to be?“. Bebildert wird diese Frage mit Aufnahmen des Vietnamkrieges, in denen ein Soldat einer junge Vietnamesin die Waffe an den Kopf hält. Währenddessen zeigt das Bild der DVD nicht allein die Projektion oder das ursprüngliche Video für diese Projektion, sondern positioniert sich über und zwischen dem Publikum, so dass sowohl die Konzertbesucher als auch die Videobilder auf dem Gazevorhang zu sehen sind, in denen Reznor als Lichtgestalt thront.

Beim titelgebenden Song *Beside You in Time* werden schließlich alle drei visuelle Elemente – Rückprojektion, LEDs und der bespielte Vorhang – eingesetzt. Durch die Rückprojektion und die LED-Panels werden die Bandmitglieder lediglich von hinten beleuchtet, was die gesamte Performance in ein Schattentheater verwandelt, deren Protagonisten in animierten Wolken oder Nebelschwaden agieren. Während der Song zu seinem Höhepunkt kommt, beginnt es auf allen Videooberflächen zu schneien – diese Animation steigert sich bis zu einem *whiteout*, jenem aus der Meteorologie bekannten Verschwimmen aller Konturen in einem alles überblendenden Weiß. Am Ende des Stücks hebt Reznor seinen Mikrofonständer und schlägt damit gegen den Vorhang, auf den nun eine Glasscheibe projiziert wird, so dass er zu zerspringen scheint; zugleich wird der Vorhang gelüftet – was den gegen alle physikalische Schwerkraft stehenden Anschein vermittelt, als würden die Scherben nach oben fallen.

Die irritierende Wirkung des Zusammenspiels der drei Videoquellen kommt auch bei dem Stück *Only* zum Tragen, als hier die Bandmitglieder selbst zu Projektionsflächen werden. Alle Quellen

werden mit einem stilisierten weißen Rauschen gespeist; es kommt es zu einer „Zerstückelung“ der körperlichen Einheit der Bandmitglieder: Sie lösen sich in diesem Rauschen auf und verschmelzen mit den Projektionen, ganz wie es in dem Song heisst: „I'm becoming less defined as days go by / Fading away / And well you might say / I'm losing focus / Kinda drifting into the abstract in terms of how I see myself / Sometimes I think I can see right through myself“. Nur für den Refrain werden sie von den Projektionen befreit und unterstreichen die Bedeutung der Zeilen „There is no you / There is only me” mit ihrer nun wieder zurückgekehrten körperlichen Präsenz.

Fazit

Das gleichzeitige Verschwinden und Betonen des Körperlichen, das sich In Nine Inch Nails vollzieht, scheint sich immer auf eines zu beziehen: die Musik (und den wiederauferstandenen Reznor, möchte man ergänzen). Dies wird auch in den Zeilen des titelgebenden Songs der DVD *Beside You in Time* deutlich, wenn es heisst: „Now that I've decided not to stay / I can feel me start to fade away / Everything is back where it belongs”. Die Visualisierung der Musik oszilliert zwischen einer energiegeladenen körperlichen Anwesenheit der Bandmitglieder und einem visuell beeindruckenden Bühnendesign, das deren Tilgung impliziert. Das partielle Verschwinden der Band in ihren Songs – und hinter Projektionen und Animationen –, mag man verstehen als ein Verschwinden der Akteure in der Musik. Doch wird eine solche Interpretation auf der DVD lediglich angedeutet. Bandgeschichtlich ist es ein erster Schritt in einer neuen evolutionären Entwicklung der Bühnenshows der NIN, die in der allgemeinen Lichtgestaltung der „Lights In The Sky“-Tour ihren Zenit findet.

Der zweite Schritt dazu war allerdings schon bei der North-American-Summer-Tour 2006 zu sehen. Dort kam ein LED-Vorhang zum Einsatz, auf dem die unterschiedlichsten Visuals zu sehen waren und der Eindruck entstand, dass die Bühne nahezu gänzlich aus Licht bestanden habe [6]. Hinzu kam eine Videoleinwand am Rücken der Bühne, die diese vollkommen ausfüllte und wieder mehr Platz für Animationen und Projektionen bot. So kamen nicht nur eindrucksvolle Bilder zustande – etwa, wenn beim Song *Non-Entity* ein tentakelbewehrter Organismus

aus dem Bühnenboden wuchs und diese überwucherte –, sondern es wurden auch kinästhetische Raumeffekte möglich, z.B. wenn bei *Only* die Animationen so kombiniert wurden, dass ein Zoom- bzw. Sogeffekt auf die Bühne erzeugt wurde.

Die Tendenz des Verschwindens der Musiker „in“ oder „hinter“ der Musik bzw. der Bedeutung dessen, was sie ausdrückt, ihrer Inhalte und Bilder, zeichnet sich auf *Beside You in Time* folglich bereits ab. Sieht man sich die folgenden Konzertaufnahmen oder Videos an, wird dieser Eindruck bestätigt. Dennoch werden zugleich immer wieder Reznor und die anderen Bandmitglieder physisch sehr präsent in Szene gesetzt. Was Sheridan dem Zuschauer in Nine Inch Nails bietet, ist ein Balanceakt zwischen dem typischen Starkult, der mit der überwältigenden und zentrierten Präsenz des Stars operiert (und auf dieser DVD macht es Sinn, diese Leitidee von Band-Inszenierung ernst zu nehmen, befand sich doch Trent Reznor auf einem optisch-physischen Höhepunkt seiner musikalischen Fähigkeiten), und dem Konzeptuellen, das eher die Bedeutung der Musik sichtbar zu machen versucht. Allerdings sind diese beiden Aspekte nicht als im Widerspruch miteinander anzusehen: Sowohl bei der Betonung der Körperlichkeit der Bandmitglieder in ihrer physisch-kinetischen Präsenz als auch bei der Konstruktion ihres Verschwindens durch das ausgeklügelte visuelle Design scheint immer die Erfahrbarkeit und Wirkung der Musik im Vordergrund zu stehen. Trotz der überwältigenden physischen Erscheinung des *neuen* Trent Reznors ist durch das visuelle Bühnendesign dennoch die Essenz folgender Zeile aus dem titelgebenden Song der DVD immer spürbar: „I can feel me start to fade away”.

Die Verschmelzung von Mensch und Technik, die das Herz des Industrial als musikalisches Genre bildet, spiegelt sich in den so widersprüchlichen Darstellungsweisen von Nine Inch Nails wieder.

(Patrick Kruse)

Anmerkungen:
[1] So nennt Martin Phillips, Show-Designer der „Live: With Teeth"-Tour, den Vorhang aus Operngaze (vgl. Production Profile: Nine Inch Nails: http://www.theninhotline.net/archives/articles/manager/display_article.php?id=280).
[2] Ein Überblick über Sheridans Arbeiten ist unter www.rob-sheridan.com zu finden.
[3] Bestandteil der Fragility-Tour (1999-2000) war ein Videoleinwand-Tryptychon, das mit Visuals des Künstlers Bill Viola (www.billviola.com) bespielt wurde.
[4] Das Video ist unter http://andreagiacobbe.net/pages/index.php?id=9 zu finden.
[5] Das Video ist unter http://andreagiacobbe.net/pages/index.php?id=10 zu finden.
[6] Vergleiche dazu: http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=101899.

Setlist „With Teeth"-Tour:
North American Winter Tour 2006:
Love Is Not Enough / You Know What You Are? / Terrible Lie / The Line Begins to Blur / March of the Pigs / Something I Can Never Have / Closer / Burn / Gave Up / Eraser / Right Where It Belongs / Beside You in Time / With Teeth / Wish / Only / The Big Come Down / Hurt / The Hand That Feeds / Head Like a Hole
North American Summer Tour 2006 [additional content]:
Somewhat Damaged / Closer / Help Me I Am In Hell / Non-Entity / Only.

Empfohlene Zitierweise:

Kruse Patrick: Nine Inch Nails – Beside You In Time.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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".

This Is It
aka: Michael Jackson's This Is It
USA 2009

R: Kenny Ortega.
P: Randy Phillips, Kenny Ortega, Paul Gongaware.
K: Tim Patterson, Sandrine Orabona.
Akteure: Michael Jackson, Kenny Ortega, Bashiri Johnson, Jonathan Moffett, Orianthi Panagaris, Tommy Organ, Alex Al, Mo Pleasure, Dorian Holley, Darryl Phinnessee, Ken Stacey, Judith Hill, Nick Bass,Daniel Celebre, Mekia Cox, Misha Gabriel, Chris Grant, Shannon Holtzapfel, Devin Andrew Jamieson, Charles Klapow, Dres Reid, Tyne Stecklein, Timor Steffens, Travis Payne, Stacey Walker, Tony Testa, Bruce Jones, Michael Bearden, Patrick Woodroffe, Michael Cotton, Dreya Weber, Danielle Rueda Watts, Michael Bush, Dennis Tompkins, Zaldy.
V: Sony Pictures Home Entertainment.
UA: 25.2.2010,
107min, 16:9, 1,78:1, PAL, Dolby Digital, Surround Sound.

„Wie Sie ihn noch nie zuvor erlebt haben" – das verspricht der Untertitel von Michael Jackson's This Is It über die in diesem Film zu sehenden Aufnahmen des ‚King of Pop'; und auf eine eher unrühmliche Art und Weise behält diese Ankündigung wohl recht. Denn wenn man den Aussagen Angehöriger und Freunde Michael Jacksons Glauben schenken darf, so hätte der Perfektionist Jackson vermutlich alles dafür getan, dass diese Aufnahmen seiner alles andere als perfekten Proben zu den angekündigten Comeback-Konzerten niemals an die Öffentlichkeit gelangen. Der Vorspann des Films macht daraus auch kein Geheimnis und verrät, die Bilder seien zum größten Teil lediglich für Jacksons Privatarchiv gedreht worden. Die Rechtfertigung, dass sie nun doch öffentlich gemacht werden, folgt auf dem Fuße durch die Einblendung, This Is It sei „for the fans". Nach dem Film wird man aber den bitteren Beigeschmack nicht los, dass „for the money" die ehrlichere Aussage gewesen wäre. Denn Michael Jackson's This Is It ist ein filmischer Beleg dafür, welch immenser Aufwand für die 50

geplanten Jackson-Konzerte getrieben wurde, und insbesondere angesichts aufwendiger Videoproduktionen für die Show erscheint der Film als ein dankbares Mittel, möglichst schnell möglichst viel Geld wieder in die Kasse zu bekommen und die ausgefallenen Konzerteinnahmen so wieder auszugleichen. Vielleicht ist es sogar realistisch, anzunehmen, die DVD sei von Anfang an als primäre Einnahmequelle geplant gewesen; denn Zweifel, ob der ‚King of Pop' wirklich die vorgesehenen 50 Bühnenshows durchgehalten hätte, sind nach This Is It mehr als angebracht.

