

Hans J. Wulff u.a.:

Beiträge zum *Archiv der Rockumentaries* (2009-2010)

Alle Beiträge erschienen in den *Kieler Beiträgen zur Filmmusikforschung* 5,1-4, 2010-11.
URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/6-20-1>.

Inhalt:

- 1991 - The Year Punk Broke (1992). Mit Kerstin Bittner u. Patrick Niemeier. = 5,2, 2010, S. 281-284.
- Beloved Invaders: The Ventures (1965). = 5,4, 2011, S. 515-518.
- Coachella (2006). Mit Marc Maschmann. = 3, 2009, S. 139-141.
- Cracked Actor (1975). Mit Knut Heisler. = 5,3, 2010, S. 390-393.
- David Bowie: Serious Moonlight (1984). Mit Sabrina Stechmann. = 5,1, 2010, S. 84-88.
- Eels with Strings (2006). Mit Christian Brandt. = 5,1, 2010, S. 144-147.
- Elvis: Aloha from Hawaii (1973). Mit Imke Schröder. = 5,2, 2010, S. 267-270.
- Elvis: That's the Way It Is (1970 / 2001). = 5,1, 2010, S. 58-63.
- Global Metal (2008). Mit Johannes Tomczak u. Frederike Kiesel. = 5,2, 2010, S. 317-324.
- Life after Death (1985). Mit Julia Fendler. = 5,2, 2010, S. 271-275.
- Live 8 (2005). Mit Michèle Jöhnk. = 5,2, 2010, S. 308-311.
- Momma Don't Allow (1956). = 5,4, 2011, S. 506-510.
- One Plus One (1968). = 5,1, 2010, S. 47-53.
- Pink Floyd - P.U.L.S.E (1995). Mit Patrick Kraft. = 5,1, 2010, S. 110-114.
- Show: A Night in the Life of Matchboxtwenty (2004). Mit Johannes Tomczak. = 5,2, 2010, S. 300-302.
- Some Kind of Monster (2004). Mit Svenja Schweichel. = 5,2, 2010, S. 302-307.
- Ziggy Stardust (1974). Mit Julian Jannsen, Susan Levermann, Patrick Niemeier. = 5,1, 2010, S. 79-83.

1991 THE YEAR PUNK BROKE USA 1992

R/K/S: Dave Markey.

P: We Got Power Productions und Sonic Life.

T: Dave Markey und Terry (Soundmixer von *Sonic Youth*).

Bands: Sonic Youth, Nirvana, Gumball, Babes in Toyland, The Ramones, Dinosaur Jr.

DVD-/Video-Vertrieb: Geffen Pictures.

UA: 12.4.1993 (USA), 16.6.1998 (BRD).

95min, PAL, Farbe, Mono.

1991 begleitete der Regisseur Dave Markey die Bands *Sonic Youth* und *Nirvana*, damals noch eher unbekanntes Underground-Bands, auf ihrer Tour durch Europa. Wer jetzt allerdings eine objektive Dokumentation erwartet, die intime Einblicke in das Bandleben und das Leben als Musiker gewährt, wird bei der Sichtung von *1991 – THE YEAR PUNK BROKE* enttäuscht werden. Obwohl der Film dem Titel nach das Ende der Punk-Ära verkündet und somit versucht, sich in einen größeren Zusammenhang mit der Musikszene zu setzen, zeigt sich dies im Verlauf des Films eher als zufälliges Nebenprodukt denn als konkretes künstlerisches Anliegen. Der Film erweist sich eher als *en passant* bei einer Tournee entstandenes Nebenprodukt – man stecke ein paar überdrehte Rockmusiker zusammen und gebe ihnen eine Kamera; das Ergebnis veröffentliche man ein Jahr später (in diesem Fall 1992 auf VHS). Prinzipiell ließe sich durch eine solche Aufnahmeform ein durchaus authentisches Bild des Touralltags zeigen. Allerdings verfährt Markey nicht nach dem Prinzip des *direct cinema*, in dem die Kamera zum stillen Begleiter der Handlung wird. Die Kamera ist vielmehr immer präsent und lädt die Musiker zur Interaktion mit ihr ein. Beispielsweise begibt sich Thurston Moore, Frontman von *Sonic Youth*, mit einem Mikrofon bewaffnet auf die Suche nach hilflosen, gerne des Englischen nicht mächtigen Interviewpartnern und entwickelt sie in einigermaßen sinnlose Gespräche. Dass sich diese Szenen auch ohne Beisein der Kamera abgespielt hätten, ist zu bezweifeln.