Die Fakten zu This Is It sind schnell erzählt und durch die mediale Ausschlachtung von Jacksons Tod – er war einer der erfolgreichsten Musiker aller Zeiten – ohnehin weitestgehend bekannt. Als er am 25. Juni 2009 an einer Überdosis Schmerzmittel im Alter von 50 Jahren in Los Angeles starb, waren es eigentlich nur noch Stunden, bis die Bühne der *This-Is-It*-Konzerte von den Proben im *Staples Center* in Los Angeles in Richtung der Londoner O2-Arena verschifft werden sollte, es waren nur noch acht Tage bis zur dortigen ersten Generalprobe und nur noch achtzehn Tage, bis Jackson das erstemal mit seiner Show vor das Londoner Publikum treten sollte. Hinter Jackson lagen zu diesem Zeitpunkt – nach zehn Jahren Bühnenabstinenz – mehrere Wochen intensiver Probenarbeit, die ihn körperlich offenbar vor eine größere Herausforderung gestellt haben, als es sich die Menschen seines Teams eingestehen wollten. Angesichts der 100 Stunden Filmmaterial, die zwischen April und Juni 2009 bei den Proben auf der Bühne und bei den zahlreichen Videoproduktionen in Filmstudios entstanden und aus denen der Regisseur Kenny Ortega schließlich This Is It zusammengepuzzelt hat, fällt es dem Zuschauer allerdings schwer zu glauben, dass niemand um den Zustand Jacksons wusste.

Der ‚King of Pop' kommt als musikalisches Genius daher, das sämtliche noch so kleinen Details aller seiner Songs und Choreographien im Kopf hat und das das klare Ziel an Musiker und Tänzer formuliert: „Ich will es so, wie die Leute es gewöhnt sind, so wie es auf der Platte klingt." Er selbst ist allerdings davon, dieses Ziel auch umzusetzen, am weitesten entfernt, tänzerisch noch weniger als vor allem stimmlich. Jackson wirkt körperlich zerbrechlich, seine Stimme zittert, trifft nur schiefe Tonlagen oder ist gar nicht zu hören; in *I Just Can't Stop Loving You*

wird er von der Backgroundsängerin Judith Hill förmlich an die Wand gesungen. Um Ausreden für seine grenzwertige stimmliche Leistung ist Jackson dabei nicht verlegen: Mal macht ihm das In-Ear-Monitoring Probleme („Mein Ohr muss sich erst daran gewöhnen“), mal will er bewusst nicht alles geben („Ich versuche, meine Stimme zu schonen“), mal liegt es an der Beschaffenheit eines bestimmten Songs („Meine Stimme muss für diesen Teil erst noch warm werden“). Im Verlauf des Films drängt sich dem Zuschauer das Gefühl auf, Jackson würde langsam doch noch zu alter Form zurückfinden und sich der Konzertreife seiner *performances* nähern – das liegt zum einen an den zunehmend sicherer wirkenden Tanzschritten, zum anderen an den Gesangsdarbietungen (was aber möglicherweise der gesanglichen Postproduktion des Films zu verdanken ist). Schon während des Films mag sich der Zuschauer darüber wundern, warum trotz oft gewählter Split-Screens mit Bildern verschiedener Probentage stets ein und dieselbe Tonspur weiterläuft und nicht etwa die gesanglichen Schwächen der verschiedenen Proben offenbart werden oder warum Jackson nach Songs zeitweise vollkommen außer Atem und der Ohnmacht nahe zu sein scheint, wenige Sekunden zuvor aber noch eine gesanglich einigermaßen passable Leistung abgeliefert hatte. Aus der Tatsache, dass Jacksons Stimme im Nachhinein auf die Sprünge geholfen wurde, haben die Macher des Films nie ein großes Geheimnis gemacht. Wer sich den Abspann durchliest, der wird durch den großen Stab, der an der Postproduktion gearbeitet hat, darin noch einmal bestätigt.

Geschönt wurde im Nachhinein auch die Pressekonferenz am 5.3.2009, auf der Jackson, von hysterischen Fans bejubelt, die Rückkehr auf die Bühne ankündigte. Kenny Ortega wählte für This Is It nur eine kurze Sequenz der Konferenz aus, die Jackson als Herr seiner Sinne erscheinen lässt. Zudem bietet der Ausschnitt Ortega die Möglichkeit, in die nur spärliche Erzählung des Films – die im wesentlichen aus dem chronologischen Abarbeiten der Proben besteht – einen weiteren roten Faden einzustreuen: unterschwellig während der Arbeit auftauchende Todessymboliken als vorausdeutende Anzeichen von Jacksons Tod in den Film einzusetzen und so einen Hauch von Mystik rund um dessen Ableben zu versprühen. Den Anfang macht der vor der Presse geäußerte Satz, die Konzerte seien für ihn „the final curtain call“, also

der letzte Vorhang, der in seiner Bühnenkarriere falle. Die Bedeutungsschwere der Aussage wird erst nach dem Tod des Protagonisten klar, kommt aber Ortega in der noch immer fortdauernden Mord- oder Selbstmorddiskussion um Jacksons Tod natürlich gerade recht. Auch das Gesicht Jacksons, das zur Regieanweisung „Hold for applause, hold for applause, fade out“ mit einem zarten Lächeln im Dunkeln verschwindet, fügt sich in die Kette der Todesankündigungen. Symbolisch für Jacksons körperlichen Zerfall ist außerdem die extra für die Konzerte entstandene Videoanimation tausender Soldaten, die zum Song *They Don't Care About Us* vor einem stark zerfallenen, M-förmigen Triumphbogen tanzen. Und vor allem eine Pose Jacksons, der in den scheinbar letzten, langsam ablaufenden Momenten seines Lebens in Zeitlupe seine Arme nach hinten und den Blick gen Himmel wirft, wird zu einem Schlüsselbild des Films. Von welchem Zeitpunkt der Proben diese Aufnahme wirklich ist, ist nicht zu entscheiden und ist letztlich für seine Bedeutung in This Is It irrelevant.

Ein zentraler Fokus liegt in This Is It auf den Tänzern, angefangen vom Casting mit Hunderten von Aspiranten im extra für die Casting-Proben angemieteten *Nokia Theater* in Los Angeles bis zu den Proben mit den zehn letztlich Auserwählten; wohl auch, weil die durchtrainierten und agilen Artisten für den jungen, körperlich fitten Michael Jackson stehen und für das, was er tänzerisch einst geschaffen hatte. Kenny Ortegas Ankündigung, die Tänzer bei einer Michael-Jackson-Show seien „eine Erweiterung seiner [Jacksons] selbst“, scheint dabei allerdings eher einem Wunschtraum des Choreographen zu entspringen – in This Is It sind die Tänzer mehr als eine Erweiterung, sie sind eine jugendliche und schlichtweg bessere Ausgabe des ‚King of Pop'.

Ortega ist selbst Choreograph. Er wurde bekannt als derjenige, der Patrick Swayze die Tanzschritte für seine Auftritte in Dirty Dancing (USA 1987, Emile Ardolino) beibrachte. Seit der *Dangerous-Tour* (1992) war er für Jacksons Bühnenshows verantwortlich. In den letzten Jahren zeichnete er sich als Choreograph und Regisseur solcher Filme wie High School Musical (USA 2006) und als Bühnenregisseur von Hannah Montana (USA 2008, Emile Ardolino) aus. Er inszeniert Jackson mit auffallender Rücksicht, als habe er es mit einem Kind mit Glasknochenkrankheit zu tun, das sich bei jeder minimal gefährlicheren

Aktion schwerst verletzen könnte. Mehrfach gibt er Hilfestellungen (bei Jacksons traditioneller Fahrt auf einer Hebebühne kommt ein: „Michael, bitte festhalten!“) oder ordert Hilfskräfte an Jacksons Seite (ein Aufpasser, der Jackson auf Schritt und Tritt folgte, wird an seine Seite bestellt, als er auf dem beweglichen Mittelsteg der Bühne in die Höhe gehoben wird). Möglicherweise ist Ortegas Fürsorglichkeit nur ein Entgegenkommen für den stets harmoniesüchtigen und liebesbedürftigen Jackson, der bei jedem Tipp oder jeder kleinsten Kritik an die Band den Satz nachschiebt: „I say it with Love. L-O-V-E!“ Ob dies auch der Grund sein kann zu erklären, dass Ortega, der sich selbst als „Michaels kreativer Partner“ bezeichnet, insbesondere in der zweiten Hälfte von This Is It genauso viel auf der Bühne steht wie Jackson selbst, oder ob er im Gegensatz zu Jackson die Aufmerksamkeit der anwesenden Kameras sucht, lässt sich kaum beantworten. Auffällig bleibt es.

This Is It ist ein Beleg dafür, dass Jacksons geplante Show einen neuen Superlativ darstellen sollte, sowohl im Hinblick auf den getriebenen Aufwand der Bühneninszenierung wie aber auch der eingesetzten Konzerttechnik. Beweis dafür ist vor allem die Bühnenrückseite als 3D-Leinwand, auf der Jackson im Showtrailer zu *Smooth Criminal* beispielsweise durch aufwendige Montage den legendär von Rita Hayworth in Gilda (USA 1946, Charles Vidor) geworfenen Handschuh fängt, bevor er sich – unter Verwendung von Material aus Dead Reckoning (USA 1947, John Cromwell), In A Loney Place (USA 1950, Nicholas Ray) oder Tokyo Joe (USA 1949, Stuart Heisler) – eine Verfolgungsjagd mit Humphrey Bogart liefert, auf dem aber auch ein vollkommenen neu in 3D produziertes Video für *Thriller* flimmern sollte. In einem Punkt reicht Michael Jackson’s This Is It dann auch aus, um dem ‚King of Pop’ *post mortem* den letzten Superlativ in seiner mit Rekorden gespickten Karriere einzubringen: Der Film wurde 2009 – auch unter dem Druck der weltweit zeitlich auf zwei Wochen begrenzten Laufzeit – an den Kinokassen zum erfolgreichsten Konzertfilm aller Zeiten.

(Patrick Kraft)

Songs im Film:
Wanna Be Startin' Somethin / Speechless / Bad / Don't Stop 'Til You Get Enough / Smooth Criminal / Jam / They Don't Care About Us / Human Nature / HIStory / Put The Blame On Mame / I Hadn't Anyone Til You / The Way You Make Me Feel / I'll Be There / I Want You Back / The Love You / Save / Shake Your Body (Down To The Ground) / I Just Can't Stop Lovin You / Thriller / Ghosts – Underscore / Who Is It / Threatened / Beat It / Earth Song / Black Or White / Man In The Mirror / Billie Jean / This Is It / Heal The World

Rezensionen:
Verzeichnis unter der URL:
http://www.imdb.com/title/tt1477715/externalreviews.
Ein Verzeichnis der US-Rezensionen findet sich unter der URL:
http://www.metacritic.com/movie/this-is-it.
Finger, Evelyn: Michael Supernova. In: *Die Zeit*, 45, 29.10.2009.
Rabe, Jens-Christian: Unwirkliche Selbstbeherrschung. In: *Süddeutsche Zeitung*, 249, 29.10.2009, S. 11.
Schneider, Marcus: Der Mann von gestern. In: *Berliner Zeitung*, 29.10.2009, p. 3.
Sisario, Ben: New Michael Jackson Music Gets Midnight Release. In: *New York Times*, 12.10.2009, p. C1.

Neuere Analysen zu Michael Jackson:
Berberovic, Sanja: The Michael Jackson of Two or Three Noses Ago and the Michael Jackson of Today: Multiple Personalities or Conceptual Metonymy? In: *Jezikoslovlje* 8,1, 2007, S. 27-44.
Bruhm, Steven: Michael Jackson's Queer Funk. In: Hughes, William / Smith, Andrew (eds.): *Queering the Gothic*. Manchester: Manchester University Press 2009, S. 158-176. -- Über Choreographie.
Buschmann, Gerd :Der Sturm Gottes zur Neuschöpfung. Biblische Symboldidaktik in Michael Jacksons Mega-Video-Hit *Earth Song*. In: *Katechetische Blätter* 121,3, 1996, S. 187-196. -- Zu den religiösen Symboliken bei Jackson.
Davis, Kathy: Surgical Passing, Or: Why Michael Jackson's Nose Makes 'Us' Uneasy. In: Haas, Astrid (ed.): *Von schönen und anderen Geschlechtern: Schönheit in den Gender Studies*. Frankfurt: Peter Lang 2004, S. 13-30.
Ebmeier, Jochen: *Michael Jackson. Das Phänomen*. Hamburg: Rasch und Röhring 1997, 256 S. -- Biographie.
Epstein, Debbie: The Face of Ruin. Evidentiary Spectacle and the Trial of Michael Jackson. In: *Social Semiotics* 17,4, Dec. 2007, S. 441-458. -- Über Indikationen der Pädaphilie.
Fast, Susan: Difference that Exceeded Understanding: Remembering Michael Jackson (1958-2009). In: *Popular Music and Society* 33,2, May 2010, S. 259-266. -- Über die Unvereinbarkeit von Charakterzügen als Charakteristik Jacksons.
Hills, Matt: Michael Jackson Fans on Trial? 'Documenting' Emotivism and Fandom in Wacko About Jacko. In: *Social Semiotics* 17,4, Dec. 2007, S. 459-477.

-- Über Fantum.
Jackson, Michael: *Moonwalk*. Stockholm: Bonnier 1988, 314 S. -- Autobiographie. Zuerst New York, NY [...]: Doubleday 1988, 283 S. Dt. zuerst: München: Goldmann 1988, 221 S.
Jefferson, Margo: *On Michael Jackson*. New York, NY: Pantheon 2006, 146 S. -- Populärkulturelle Analyse.
Johnson, Victoria: The Politics of Morphing: Michael Jackson as Science Fiction Border Text. In: *The Velvet Light Trap*, 32, 1993, S. 58-65. -- Zur Körperlichkeit.
King, Jason: Form and Function: Superstardom and Aesthetics in the Music Videos of Michael and Janet Jackson. In: *Velvet Light Trap*, 44, Fall 1999, S. 80-96.
Martinec, Radan: Construction of Identity in Michael Jackson's Jam. In: *Social Semiotics* 17,4, Dec. 2000, S. 313-329.
Oliete, Elena: Michael, Are You OK? You've Been Hit by a Smooth Criminal: Racism, Controversy, and Parody in the Videos 'Smooth Criminal' and 'You Rock My World'. In: *Studies in Popular Culture* 29,1, Oct. 2006, S. 57-76. -- Über parodistische Züge in Jacksons Werk.
Olligs, Ursula: Die rhythmisch-energetische Struktur von Michael Jacksons Tanz. In: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie - Zeitschrift für künstlerische Therapien im Bildungs-, Sozial- und Gesundheitswesen* 9,2, 1998, S. 72-86.
Riemann, Silke: *Die Inszenierung von Popmusikern als Popstars in Videoclips. Eine Untersuchung anhand der Videoclip-Kompilationen "US" - Peter Gabriel (1993), "HIStory" - Michael Jackson (1995) und "Greatest Flix II" - Queen (1991).* Berlin: Pharus 1998, 245 S. -- Zugl. Diss. Berlin, Humboldt-Universität 1998. Über das Lifestyle-Marketing von Popstars wie Jackson.
Schwarze, Bernd: Popmusik und Gnosis. Aus dem "Gesangbuch" einer wiederentdeckten Weltreligion. In: *Musik und Religion*, 1995, S. 267-278. -- Zu gnostischen Motiven bei Nirvana und Jackson.
Silberman, Seth Clark: Presenting Michael JacksonTM. In: *Social Semiotics* 17,4, Dec. 2007, S. 417-440. -- Jackson als Figur der *queer culture*.
Taraborrelli, J. Randy: *Michael Jackson. The magic and the madness*. Rev., exp. and upd. ed. London: Sidgwick & Jackson 2003, XIV, 684 S.
Tischer, Rolf : *Heal the World*: Religion in der kommerziellen Rock- und Popmusik am Beispiel von Michael Jackson. In: *Gotteslob im Klang der Zeit*. Rolf Schweizer zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Jan Badewien [...]. München [...]: Strube 2001, S. 122-142. -- Über die religionswissenschaftliche Interpretation eines Songs von Jackson.
Wenzel, Ulrich: Pawlows Panther. Zu Rezeption von Musikvideos zwischen bedingtem Reflex und zeichentheoretischer Reflexion. In: *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 45-73. -- Über poststrukturalistische Interpretation der Jackson-Videos.
Whiteley, Sheila: *Too much too young. Popular music, age, and gender*. London [...]: Routledge 2005, XVI, 243 S. -- Psychoanalytische Studie über den Kinderstar.
Yuan, David D.: The Celebrity Freak: Michael Jackson's 'Grotesque Glory'. In: Thomson, Rosemarie Garland (ed.): *Freakery: Cultural Spectacles of the*

Extraordinary Body. New York, NY: New York UP; 1996, S. 368-384. -- Zur Körperlichkeit.

Empfohlene Zitierweise:

Kraft, Patrick: This Is It.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Rush: Beyond the Lighted Stage
Kanada 2010

R: Sam Dunn, Scot McFadyen.
P: Sam Dunn, Scot McFadyen.
K: Martin Hawkes, Frank Shortt.
S: Mike Munn, Sam Dunn, Scot McFadyen.
T: Kevin MacKenzie, David Rose, Robert Turi.
Beteiligte Bands: Rush.
UA: 24.4.2010 (Tribeca Film Festival).
DVD-Vertrieb: Banger Films, D&E Entertainment, Alliance Films.
DVD-Auslieferung: 2.6.2010 (D), 29.6.2010 (USA).
Auszeichnung: Tribeca Film Festival Audience Award 2010.
107min, 16:9, Farbe, Dolby Digital 2.0 Stereo/Dolby Digital 5.1 Surround.

Trotz über 40 Millionen verkaufter Tonträger, mehrerer Grammy-Nominierungen und einem beachtlichen Platz drei (hinter den *Beatles* und den *Rolling Stones*) in der Rangfolge der meisten aufeinander folgenden Gold- und Platinalben [1] erhielt die kanadische Rockband *Rush* seit ihrer Gründung im Jahr 1968 verhältnismäßig wenig öffentliche Aufmerksamkeit. Und wenn sie diese erhielt, dann zumeist, um sie als Prototypen für verkopfte, prätentiöse Rockmusiker darzustellen. Dies änderte sich 2010 schlagartig, als die ebenfalls kanadischen Musikfilmer Sam Dunn und Scot McFadyen sich entschlossen, ihre Landsleute zu den Protagonisten ihres nächsten Filmes zu machen. Rush: Beyond the Lighted Stage erfuhr bei Presse und Publikum gleichermaßen viel Aufmerksamkeit und wurde mit dem Publikumspreis des Tribeca Film Festival 2010 ausgezeichnet [2]. Und auch in der alternativeren Rockszene und bei jüngeren Musikfans erlebte die Band eine deutliche Imageaufbesserung, was auch darin begründet liegt, dass sich relative viele Rockmusiker unterschiedlichster Genres in dem Film als Rush-Fans outen. So bekennen sich unter anderem Kirk Hammett von *Metallica*, *Nine-Inch-Nails*-Kopf Trent Reznor, Gene Simmons von *Kiss* und der musizierende

Schauspieler Jack Black als *Rush*-Bewunderer. Die große Bandbreite der Musikschaffenden, die sich zu Wort melden, verdeutlich dem Zuschauer den musikalischen Einfluss der Band und unterstützt so die angesprochene Imageaufbesserung.

Der Film selbst orientiert sich chronologisch an der langen Wirkensgeschichte der Band *Rush*, von ihrer Gründung im Jahr 1968 bis heute. Zu diesem Zweck kommen die drei Bandmitglieder Geddy Lee, Alex Lifeson und Neil Peart ausführlich zu Wort. Darüber hinaus haben die Musiker von *Rush* dem Filmteam ihre privaten Archive zur Verfügung gestellt, so dass der Film eine beeindruckende Bandbreite an Film- und Fotoaufnahmen beinhaltet. Häufig bilden abgefilmte Fotografien den Hintergrund zu Erzählungen der Bandmitglieder aus ihrer Vergangenheit. Dieser Blick hinter die Kulissen in das vermeintlich Private, lässt eine Atmosphäre von Intimität zwischen Zuschauer und Band entstehen. Die Musiker lassen ihre Fans rückblickend an ihrer eigenen Geschichte teilhaben.

Der Titel der Rockumentary Beyond the Lighted Stage entstammt dem *Rush*-Song *Limelight* aus dem Jahr 1981, der die Probleme thematisiert, die vor allem der Songschreiber Neil Peart damit hatte, voller Lampenfieber im Rampenlicht zu stehen und zudem noch durch das ständige Tourleben sozial isoliert zu sein. Mit eben diesem Song lassen die Regisseure ihren Film auch beginnen – der Zuschauer sieht *Rush* heute, drei Herren im mittleren Alter, die eigentlich nicht im Mindesten dem optischen Stereotyp von Rockstars zu entsprechen scheinen. Es ist zu sehen, wie sie sich vor einem großen Stadionkonzert hinter der Bühne auf ihren Auftritt vorbereitet, während der Sänger und Bassist Geddy Lee auf der Akustikgitarre *Limelight* spielt. Kurz darauf betreten die Musiker die Bühne – und der Zuschauer wird plötzlich mit einer in scharfem Kontrast zu den bisherigen Bildern stehenden, verwackelten Schwarz-Weiß-Konzertaufnahme aus den 1970er Jahren konfrontiert. In diese eingeschnitten sind wiederum Interviewsequenzen mit Rockmusikern, die allesamt verwundert darüber sind, wie eine Band wie *Rush* nie „richtig berühmt“ werden konnte. Daraufhin wechselt die Szenerie wieder zur Gegenwart, die Gruppe spielt vor einem ausverkauften Stadion. Auch hier wird wieder der schon angesprochene Konflikt thematisiert. *Rush* als Band im ausverkauften Stadion, die

offensichtlich große Erfolge feiern kann und unzählige Musiker beeinflusst und auf der anderen Seite Rush als die Band, die es trotzdem nie so richtig in das kulturelle Gedächtnis der Popgeschichte geschafft zu haben scheint.