Gleichwohl verdient das Verfahren Aufmerksamkeit. Es wirkt amateurhaft, und das Ergebnis erinnert an die Filme von Video-Anfängern, die dem Problem der Inszenierung vor der Kamera ausweichen, indem sie die Kamera zum Mitspieler des Geschehens machen. Es ist das Modell einer *caméra provocateur*, die dabei nicht einmal einem thematischen Interesse unterworfen wird (wie in den Filmen des *Cinéma Vérité*), sondern sich nur als Mittel einer unmittelbaren Interaktion vor Ort begreift. Bei dieser Art der Selbstdefinition des Filmers werden Fragen der Macht, die der Filmemacher unweigerlich bei den Dreharbeiten ausüben muß, unterdrückt. Hier

geht es nicht darum, ein Geschehen zu dokumentieren, sondern darum, Augenblicke der Begegnung der Gefilmten mit dem Filmer festzuhalten. Es ist ein deutlich erkennbares Amateurverfahren, das bewusst de-professionalisiert ist, das visuelle und akustische Mängel in Kauf nimmt, um das Gefühl der spontanen Aktion vor und mit der Kamera um so authentischer aufbewahren zu können. Sogar in den Szenen, in denen Konzert-Ausschnitte gefilmt werden, wird die Kamera als machtloses Instrument geführt. Es gibt keinen erkennbaren Anspruch auf privilegierte und optimale Orte, von denen aus das Geschehen gefilmt werden könnte. Und es gibt keine genaue Abstimmung der Kameraführung auf den musikalischen Verlauf - sie wäre nur nach langer und genauer Vorklärung möglich. Statt dessen folgt die Kamera einem spontaneistischen und improvisatorischen Prinzip - sie ist dabei, aber sie ist es eher zufällig.

Dass das Verfahren einer *caméra improvisateur* mit manchen ästhetischen Vorstellungen des Punk zusammengeht, dürfte auf der Hand liegen. Es wird sich aber zeigen, dass er nicht nur anarchistisch anmutende Spiel-Szenen enthält, sondern in seinem Verfahren und auch inhaltlich einen klaren Konfrontationskurs gegen die anfangs der 1990er ausentwickelte Kultur der Musikvideos und oft aufwendigst produzierten Musikfilme steuert.

Der Film beginnt mit einer etwas psychedelisch anmutenden Sequenz, in der Thurston Moore mit monotoner Stimme einen zusammenhangslosen Monolog von sich gibt, der vage Assoziationen mit einem *freestyle-rap* hervorruft. Unterdessen vollführen der Nirvana-Frontmann Kurt Cobain und die Sonic-Youth-Bassistin Kim Gordon einen Ausdruckstanz auf den angrenzenden Bahnschienen. Gerade in derartigen Szenen manifestiert sich der amateurhafte Duktus, in dem der Film seinen Gegenstand vorstellt. Auch Szenen, in denen das ganz und gar Nebensächliche festgehalten wird, lassen sich als auf eine kaum gesteuerte Suche nach Signifikantem verstehen, in dem die Atmosphäre vor der Kamera eingefangen werden soll. So wird eine ganze Zeit lang eine deutsche Fernsehsendung vom Bildschirm abgefilmt oder ein bellender Hund mit der Kamera verfolgt, dem Thurston Moore seine Stimme leiht. Solcherlei Sequenzen wechseln sich immer wieder mit Mitschnitten von Auftritten der Bands ab; vornehmlich *Sonic Youth* und *Nirvana*, aber auch beispielsweise *Gumball*, *Babes in Toyland*, *Dinosaur Jr.* und *The Ramones*. Neben all diesen Elementen gibt es

auch für ein Rockumentary durchaus typische Elemente wie etwa Mitschnitte von Interviews mit Vertretern der örtlichen Fernseh- und Radiosender oder Aufnahmen aus dem Backstage-Bereich. Allerdings ist auch hier die Kamera nie stiller Begleiter: Die Musiker richten sich oft mit konkreten Kommentaren zum Geschehen an die Kamera oder weisen andere darauf hin, dass sie gerade einen Tourfilm drehen.