Ausgehend von dieser ersten Konzertszene beginnt die chronologische Darstellung, die im Film in 13 Kapitel unterteilt wird. Teil eins, „The Suburbs“, beschäftigt sich mit der Herkunft der Bandmitglieder und der Entstehung von *Rush*. Fotografien werden zu diesem Zweck mit Interviewaufnahmen der Musiker, ihrer Eltern und ihres Managers zusammenmontiert. Besonders interessant sind in diesem Montageformat Aufnahmen von Gitarrist Alex Lifeson, der in einer älteren US-Reality-TV-Sendung seinen Eltern erklärt hatte, dass er die Schule abbrechen und ein Rockstar werden wolle. Diese Aufnahmen dokumentieren nicht nur die Geschichte von *Rush*, sondern ermöglichen auch einen Blick auf die psychischen Antriebskräfte, die seinerzeit einen jungen Mann wie Lifeson nicht nur aus Lust am Musikmachen zum Musiker werden ließ, vielmehr diese Tatsache als eine Antwort auf die historische Erfahrung von Bedrohung und Flucht ausweisen, die er quasi als Familienerbe vorgefunden hat – gleichermaßen für Geddy Lee, dessen Eltern den Holocaust überlebten, und Alex Lifeson, dessen Eltern während des Krieges aus Jugoslawien flohen, war Musik mit Rebellion verbunden, in dieser Kombination gleichzeitig auch ein Mittel, sich gegen die gedrückte Stimmung in ihren Familien zu wenden.

Auch der zweite Abschnitt, „Finding our Way“, arbeitet mit dem gleichen Montageverfahren. Er zeigt, wie *Rush* – jetzt als Vollzeitmusiker – eine relativ erfolgreiche Liveband werden, in ihrer Heimat Kanada aber keinen Plattenvertrag bekommen. Die Chance bot sich in den USA, wo Radiozuhörer und Plattenfirmen vom progressiven Rock der Band begeistert waren. Allerdings bedeutete der kommerzielle Erfolg der Platten für den Schlagzeuger John Rutsey den Ausstieg, nicht allein wegen gesundheitlicher Probleme, sondern auch wegen musikalischer Differenzen mit den anderen Band-Mitgliedern. So wird im dritten Kapitel „The New Guy“ Neil Peart eingeführt, der bis heute Schlagzeuger bei *Rush* geblieben ist. In neuer Besetzung absolvierte die Gruppe ihre erste US-Tour (im Film wiederum durch

Originalaufnahmen und Fotografien dokumentiert). Schon damals unterschieden sie sich von offensichtlich anderen Rockbands – während *Kiss* auf einer gemeinsamen Tour feierten, sahen *Rush* lieber in ihrem Hotelzimmer fern, wie sich Gene Simmons erinnert. Und so treffen wir sie auch hier wieder an: Rush die Anderen, die Band die irgendwie anders ist, die in kein Schema, kein Stereotyp passen will. Ist das vielleicht der Grund dafür, dass sie so selten im Focus der Öffentlichkeit stehen? Erfüllen sie zu wenig Klischees, um echte Rockstars zu sein?!

Die Kapitel vier und fünf, „Assuming Control“ und „Terminally Unhip“ betitelt, beschäftigen sich mit der musikalischen Entwicklung von *Rush* und deren augenscheinlich negativen Auswirkungen. Die Band begann, Konzeptalben mit langen, komplexen Songs zu schreiben. Diese kamen jedoch weder beim breiten Publikum noch bei ihrer Plattenfirma besonders gut an. Gleichzeitig erreichten und beeinflussten *Rush* so aber eine ganze Reihe von Nachwuchsmusikern, was durch die in diesen Kapiteln wieder vermehrt eingesetzten Interviews, unter anderem mit Mitgliedern von *Pantera* und *Tool*, auch festgehalten wird. Der sechste Abschnitt („Drinking the Milk of Paradise“) zeigt, wie es mit dem Erfolg wieder bergauf ging, die Musiker aber durch das ständige Touren und das Einspielen der extrem anspruchsvollen Songs überfordert war. Die musikalische Neuorientierung hin zu kürzeren Songs, in Kapitel sieben „Making Modern Music“ genannt, bringt *Rush* gleichzeitig wieder kommerziellen Erfolg. Dies wirkte sich auch auf Beyond the Lighted Stage aus: Erfolgte die Darstellung bisher vor allem mittels der Kombination von Fotografien und Interviews, sind es nun professionelle Filmaufnahmen aus den 1980er Jahren, die die Interviewsequenzen untermalen. Mit den Auswirkungen des Erfolgs beschäftigt sich der achte Abschnitt „The Gilded Cage“. Hier zeigen die Regisseure fanatische *Rush*-Anhänger, die stolz berichten, bereits über 100 Konzerte der Band gesehen zu haben. Zudem geht das Kapitel auf Neil Pearts problematisches Verhältnis zu Fans ein, das aus der extremen Schüchternheit des Schlagzeugers resultiert.

Kapitel neun, „New World Man“, zeichnet die Entwicklung von *Rush* gegen Ende der 1980er Jahre nach. Sie wandten sich vermehrt der Verwendung von Synthesizern zu und wurden von elektronischer und Popmusik beeinflusst. Dies führte sowohl zu Unstimmigkeiten innerhalb

der Band als auch zum Wegfall vieler Fans, so dass *Rush* sich wieder zurück zur gitarrenlastigen Rockmusik orientierten.

Das Besondere an Rush: Beyond the Lighted Stage ist ohne Zweifel die Offenheit des sonst so zurückgezogenen Neil Peart, der die Regisseure dadurch Rechnung tragen, dass sie ihm besonders großen Raum in der Darstellung zukommen lassen. So beschäftigen sich die Kapitel zehn und elf, „The Yoda of Drums“ und „Ghost Rider“, fast ausschließlich mit seiner Person. Ersteres stellt dar, wie er, obwohl als herausragender Schlagzeuger gelobt, zur Verbesserung seiner Technik Unterricht bei Freddie Gruber, einem legendären Jazz-Schlagzeuger, nahm. „Ghost Rider“ dagegen beschäftigt sich mit der tiefen Krise, in die Peart geriet, als 1997 innerhalb kurzer Zeit sowohl seine Tochter als auch seine Frau verstarben. Um die Verluste zu verarbeiten, reiste er mit dem Motorrad quer durch die USA, was er später in seinem Buch *Ghost Rider* darstellte. Während dieser Reise war es unklar, ob *Rush* eine Zukunft haben würden. Doch Peart kehrte zurück zur Band (Kapitel zwölf, „The Return“), und trotz gewisser Starschwierigkeiten gelang es den Musikern, sich neu zu koordinieren. Die auf Peart ausgerichteten Abschnitte des Films heben sich übrigens auch dadurch vom Umfeld ab, dass so gut wie kein Archivmaterial verwendet wird, sondern fast ausschließlich Interviews die Erzählung tragen müssen.

Nach Pearts Rückkehr kam es zur „Revenge of the Nerds“ (Kapitel dreizehn) – im Jahr 2008 traten Rush zum allerersten Mal in ihrer Karriere im amerikanischen Fernsehen auf, und sie hatten mehr Erfolg als je zuvor. Zwar waren sie immer noch „nicht richtig berühmt“, konnten aber auf eine treue Fangemeinde setzen.

So muß auch nach mehr als vierzig Jahren Bandgeschichte die Frage nach den Kriterien für „Erfolg“ gestellt werden. Eine Frage die nicht nur Rush oder musikalisch ähnlich verortete Musikgruppen betrifft, sondern eine generelle Frage dazu, was Erfolg im Musikgeschäft bedeutet. Der Film bietet mehrere Antworten auf diese einfache und doch zugleich komplexe Frage. Wie man am exemplarischen Beispiel von Rush erkennen kann, bemisst sich Erfolg manchmal an kommerziellen Kategorien, denn manchmal ist die allgemeine Bekanntheit und massenhafte Verbreitung der Arbeiten einer Band

damit germeint. In wieder anderen Fällen ist die Wertschätzung der Kollegen ein Gradmesser ihrer Bedeutung, die sich unter Umständen als künstlerischer „Einfluss“ einordnen lässt und die schwer zu diskutieren ist. Und manchmal fußt das, was als Erfolg definiert wird auf der Interaktion mit einem möglicherweise kleinen Publikum, das sich in absoluten Zahlen vielleicht gar nicht darstellen lässt, das aber als leibhaftiges Publikum vor allem in Konzerten anzeigt, welche Bedeutungen es der Band zumisst. Und vielleicht ist gerade die Tatsache, dass die Musiker „nicht richtig berühmt“ sind, ein Hinweis darauf, dass die nicht-gelungene Kommerzialisierung der Aufnahmen einer Band sogar Bedingung dafür ist, Fans einer besonderen Art an sich zu binden, die Tiefenimpulse der musikalischen Arbeiten aufspüren und kultivieren können (im Falle von Rush die Auseinandersetzung mit der historischen Erfahrung der Flucht). Eine Band, die nie den ganz großen Sprung schafft, kann nie endgültig dem Vorwurf des Ausverkaufs erliegen. Wie sensibel das Verhältnis in dem komplexen Geflecht aus Musikern, Plattenfirmen und Fans der unterschiedlichen Schaffensphasen ist, zeigt der Film deutlich. Vielleicht ist es gerade das Aufzeigen dieser komplizierten Wege und der vielen Fallstricke auf dem Weg einer Bandkarriere, das beweist, dass sich der große Erfolg doch nicht endgültig planen lässt.

Die Dokumentation ist das Zeugnis einer Karriere als Achterbahnfahrt und ein Blick hinter die Kulissen, der nicht nur Antworten gibt, sondern auch neue Fragen aufwirft. Es ist schon was ein wenig ironisch, dass ein Film über eine Band, die eigentlich nie wirklich berühmt war (oder sein konnte) dazu führte, dass sich eine jüngere Generation erneut mit ihrer Musik auseinandersetzte und dazu führte, dass *Rush* nach 40 Jahren Bandgeschichte durch den FIlm und die DVD-Auswertung die Aufmerksamkeit zukommt, die ihnen so viele Jahre versagt geblieben ist.

(Julia Fendler/Patrick Niemeier)

Anmerkungen:
[1] Vgl. http://www.prnewswire.com/news-releases/rush-time-machine-north-american-tour-2010-featuring-for-the-first-time-ever-moving-pictures-in-its-entirety-90202157.html.
[2] http://www.tribecafilm.com/news-features/blog/Finally_RUSH_Beyond_the_Lighted_Stage.html.

Rezensionen

Anderson, Jason: „Rush Doc Gets ‚Beyond the Lighted Stage' and Closer to Their Heart", URL: http://www.spinner.com/2010/06/08/rush-documentary-beyond-the-lighted-stage/.
Caramanica, Jon: „Wizards When They Play, Certainly", URL: http://www.nytimes.com/2010/06/26/arts/television/26rush.html.
Cole, Stephen: „‚Rush: Beyond The Lighted Stage'. Very loud, and justifiably proud", URL: http://www.theglobeandmail.com/news/arts/movies/rush-beyond-the-lighted-stage-very-loud-and-justifiably-proud/article1598256/.
McGonagle, Tim: „Tribeca Review: ‚Rush: Beyond the Lighted Stage'", URL: http://www.nbcnewyork.com/blogs/popcornbiz/Tribeca-Review-RUSH-Beyond-the-Lighted-Stage-92079669.html.
Pulver, Andrew: „Rush: Beyond the Lighted Stage", URL: http://www.guardian.co.uk/film/2010/jun/03/rush-beyond-the-lighted-stage.

Diskographie *Rush*

Studioalben
- Rush (1974)
- Fly by Night (1975)
- Caress of Steel (1975)
- 2112 (1976)
- A Farewell to Kings (1977)
- Hemispheres (1978)
- Permanent Waves (1980)
- Moving Pictures (1981)
- Signals (1982)
- Grace under Pressure (1984)
- Power Windows (1985)
- Hold Your Fire (1987)
- Presto (1989)
- Roll the Bones (1991)
- Counterparts (1993)
- Test for Echo (1996)
- Vapor Trails (2002)
- Feedback (EP) (2004)
- Snakes & Arrows (2007)

Livealben
- All the World's a Stage (1976)
- Exit… Stage Left (1981)

A Show of Hands (1989)
Different Stages (1998)
Rush in Rio (2003)
R30: 30th Anniversary World Tour (2005)
Grace under Pressure Tour (2006)
Snakes & Arrows Live (2008)

Literatur:

Banasiewicz, Bill: *Rush: Visions. The Official Biography*. London: Omnibus Press 1988.
Collins, Jon: *Rush: Chemistry. The Definitive Biography*. London: Helter Skelter Publishing 2006.
Gett, Steve: *Rush. Success under Pressure*. Port Cheste, N.Y.: Cherry Lane Books 1984.
McDonals, Chris: *Rush, Rock Music, and the Middle Class. Dreaming in Middletown*. Bloomington: Indiana University Press 2009.
Peart, Neil: *Ghost Rider. Travels on the Healing Road*, Toronto: ECW Press 2002.
Peart, Neil: *Travelling Music. Playing Back the Soundtrack to My Life and Times*. Toronto: ECW Press 2004.
Peart, Neil: *Roadshow. Landscape with Drums – a Concert Tour by Motorcycle*. Toronto: Rounder Books 2006.
Popoff, Martin: *Contents under Pressure. 30 Years of Rush at Home and Away*. Toronto: ECW Press 2004.
Price, Carol S./Price, Robert M.: *Mystic Rhythms. The Philosophy of Rush*. Gillette, N.J.: Wildside Press 1999.

Empfohlene Zitierweise:

Fendler, Julia und Niemeier, Patrick: Rush – Beyond the Lighted Stage.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.

Hans J. Wulff: Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooss-Bernaus Das Pop-Konzert als para-theatrale Form [1]

1. Theatralität

Als Erving Goffman die *Theatermetapher* als Grundmodell der Beschreibung des sozialen Lebens vorschlug (1959), brachte er einige Dimensionen der Beschreibung ins Spiel, deren Bedeutung bis heute nicht ganz ausgelotet ist: die Tatsache, dass soziales Verhalten eine Tätigkeit mit (realen oder nur strukturell mitgedachten) Zuschauern ist, dass soziale Akteure nicht nur eine Rolle spielen, sondern sich auch dieser Rolle bewusst sind (oder sein können), dass es drehbuchartige Skripten für alltäglich scheinende Verläufe gibt und ähnliches mehr. Es wurde nötig, auch die Bestimmungselemente des *Theatralischen* neu zu bedenken. Trotz der gewaltigen Ausweitung der Beschreibungsextension bleibt das *Theater* als gesellschaftliche Institution, als eigener Ort und als Konstellation eines Gegenübers von Darbietenden und Zuschauenden erhalten, erfährt aber eine enorme Relativierung – weil auch Peepshow, Kabarett, Bundesligaspiel, Konzert und Parademarsch, der Weihnachtssegen des Papstes oder die Inthronisation des neuen Bundespräsidenten die Einheit des Ortes kennen, zeitlich abgeschlossen sind, auf einem Drehbuch und auf der Beziehung von Akteuren und Zuschauenden beruhen. Um alle diese so unterschiedlichen Formen von barem Alltagshandeln abzugrenzen, sprach Victor Turner von *Ritualen*, die sich zum einen durch eine stärkere Skriptifizierung vom normalen sozialen Handeln abgrenzen, zum anderen eine eigene moralische (oder sogar legitimative) Absicherung durch Regeln und Normen haben [2]. Wenn nun das Theatralische (oder Rituelle) in besagtem weiten Sinne dem Alltagshandeln gegenübersteht, wenn „Theater“ im herkömmlichen Sinne nur eine institutionalisierte Sonderform derart *theatraler*

Enklaven in die Alltagszeit ist – was soll dann die Rede vom „Para-Theatralen“?

Der Terminus ist (noch?) recht exotisch. Gemeinhin werden Formen wie Zirkus, Variété, Festspiele, öffentlich aufgeführte (religiöse) Rituale, Performance- und Medienkunst, aber auch Fernsehshow, Tanztheater, Happening und Performance, sogar allgemein „Event“ dem Para-Theatralen zugeordnet. Manchmal werden *Theatralität* und *Performativität* als Kategorien genannt, die nicht nur im Theater (im engeren Sinne), sondern auch in den para-theatralen Formen realisiert seien.

Das Präfix *para-* entstammt dem Griechischen und bedeutet neben „begleitend“ (wie in „parasprachlich“) vor allem so viel wie „so ähnlich wie“ (wie in „paramilitärisch“). In der Kommunikationswissenschaft ist es am bekanntesten in der Theorie der *parasozialen Interaktion*, mit der die Beziehungs- und Austauschformen zwischen Rezipienten und Figuren medial dargebotener Kommunikationen wie z.B. Radio- und Fernsehsendungen bezeichnet werden. Hier geht es um die Bestimmung der Differenz zwischen sozialer und parasozialer Interaktion, nicht um deren Ähnlichkeit – und es sollte deutlich sein, dass sich die gleiche definitorische Frage bei der Bestimmung des Para-Theatralen stellt. Klemens Hippel kondensierte die Bestimmungselemente der *Verbindlichkeit* und der *Reziprozität* als letztlich definierende Unterschiede heraus:

> Was unterscheidet nun diese parasoziale von der gewöhnlichen Interaktion? Einerseits natürlich die Tatsache, dass ein Gefühl der Verantwortlichkeit für die Beziehung beim Zuschauer weniger ausgeprägt sein muss als in sozialen Beziehungen. Der Zuschauer kann sich jederzeit aus der Interaktion zurückziehen, und er ist auch nicht zuständig für das „Weiterentwickeln“ der Beziehung. Dies ist aber, so Horton und Wohl [die das Konzept 1956 vorschlugen], nur ein gradueller Unterschied zur sozialen Interaktion. Die entscheidende Differenz ist das Fehlen einer tatsächlichen Gegenseitigkeit der Beziehung. Das Publikum kann zwar wählen zwischen den angebotenen Beziehungen, jedoch nicht neue herstellen oder bestehende beeinflussen. Die im Fernsehen Auftretenden wiederum haben keine Informationen über die Reaktion der Zuschauer und müssen das fehlende Feedback durch Annahmen über das Verhalten des Publikums ausgleichen [3].

Die meisten Formen des Pop-Konzerts ruhen auf der Parasozialität der Beziehungen zwischen den Musikern und den Zuschauern auf, in Sonderheit natürlich in den medial repräsentierten Formaten (von der Repräsentation des Live-Geschehens auf großen großen Bildwänden während der Konzerte bis hin zu der Aufzeichnung von Live-Konzerten als Film- oder Fernsehdokumentationen). Aber sind sie deshalb auch „para-theatral"? Gehören ihre Auftritte nicht aufgrund aller Bestimmungsstücke – Einheit des Ortes und der Zeit, Gegenüber der Rollen von Akteuren und Zuschauern, die Bühne als Ort der Inszenierung etc. – dem Theatralen zu?

Neben Auftritte in Clubs sind seit den 1960ern immer stärker Auftritte an anderen Orten spektakulären Geschehens getreten. Insbesondere Sport-Arenen (wie das Wembley-Stadion) oder gar offene Landschaften (wie bei den fast allen Open-Air-Veranstaltungen) werden für die Zeit des Musik-Events umgestaltet, wandeln sich für kurze Zeit zu Versammlungsorten besonderen Zuschnitts. Aber es ist eher eine Ausdehnung des theaterhaften Raums denn eine Auflösung seiner ursprünglichen Einheit.

Auch das Popkonzert hat sich nicht aus einem älteren Verständnis des *performativen Raums* verabschiedet, ganz im Gegenteil. Es gehört zur Besonderheit des historischen Verhältnisses zwischen den Formaten der Popkonzerte und der so viel älteren Geschichte des Theaters (und des Konzerts), dass immer wieder Veranstaltungen auf Theaterbühnen geplant und durchgeführt werden. Wenn das Abschiedskonzert der *Band* (aufgezeichnet in Martin Scorseses Film The Last Waltz, USA 1978) im Festsaal des *Winterland Auditoriums* stattfindet, wenn zudem noch die anachronistisch opulente Bühnenausstattung des gleichzeitig laufenden Repertoire-Stücks *La Traviata* von Giuseppe Verdi in die Bühneninszenierung der Rockmusiker einbezogen wird, findet hier auch ein Austausch über die Orte des Konzerts statt, als wolle die Gruppe am Ende ihrer Laufbahn an den institutionellen Ort des Theaterhaften – und damit auch an einen Ort der *high brow culture* – zurückkehren. Man könnte das Argument variieren und annehmen, dass sie am Ende ihrer Laufbahn eine Anhebung des eigenen kulturellen Rangs betreibe – aber auch das wäre eine Thematisierung der gesellschaftlichen Differenzen zwischen dem Theater als kultureller

Institution, dem Aufführungsformat des Konzerts und der Exklusivität des Theaterpublikums, bliebe also dem gesellschaftlichen Diskurs um das Theater verhaftet.

2. Para-Theatralität

Auch das Konzert der *Rolling Stones*, das in Shine a Light (USA 2008, Martin Scorsese) filmisch festgehalten wurde, fand in einem ebenso altertümlichen wie intimen Theater in New York statt (es handelt sich um das Beacon Theater), als solle mit der Begrenztheit der Bühne eine Intimität des Spiels und der Interaktion zwischen den Musikern ermöglicht werden, das auf den überdimensionierten Bühnen der Stadionkonzerte so kaum hätte realisiert werden können. Die *Stones* gingen in ein Theater – weil das Rockkonzert zu den theatralen Darbietungsformen selbst gehört. Der Ort des Konzerts war kein Club, auch er hätte die räumliche Enge der Bühne und die Übersichtlichkeit des Publikums gewährleisten können. Die Wahl des Ortes ist eine strategische Aussage, die das Auseinanderklaffen bourgeoiser Kultur und ihres Kanons und der Rockmusik betrifft.