Der Film wurde durchgängig mit einer Handkamera gedreht, weswegen die Bilder meist verwackelt und undeutlich sind. Für die Konzertaufnahmen benutzte der Regisseur die Mitschnitte des Soundtechnikers als Tonspur und begnügte sich in Sachen Ausleuchtung mit dem, was die Lichtshow während der Auftritte hergab. Die hierbei bereitwillig hingenommenen qualitativen Mängel sind dem Film deutlich anzumerken. Während die schlechte Tonqualität nicht zwingend das größte Problem darstellt, da im frühen Punk die akustische ebenso wenig wie die musikalische Qualität zwingend im Vordergrund standen, sind die Lichtverhältnisse ein wirkliches Manko: Einzelne Konzertmitschnitte lassen höchstens erahnen, dass auf der Bühne etwas passiert, während andere aufgrund der vielen Lichteffekt nur schwer zu ertragen sind. Die mangelhafte technische Qualität trübt das Seh- und Hörvergnügen des Filmes unheimlich.

Einer der rar gesäten Höhepunkte in Sachen Konzertmitschnitte sind einige Bilder von *Nirvana*. Die sonst nur mäßig kreativen, fast amateurhaft wirkenden Aufnahmen – zumeist entweder aus dem Bereich direkt vor der Bühne oder von einem Platz hinter der Bühne aufgenommen – passen sich in ihrer Gestaltung sogar fast an die Musik an: Die schnellen harten Schnitte sind auf den Rhythmus des Schlagzeugs abgestimmt. Auch die Kameraführung wirkt durchdacht als bei anderen Aufnahmen.

Die Auswahl der einzelnen für den Film verwendeten Sequenzen und ihre Aneinanderreihung scheinen zunächst vollkommen willkürlich und letztlich ebenso belanglos wie die gezeigten Interviews und Kommentare. Es stellt sich an dieser Stelle die berechtigte Frage, was eigentlich das Anliegen dieses Filmes ist. Im Kontext der Zeit scheint es durchaus plausibel zu sein, dass 1991 – *THE YEAR PUNK BROKE* als Parodie auf die Perfektion und die Opulenz des kurz zuvor veröffentlichten Madonna-Konzertfilms *TRUTH OR DARE* zu verstehen sei (ein Arbeitstitel des Films

war TOOTH OR HAIR, was den Bezug viel deutlicher gemacht hätte). In der Tat stellen sich vor diesem Hintergrund einige Dinge in einem anderen Lichte dar: Die alberne Szene, in der Dave Grohl und Kurt Cobain von Kim Gordon geschminkt werden, wird zur Parodie auf Madonna, die in TRUTH OR DARE nahezu in jeder Einstellung eine Puderquaste im Gesicht zu haben scheint. Zudem steht der amateurhaften Darstellung der Konzerte von Sonic Youth und anderen die perfekt inszenierte und ebenso hochwertig abgefilmte Show Madonnas gegenüber, was sich ebenfalls als Seitenhieb auf die ‚Queen of Pop‘ interpretieren ließe.

Die Parodie des bis heute wohl berühmtesten Stars der Popmusikszene ist allerdings nicht nur Ausdruck eines ewig rebellierenden Anti-Establishment-Denkens der Punkszene. Der Titel des Films, THE YEAR PUNK BROKE, wurde maßgeblich durch eine unzulängliche Coverversion des Sex-Pistols-Hits *Anarchy in the UK* von *Mötley Crüe* inspiriert: Diese domestizierte Version der Punkhymne zeuge vom ‚Einbrechen‘ des Punks in die Mainstream-Musikszene. Ähnliches geschieht mit der ‚Punkphilosophie‘: Reduziert man sie auf ein globales Anti-Establishment-Denken und eine undifferenzierte Forderung nach Freiheit des Individuums und erklärt darüber hinaus die Provokation zum zentralen Stilmittel, tun sich mit einem Mal sogar einige Parallelen zwischen der Punkmusik und dem Popmusikphänomen Madonna auf: Letztlich ist auch Madonna auf Konfrontationskurs mit Prüderie und Konventionalismus, macht allerdings Provokation massentauglich und salonfähig, wodurch der im Punk so zentrale Wunsch nach individuellem Ausdruck zur Massenware degeneriert.