Warum also die Rede von der Para-Theatralität des Pop-Konzerts? Jooß-Bernau nennt drei Kernelemente des Theatralen: die zeitliche und räumliche Begrenzung und die „bestimmbaren, zu analysierenden Figuren, die Musiker“ (3) [4]. Sein Thema ist die Untersuchung der „auf der Bühne umgesetzten Ästhetik“ (ibid.). Es geht ihm aber nicht nur um die unmittelbare Bühnenaktion, „da sie in ihrer Zeichenhaftigkeit oft mehrdeutige Schlüsse zulässt, sondern es ist unabdingbar, den Weg des Künstlers auf die Bühne nachzuzeichnen; seine Biographie, sofern sie für die Auswertung des Bühnengeschehens relevant erscheint, seine Selbstreflexion und -darstellung in Interviews, seinen künstlerischen Werdegang – bis zu jenem Punkt, an dem er die exemplarische Bühne betritt“ (ibid.). Das Para-Theatrale wird so zu einem Spezifikum, das an der Figur des künstlerischen Akteurs hängt, der die Bühne als einen Ort ausfüllt, an dem sich private Biographie und *performance* durchdringen. Im Extremfall bieten Künstler Kunstfiguren an (die wohl bekannteste ist die Ziggy-Stardust-Figur, die David Bowie 1972 auf dem Konzeptalbum *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* vorstellte, der

er eine esoterische Geschichte zuordnete und in deren Gestalt und Kostüm er 1972 und 1973 eine Welttournee startete, bis die Figur auf dem letzten Konzert der Tournee zu Tode kam [5]. Hier verschwindet der Musiker in der Maske einer Kunstfigur. Doch ist dieses bis heute ein Sonderfall – in aller Regel tritt der Musiker als eigene Person auf. John Lennon ist John Lennon, John Lee Hooker stellt John Lee Hooker dar [6].

Allerdings scheint die Annahme, der Musiker trete im Normalfall als Privatperson auf die Bühne, einigermaßen naiv zu sein und (wenn überhaupt) nur für einen sehr kleinen Kreis von Musikern tatsächlich zuzutreffen. Es gehört zur Charakteristik von Pop-Musikern, dass sie selbst Warencharakter haben, genauer: dass ihre Vermarktung nicht allein auf musikalische Qualitäten gründet, sondern vor allem auf dem Image, mit dem sie ihr Publikum erreichen. Jooß-Bernau sieht das Problem durchaus, dass die Rede von „Privatperson" in den meisten Fällen eine Fiktion ist, dass man es vielmehr mit stereotypifizierten Figuren zu tun hat, die sich selbst als soziale Typen oder Künstlerfiguren inszenieren oder die durch ihre Agenten und Plattenfirmen auf ein *Image* festgelegt werden. Das Private wird so zur Zielvorgabe der Image-Arbeit, die Hypothese, die Bühnenfigur sei eine Privatperson, eine schlichte Deckungssynthese von Image und *performance*. Anders als bei der Ziggy-Stardust-Figur, die die Differenz zwischen Bowie und Figur deutlich machte, tritt der „authentische Musiker" nur als Idee der Identität von Bühnenfigur und Privatperson auf. Jooß-Bernau scheint einem Modell anzuhängen, dass die Bühnenerscheinung resp. der Auftritt im Normalfall eine Essentialisierung privater Erfahrung sei, der musikalische Ausdruck also auch ein Reflex auf Persönliches: „Janis Joplin stirbt nicht in ihrer Rolle als weiße Soul-Sängerin, sondern sie geht an ihrem exzessiven Lebensstil zugrunde. Diesen aber überhöht sie in ihrer Bühnenperformance bewusst. Die Intimität ihrer Interpretation hat natürlich ihre Wurzeln in der Biographie der Künstlerin. Die Form, die ihr Joplin gibt, geht aber über den Bereich des Privaten hinaus, läßt theatrale Momente durchaus erkennen" (4). Die Biographie (oder das, was das allgemeine Publikum von der Biographie erfährt, gleichgültig, ob es inszeniert ist oder sich im Alltag so zugetragen hat) schlägt nach dieser Beschreibung in den künstlerischen Ausdruck durch; gerade

Joplin mag ein Beispiel sein, an dem sich die behauptete Nähe von privater Erfahrung und Bühneninterpretation plausibel demonstrieren läßt. Die Argumentation ist aber zirkulär: Die Biographie wird als Interpretament für das musikalische Ausdrucksgeschehen genommen, umgekehrt manifestiert sich das andere aber auch im einen.

Doch dieses Problem hintangestellt – worin bestehen die „theatralen Momente“? Und läßt sich dieses Modell der Authentifizierung musikalischen Ausdrucks verallgemeinern? Läßt sich ein Musiker wie Sting in diesem Modell überhaupt beschreiben? Welcher biographische *background* muß für Bands wie U2 oder Musiker wie Bruce Springsteen (oder gar Rita Pavone) bereitgestellt werden, wenn man Musik und Musiker in dem Verfahren, das Jooß-Bernau vorschlägt, zusammendenken will? Läßt sich die Überlegung auf Unterhaltungs-Profis wie Rock‘n‘Roll-Bands wie *The Ventures* oder gar den Schlagersänger Hansi Hinterseer überhaupt anwenden, die (wenn überhaupt) nur minimale *background stories* haben? Oder wird hier in der Anhebung der Figuren als Träger der Spezifik der Para-Theatralität des Popkonzerts einer im Grunde platten psychologischen Interpretation des Ausdrucksgeschehens auf der Bühne Wort geredet?

Figuren wie Ziggy Stardust seien mit den Mitteln theaterwissenschaftlicher Analyse zu betrachten, heißt es gelegentlich in Jooß-Bernaus Darstellung (83). Allerdings stellt sich ihm die Frage, wie in den meisten Fällen zu verfahren sei, in denen dem performierenden Künstler die Rolle, die er auf der Bühne spielt, nicht bewusst sei (84). Wieder stellt sich die Frage nach der Grenzlinie zwischen dem Theatralen und dem Para-Theatralen (das der Autor offensichtlich an die klare Definition einer „Bühnenrolle“ als abgehoben vom Alltagsleben gebunden sieht). Die Fiktionalität des Bühnengeschehens wird so zum *definiens* des Theatralen (ibid.). Allerdings ist auch diese Annahme brüchig, wenn Joost-Bernau „stark theatral agierende Bands“ (ibid.) gegen „natürlich sich entwickelnde Bands“ (ibid.) abgrenzt – gemeint sind Boy- und Girl-Groups, die „von Anfang an gezielt auf den Bühneneinsatz mit Tanz- und Gesangsunterricht vorbereitet“ (ibid.) werden. Ihnen sei die Theatralität ihres Auftretens bewusst, weshalb das Para-Theatrale in diesen Fällen zurücktrete.

Immer wieder kommt Joost-Bernau auf die Differenz von Realität und Fiktion als entscheidende Differenz des Para-Theatralen zum Theatralen zurück. Sie bildeten ein „Spannungsfeld“, heißt es, dessen sich „Pop-Künstler frei oder gezwungen, bewusst oder intuitiv“ (89) bedienten, ja es sogar in eine theatrale Form transformierten, um mit dem Publikum zu kommunizieren (ibid.). Nun sollte aber jeder Musiker, der auf einer Bühne für ein Publikum musiziert, sich der Tatsache, dass er auf der Bühne steht, bewusst sein. Er tritt notwendig in die Bühnenrolle ein, damit auch in ein Feld von Verpflichtungen – er kann die Bühne nicht einfach verlassen, einzelne Songs nicht abbrechen, Werkstattgespräche mit anderen Musikern beginnen usw. Wird tatsächlich einmal gegen den für die Zeit des Bühnenauftritts auch juristisch verbindlichen kommunikativen Kontrakt zwischen Bühnenakteuren und Publikum verstoßen, ist der Verstoß Teil der Inszenierung der Band für das Publikum (bzw. für die Teile des Publikums, die die Vorgeschichten kennen). Wenn also die Band *Deep Purple* den Streit zwischen zwei Musikern während eines Konzerts austrug, ist dieses Teil der Band-Inszenierung (so, wie der Streit Teil der Promotion für das Konzert selbst war), keinesfalls ein Einbruch des Privaten in die Bühnenrealität (vgl. dazu den Film Come Hell or High Water, Großbritannien 1994, Hugh Symonds [7]).

Erst ganz am Ende seiner Ausführungen kommt Jooß-Bernau wieder auf die so zentrale Frage der Abgrenzung des Para-Theatralen vom Theatralen zurück – die als „theatral“ zu verstehende Geste habe „darstellenden Charakter“ (375; vgl. 89), heißt es da. „Dirigierbewegungen, Bewegungen, die der Kommunikation mit den Musikerkollegen und solchen, die tatsächlich der Kommunikation mit dem Publikum dienen“ (ibid.), fielen aus dem Funktionskreis des Theatralen hinaus. Doch ist produktiv, diese Differenz zu zentrieren? Ergibt sich ein heuristischer Rahmen, der eine Trennung von darstellendem und nur-performierendem Spiel sinnvoll macht? Wenn eine Rock- oder Pop-Nummer in ein fiktionales Stück integriert ist (im Spielfilm finden sich eine ganze Reihe von Beispielen [8]), dann verändert sich der modale Rahmen, die Fiktion wird brüchig. Doch wird aus dem theatralen Spiel ein „para-theatrales“? Ein Blick in ein nicht-darstellendes Genre möge das Problem verdeutlichen: In der Harald-Schmidt-Show (BRD 1995-2003) spielen die Akteure vorher festliegende

Rollen – Schmidt als eine Art moderner Hanswurst, die Gäste als Darsteller ihrer öffentlichen Rollen, Nebenfiguren als Sidekicks oder als Kartenhalterinnen; die Show wurde immer wieder durch kurze musikalische Einlagen unterbrochen, in denen sich die Musiker zwar auf die Dramaturgie der Show bezogen, aber sie verständigten sich auch untereinander. Hier von einem momentanen Wechsel der Modalitäten zu sprechen, wäre absurd und würde die signifikative Einheit der Show zerstören. Die An- oder Abwesenheit von „Darstellung“ scheint darum ein schwaches, gar irrelevantes Element der Bestimmung des Para-Theatralen zu sein.

3. Stars, Wissen, Aneignungen und Gratifikationen

Es sei aber zur lange vorher gesetzten Zentralität der Figur zurückgekehrt. Auch hier lohnt ein Blick über den Horizont der Pop-Konzerte hinaus. Der *Star* (hier als öffentlich bekannte Persönlichkeit) des Theaters oder des Films ist ein Gegenstand eigener Wahrnehmung. Einen Star in einer Rolle zu sehen, ist eine *Doppelwahrnehmung* – man sieht den Star und die Rolle gleichzeitig. Rolle und Darsteller werden vom Zuschauer als Einheit erlebt [9], und nur gegebenenfalls verschwindet das Bewusstsein der Darstellung, der Akteur bleibt im Rollennamen „gewusst“. Der Star unterscheidet sich vielleicht gerade darin vom „normalen Schauspieler“, dass er als eigene Figur immer bewusst bleibt. Zahlreiche Evaluationen der *performance* richten sich darum nicht auf die innere Folgerichtigkeit der Darstellung, sondern auf die dem Star unterstellte Qualität der Darstellung oder auf Besonderheiten seines Darstellungsstils.

Noch extremer erweist sich die Duplizität der Figurenwahrnehmung bei *Musikstars*: Der berühmte Opernsänger mag zwar den Don Giovanni darstellen, aber er bleibt zugleich der Opernstar. Schon aus dem 19. Jahrhundert ist bekannt, dass Musiker wie Niccolò Paganini oder Franz Liszt in einer Art und in einem Maße als „Musikstars“ wahrgenommen wurden, die an die Begegnungsformen heutiger Publika mit Rock- und Popstars gemahnt [10]. Das Spiel mit der Doppelgesichtigkeit derartiger Figuren bildet die Grundlage ganzer Genres auch des Films (man denke an den Sänger- und den Schlagerfilm) – auch hier wird die Figur als Oszillation zwischen der Realität der *performance* zwischen

den beiden Wirklichkeiten des Akteurs inszeniert. Entfällt der Rahmen der Fiktion, tritt die Persona des Stars ganz in den Vordergrund. Nun sind Stars aber keine Personen, sondern Star-Images, Ergebnis von Image-Arbeit, Rückgriffe auf die Rollenbiographien der jeweiligen Schauspieler (gleichgültig, ob sie als Repräsentanten eines bestimmten Rollenfachs oder als „Schauspieler-Schauspieler" vom Publikum gewusst sind). Einzig Frank Zappa wird bei Jooß-Bernau die semiotische Macht und Kompetenz zugewiesen, „sich über die Pop-Kultur, ihre Rollen und Stilformen und sogar über das eigene Werk" zu erheben und diese mittels Moderation und Musik zu zitieren, zu verfremden und zu parodieren (296f), weshalb Zappa zur „Meta-Figur" erhoben wird.

Abgesehen davon, dass Jooß-Bernau damit den Raum der ironischen (Selbst-)Bezugnahmen rabiat einengt, hat die Überlegung, das Doppelgesichtige von Star-Images als implizites Thema auch von Rock- und Pop-Konzerten anzusehen, mehrere Implikationen, die auch für seine Argumentation folgenreich sind.

(1) Exklusivität: Das Konzept des *Images* entstammt der frühen Psychoanalyse, wo es das Bild, das sich eine Person von ihrem Erlebnisgegenstand macht, bezeichnet, wobei es gleichgültig ist, ob es sich um Personen, Konsumartikel, Organisationen, Kunstgegenstände oder anderes handelt. Eine *imago* ist ein Komplex, der Ideen, Gefühle und Haltungen integriert. Bergler, der als einer der ersten auf die Bedeutung der Imagebildung für das Marketing von Produkten hingewiesen hat, koppelt das Konzept an die Erfahrung von Konsumgütern und die darauf bezogenen Kommunikationsprozesse (in Gruppen, aber auch durch Medien vermittelt). Er lokalisiert das Image radikal auf der Seite desjenigen, der es besitzt und der mit ihm operieren kann, nur für ihn ist es funktional. Man kann darauf einwirken (sonst wäre Marketing ja völlig sinnlos), aber der Ort verändert sich nicht, an dem es wirkt und gilt – es ist der Zuschauer oder Konsument, je nachdem, wie man ihn konstituieren will. Das bedeutet, dass der primäre Ort des Images gar nicht auf der Bühne zu suchen ist, sondern vielmehr im Zuschauerraum. Das bedeutet auch, dass Images *exklusiv* sind; diejenigen, die nicht am Wissen des Images teilhaben, sind von einer ganzen Bedeutungsdimension abgeschnitten.

(2) Gratifikationalität: Das Wissen um Stars ist in ein symbolisch-affektives Tauschverhältnis eingebunden. Es umfasst *Gratifikationsversprechungen* und kann deshalb als Zugangsmittel zum Film ebenso wie zur Weiterverarbeitung (z.B. als Modell der eigenen Identität, der biographischen Erinnerung etc. [11]) eingesetzt werden. Gratifikationen sind dabei auf mehreren Ebenen angesiedelt – hinsichtlich der Performanzqualität, des Ensembles der Rollen und der sozialen Handlungs- und Entscheidungsstile, der generischen Ausgestaltung der Rolle, schließlich der besonderen Formen der Rezeptionslust und ihres Ausdrucks.

(3) Variabilität: Gleichwohl Teile des Publikums keinen Zugang zum Imagewissen über den performierenden Star haben, können sie doch sinnvoll auf die *performance* selbst reagieren. Nicht nur, dass die Aufführung selbst Stilistiken folgt, die ihm in aller Regel bekannt und zugänglich sind, er ist auch Teil eines größeren Live-Publikums und kann aus deren Rezeptions-Antworten Hinweise auf die Bedeutung ableiten, die die performierende Gruppe für die Eingeweihteren hat (er ist dann ein „Novize“ der Rezeptionsgemeinschaft, um einen Terminus aus der Forschung zu den Fankulturen zu bemühen [12]), und somit eigene Formate der Aneignung umzirkeln (bis hin zur Ablehnung des Angebotenen). Diese Selbstevaluation des Rezipienten betrifft im übrigen auch mediale Formate der Darbietung, weshalb die *reaction shots* auf Live-Publika so wichtig sind, geben sie doch Hinweise zur Rezeption. Zudem ist das Repertoire der verfügbaren Rezeptionsstile selbst nicht einförmig, sondern vielfältig, in Abhängigkeit der Musik- und Darbietungsstile und ihrer jeweils subjektiven Bewertung durch den Rezipienten.

(4) Reflexivität: Mit der Rezeption insbesondere von Musikdarbietungen verbunden sind Äußerungsformen des Publikums, die höchst unterschiedlich sein können. Tatsächlich finden sich Formen größter Unterschiedlichkeit, die von der letztlich passiven Rezeption nach dem Muster klassisch-bürgerlicher Theater- und Konzertaufführungen (mit der Aktionsmöglichkeit des Beifalls) bis hin zur parallel zur *performance* durchgeführten Eigen-Aktion (wie z.B. das im Punk sehr verbreitete kollektive *pogo dancing* oder das stärker individualisierte *slam dancing*) [13]. Immer geht es darum, durch eigene körperliche

Aktivität den Ausnahmezustand des Konzerts zu markieren und nach außen zu kommunizieren, für den Zuschauer selbst die Differenz zur Alltagserfahrung zu kennzeichnen und zudem eigene Körpererfahrung zu ermöglichen.

Eines ist in alledem deutlich: Eine der konstitutiven Rollen des theatralen Geschehens „Pop-Konzert“ ist das (Live-)Publikum [14]. Es gehört schon zu den Bestimmungselementen des Theatralen wesentlich dazu, erhält durch seine Aktivierungsformen im Pop- und Rockkonzert sogar noch größere Eigenständigkeit – es ist nicht nur Adressat des Bühnengeschehens, sondern eröffnet im Extremfall eine Art von „Nebenbühne“ oder „Bühnen-Erweiterung“, die ihrerseits von den Bühnenakteuren direkt angesprochen und oft zur Aktivität aufgefordert wird. Vor allem entscheidet sich in der Rezeption, welche biographischen und affektiven Funktionen Bühnenfiguren einnehmen, nicht in der Art ihrer Inszenierung.

Jooß-Bernau beobachtet diese Verlagerung der Verankerung der Bedeutungen des Geschehens in die Interpretationen von Publika selbst. Am Beispiel der Beatles heißt es: „Ohnmächtige Teenager und Hysterieausbrüche zeigten, was die Beatles darstellten: Sie waren Sehnsuchtsfiguren, deren Rollen darauf ausgelegt waren, einen starken Affekt bei Halbwüchsigen hervorzurufen. Für Mädchen stellten sie die potentiellen Liebespartner dar, für Jungen Rollenmuster, an denen sich das eigene Verhalten dem anderen Geschlecht gegenüber justieren ließ. Der Reiz dieser Inszenierung liegt in der bewussten Missachtung der Grenze zur Fiktionalität. Mädchen, die in einem Konzert der Band vor Aufregung kollabierten, erlagen der Grenzverwischung zwischen Fiktion und Realität“ (84f).

Abgesehen davon, dass das hysterische Aus-sich-Heraustreten eine ritualisierte Form des Fanverhaltens war und ausschließlich im Kollektiv realisiert wurde, abgesehen auch davon, dass Joost-Bernau eine empirische Aussage nutzt, um die Geltung der Modalität „fiktional/real“ für die Fans zu postulieren, verwischt sich die Bestimmung der Grenze von Theatralem und Para-Theatralem weiter, weil es nun offenbar in das Belieben der Fans gestellt ist, ob sie sich auf die Musiker als fiktionale oder reale Figuren beziehen. Tatsächlich

hebelt der Autor das eigene Argument selbst aus, wenn er am Beispiel von Kurt Cobain festhält, dass die „Unschärfe zwischen privatem Leid und der künstlerischen Überformung“ dazu geführt habe, dass „die Musik [und nicht etwa Cobain!] zu einer Projektionsfläche für eine bestimmte Gruppe von Jugendlichen [nicht für alle!]“ (86) habe werden können. Die Beobachtung besagt aber genau, dass das nur vorgeblich Private Gegenstand der Inszenierung (resp. des Image-Marketing) gewesen ist, wirft zudem die empirische Frage auf, für welche Adressaten und aus welchen Gründen die öffentlich wahrnehmbare Cobain-Figur zu einer Projektionsfläche hat werden können.

4. Summa

So prominent das Para-Theatrale im Titel von Jooß-Bernaus Münchner Dissertation (2008) ausgewiesen ist, so wenig überzeugend sind die definitorischen Überlegungen, die es begründen sollen. Es ist wichtig, das Pop- und Rock-Konzert als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Analyse anzumahnen (tatsächlich liegen bis heute dramatisch wenige Untersuchungen vor); es ist wichtig, die Bühne des Konzerts als „performativen Raum“ gegenüber dem zeitlichen und räumlichen Drumherum zu isolieren. Wichtig sind auch einzelne Schritte in Jooß-Bernaus Untersuchung, die zutiefst theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse verpflichtet ist – die Rolle der Instrumente als Requisiten, die besondere Rolle von Körper und Stimme in einem elektronisch verstärkten und modulierten Sinne (die einen eigenen akustischen Raum hervorbringt), die Konzentration auf die proxemischen Nutzungen des Bühnenraums und die Gestenrepertoire der Rockmusik. Instruktiv sind die Einzelanalysen zu Elvis Presley, Alice Cooper, Tom Waits, *Jethro Tull*, David Bowie, Brian Ferry, Frank Zappa, Janis Joplin und Madonna. Und wichtig sind die ersten Überlegungen zur Vielfalt der Bühnen, zwischen der Intimität der Clubbühne über die zunehmende Anonymität der Band-Publikum-Beziehung in Konzerthallen bis hin zu Stadien mit Zehntausenden von Zuschauern. Bei alledem ist aber die so sehr als terminologisch-sachliches Zentrum ausgewiesene Kategorie des Para-Theatralen wenig produktiv.

Eine Nachbemerkung sei zudem gestattet: Ein Buch, das fast 100 Euro kostet, sollte keine Interpunktionsfehler mehr enthalten. Und dass der

Band keinen Index hat, macht seine Weiterbenutzung schwierig – was angesichts der Vielfalt der Informationen, die der Autor verarbeitet, schade ist.

Anmerkungen

[1] Jooß-Bernau, Christian: *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*. Berlin [...]: de Gruyter 2010, VI, 390 S. (Theatron. 55.).

ISBN: 978-3-11-023047-5. 99,95 EUR. — Inhalt des Bandes: 1. Einführung (1-11). — 2. Grundlagen der Analyse (13-109) / 2.1. Die Bühne (Möglichkeiten und Wandel des Darstellungsraums; Die Clubbühne - Cavern Club und CBGB; Die Konzerthalle - Fillmore East; Die Stadionbühne) / 2.2. Die Ästhetik der Darstellung auf der Pop-Bühne (Instrumente als Requisiten; Der performative Gehalt der Stimme; Performativität zwischen Realität und Fiktion - Proxemik und Gestik) / 2.3. Die theatrale Interaktion zwischen Pop-Bühne und Publikum. — 3. Die Geburtsstunde des Rock'n'Roll als Anstoß für die Entwicklung verschiedener Pop-Rollen (111-212) / 111 3.1. Die Anfänge der Rockmusik zwischen Holy Blues und Devil's Music (111-116) / 3.2. Teufel und Umstürzler (Das Böse in der Rockmusik; Robert Johnson an der Kreuzung; Sympathie für die Rolling Stones; Alice Cooper: Schockrocker mit Effekt; Marilyn Manson als "Antichrist Superstar" (116-168) / 3.3. Götter und Utopisten (Das Gute in der Rockmusik; Die Himmelfahrt des King - Elvis has left the building; Vom Friedenspropheten zum Beziehungsprofi - John Lennon) (168-212). — 4. Das Figurentheater des Pop (213-301) / 4.1. Alte Rebellen (Eroberer des Unbekannten - der Tramp; Tom Waits auf den Spuren Jack Kerouacs; Jethro Tull - in der Gosse des alten England) (301-239) / 4.2. Neue Rebellen (Raumfahrer David Bowie jenseits der Geschlechter; Der Pop-Star als Dandy - Brian Ferry und die bessere Gesellschaft; Frank Zappa - Conférencier und Parodist) (240-301). — 5. Frauen auf der Pop-Bühne (303-332) / 303 5.1. Entwürfe des Weiblichen (303-309) / 5.2 Sex, Drogen, Südstaaten - Janis Joplins männliche Rolle (309-320) / 5.3 Rollenspiele - Madonna die wandelbare Künstlerin (320-332). — 6. Theatrale Großformen auf der Pop-Bühne (333-371) / 6.1 333 Vom Konzeptalbum zur Minioper (333-336) / 6.2 *Tommy* - eine Rockoper als Weltanschauungsentwurf (336-347) / 6.3 *Quadrophenia* - The Who betrachtet sich selbst (347-359) / 6.4 *The Wall* - Abschied vom Publikum(359-371). — 7. Zusammenfassung und Ausblick (373-382).

[2] Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München [...]: Piper 2001; Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Neuausg. Frankfurt [...]: Campus 2009. Zu Ritualisierungsformen der Rock- und Popkultur vgl. Frith, Simon: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Repr. Oxford [...]: Oxford University Press 2002. Zu den sozialisatorischen Bedeutungen der Ritualisierung von Rock-

Rezeption vgl. Mattig, Ruprecht: *Rock und Pop als Ritual. Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript 2009.

[3] Hippel, Klemens: Parasoziale Interaktion: Bericht. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 24, 2003, URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0024_03.html. Vgl. allgemeiner zum Konzept der Parasozialität Hippel, Klemens: Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Montage/AV* 2,2, 1993, S. 127-145, sowie Hartmann, Tilo: *Parasoziale Interaktion und Beziehungen.* Baden-Baden: Nomos 2010 (Konzepte: Ansätze der Medien- und Kommunikationswissenschaft. 3.).

[4] Dass in vielen Bestimmungen des Theatralen die Flüchtigkeit der Aufführung als eigene Qualität genannt wird, findet bei Jooß-Bernau keine Berücksichtigung. Das verwundert insofern, als Rock-Musiker wie Frank Zappa immer wieder auf der Gegenwärtigkeit des Bühnengeschehens, auf der Unmittelbarkeit der Interaktion zwischen Bühne und Auditorium bestanden worden ist (vgl. dazu jedoch Jooß-Bernau, 291). Das Transitorische des Geschehens ist vor allem eine Qualität, die das Live-Konzert von allen medialen Repräsentationen trennt und die darum auch bei der Untersuchung von medialisierten Formen der *performance* – sei es als inszenierter Film, als reine Film-Dokumentation oder als Live-Übertragung via Fernsehen oder Internet – strikt als *differentia specifica* berücksichtigt werden muss. Immerhin ist davon auszugehen, dass die Rezeptions- und Nutzungsbedingungen sich grundlegend unterscheiden.

[5] Vgl. hierzu die Analysen zu Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (USA 1983, Don A. Pennebaker) in den *Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung* (5,1, 2010, S. 79-83; 5,2, 2010, S. 223-228) sowie Jooß-Bernau, 240ff.

[6] Die schillernde Vielfalt der Images, die Bob Dylan im Lauf seines fast fünfzigjährigen Lebens als Musiker anbot, führte wohl dazu, dass Todd Haynes ihn in seinem Film I'm Not There (USA 2007) nicht durch einen einzigen Schauspieler repräsentierte, sondern gleich sechs zudem höchst unterschiedliche Darsteller die gleiche Figur wiedergaben, jeweils in den Figurenmodellen anderer Figuren der populären Kultur (Christian Bale, Cate Blanchett, Marcus Carl Franklin, Richard Gere, Heath Ledger, Ben Whishaw). Tatsächlich stehen „Image-Wechsler" den „Image-Kontinuierlichen" im Feld der Rock- und Pop-Stars gegenüber; Untersuchungen liegen dazu bislang nicht vor, obwohl die Tatsache für eine Marketing-Geschichte der Rock- und Popmusik höchst interessant wäre.

Vgl. Bergler, Reinhold: *Psychologie stereotyper Systeme. Ein Beitrag zur Sozial- und Entwicklungspsychologie*. Bern [...]: Huber 1966. Vgl. zudem Boorstin, Daniel J.: *Das Image.* Reinbek: Rowohlt 1987.

[7] Vgl. die Analyse des Films in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,3, 2010. Zum „Kontrakt“ zwischen den Akteuren und dem Publikum vgl. Wulff, Hans J.: Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, 2001, S. 131-154. Vgl. darüber hinaus das Themenheft „Kommunikativer Kontrakt“ der *Montage/AV* 11,2, 2002.

[8] Wenn in Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (BRD 1981, Uli Edel) die Titelheldin ein Konzert von David Bowie besucht, besucht sie ein reales Konzert. Die Fiktion mischt sich mit dokumentarischem Material. Gemeinhin werden derartige Einsprengsel in die Fiktion als „Authentifizierungssignale“ gedeutet, sie werden also in den Rahmen des fingierenden Diskurses gestellt. Tatsächlich hatte Bowie den Film unterstützt; die Aufnahmen, die Christiane F. auf dem Konzert zeigen, wurden nachgedreht und mit tatsächlichem Archivmaterial eines Bowie-Konzerts gemischt. Ein anderes Beispiel, das die Vielfalt derartiger Real-Einlagen unterstreichen mag, ist der Kinderfilm Hände weg von Mississippi (Deutschland 2007, Detlev Buck), in dem die Berliner Country-Band *BossHoss* einen Auftritt als „Dorfkapelle“ hat.

[9] Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse.* Stuttgart: Metzler 1993, hier S. 167.

[10] Beide sind in Filmen als höchst moderne Figuren des Musikbetriebs dargestellt worden – erinnert sei an Ken Russells Lisztomania (Großbritannien 1975), der gleich in der Anfangsszene Liszt als Pop-Performer inszeniert, oder an Klaus Kinskis Kinski Paganini (Italien/Frankreich 1989), der ein psychologisches Porträt der Titelfigur gestaltet. Vgl. zum Problem der Musikstars sowie den Beziehungen zwischen verschiedenen Feldern der Musikkultur Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld: Transcript 2008.

[11] Vgl. dazu z.B. Stacey, Jackie: *Star-Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London/New York: Routledge 1994), in dem es um die leitfigurartige, manchmal Exemplum und Modell abgebende Rolle von Schauspielerinnen in der biographischen Erinnerung von Zuschauerinnen geht. Entsprechende Untersuchung zur Rolle von Rock- und Pop-Musikern in der Konstitution individuell-biographischer Erinnerung liegen bislang nicht vor.

[12] Dort wird z.B. zwischen den Typen *Novize, Tourist, Buff* und *Freak* unterschieden; vgl. dazu neben Vogelgesang, Waldemar: *Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur* (Opladen: Westdeutscher Vlg. 1991) auch Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß* (München: Quintessenz 1995).

[13] Aktivitätsformen des Publikums finden sich nicht nur im Pop- und Rockbereich, sondern auch in den traditionellen Formen des Musiktheaters; erinnert sei an die bekannte *Last Night at the Proms*, das seit Anfang des 20. Jahrhunderts in der Londoner Royal Albert Hall durchgeführt wird, das von zahlreichen hochgradig ritualisierten Aktivitäten des Publikums begleitet ist (von Mitsingen über das Bilden von Menschenketten bis zum kollektiven Wippen des Körpers im Takt der Musik). Die *Last Night* wird heute nicht nur mit zahlreichen Open-Air-Veranstaltungen in England komplementiert, sondern wird auch als Fernsehübertragung international vermarktet. Vgl. zu den Aktivitäten des Live-Publikums die Überlegungen bei Jooß-Bernau, 103ff.

[14] Vgl. allgemein zu der These Wulff, Hans J.: Saal- und Studiopublikum: Überlegungen zu einer fernsehspezifischen Funktionsrolle. In: *TheaterZeitSchrift* 26, 1988, S. 31-36. Zum Besonderen des Publikums in Rockkonzerten vgl. immer noch Hafen, Roland: Aktivität als Erlebnisdimension im „live-act“. Zwischenbericht zu einem Forschungsprojekt über „Hedonismus im Rockkonzert“. In: *Außerschulische Musikerziehung*. Hrsg. v. Günter Kleinen. Laaber: Laaber-Vlg. 1987, S. 213-233. Hafen isolierte fünf Zuwendungsmotive, die auf die Komplexität der Interaktion zwischen Publikum und Bühne hinweisen – die Intensivierung des Körpergefühls (psycho-physiologische Motivation), Freude, Zerstreuung, Unterhaltung (als affektive Motive), Orientierung, Identitätsbildung, Loslösung (sozial-psychologische Motive), Suche nach Ausdrucksformen sowie nach Sinn (ästhetische und intellektuelle Motive). Die Liste müßte ergänzt werden um die Wirkung von Voreinstellungen, die überhaupt erst die Zuwendung zum jeweils besonderen Konzert oder Film beeinflussen. Dass hierzu auf die Gliederung der Gesamtadressatenschaft in Subkulturen, „Stämme“ oder „Szenen“ ausgegriffen werden muss, für die die Präferenz von Musikstilen und Musikern definitorisch sein kann, sei nur am Rande angemerkt.

Empfohlene Zitierweise:

Wulff, Hans Jürgen: Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooß-Bernaus *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form*.
In: *Rock and Pop in the Movies* 1, 2011.
URL: http://www.rockpopmovies.de
Datum des Zugriffs: 10.10.2011.

Rock and Pop in the Movies (ISSN tba)
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“.