Diese Dimensionen des Films, sofern sie überhaupt bewusst gesetzt wurden, eröffnen sich allerdings nur einem sehr geduldigen Betrachter des Films. Vorrangig zeigt der Film in schlechter Qualität die Albernheiten mehrerer Musiker, ohne dabei den Eindruck von Authentizität zu vermitteln. Die Kamera scheint immer dann eingeschaltet worden zu sein, wenn sich außergewöhnliche Dinge anbahnten – abgeschaltet wurde sie immer dann, wenn der vermeintlich langweilige Touralltag einbrach. So gibt es keine Szene, in denen die Musiker einmal über ihre Musik oder bevorstehende Auftritte sprechen, irgendwelche Stücke proben, vielleicht sogar neue Songs schreiben oder andere Dinge dieser Art tun. Im Vordergrund des Tourlebens stehen neben den Auftritten zumeist Spaß, Alkohol, Drogen und kulinarische

Köstlichkeiten. Es scheint, als habe der Regisseur Dave Markey die Kamera eher als eine Art Spielzeug zum Zeitvertreib mit auf die Tour genommen. Insofern ist dieser Film wohl auch eher als Zeitvertreib für Fans von Sonic Youth oder Nirvana zu sehen denn als Dokumentation einer wichtigen Etappe in der Entwicklung der Punkmusik, nämlich dem zeitgleichen Aufkommen des Grunge.

(Kerstin Bittner, Caroline Amann, Johannes Tomczak, Patrick Niemeier)

Homepage des Films:

URL: <http://wegotpowerfilms.com/films/punk.html>.

Rezensionen:

Weldon, Michael: Rev. In: *Psychotronic Video* 20, 1995, p. 73.

New York Times, 20.11.1992.

TV Guide, URL: <http://movies.tvguide.com/1991-year-punk-broke/review/129212>.

Variety, 3.12.1992.

The Washington Post, 25.12.1992.

BELOVED INVADERS: THE VENTURES USA 1965

R: George M. Reid.

P: George M. Reid, für Interfilm Production.

K: Isamu Kakita, Akira Mimura, Shigenori Yoshida.

S: Hanzaburo Kaneko, Hiroyoshi Matsubara.

T: Masateru Hoshi.

D: The Ventures (Bob Bogle, Nokie Edwards, Mel Taylor, Don Wilson, [Tänzer in der Titelsequenz: Yujiro Koyama, Noriko Nagasawa]).

Video/DVD-Ed.: Toshiba EMI.

82min. Schwarzweiß. 2,35:1. Mono.

Vier Bauarbeiter kauften sich 1958 für 15\$ Gitarren in einem Leihhaus in Tacoma, im Nordwesten der USA, und gründeten *The Ventures* – eine der erfolgreichsten Bands der Rockgeschichte und zugleich eine der wenigen, die auch heute noch existieren. Die Gruppe produzierte seit 1960 ca. 300 Schallplatten und verkaufte weltweit mehr als 100 Millionen Platten und CDs. Die größten Hits waren *Walk, Don't Run* und die Titelmusik zu der langlaufenden US-amerikanischen Fernsehserie *HAWAII FIVE-O* (1968-80).

Insbesondere ihre Erfolge in Japan sind Legende (40% ihrer Plattenverkäufe sind in Japan lokalisiert). Schon 1962 waren Don Wilson und Bob Bogle als

Duo sort auf Tournee gegangen. Als die Band 1964 in voller Besetzung auf dem Flughafen von Tokio eintraf, wurden sie von 5.000 Fans begrüßt; sie genossen in Japan eine Popularität wie die Beatles in der westlichen Welt. Insgesamt gab die Gruppe 2.400 Konzerte in Japan.

Der Film beginnt mit Aufnahmen von Meereswellen. Umschnitt: ein junges japanisches Paar, in der Kleidung, die auch Jugendliche, die der westlichen Rock-Szene zugerechnet wurden, anhaten, auf einem Pier, hinter ihnen ein Boot; zu den Klängen der nun einsetzenden Musik beginnen sie Rock'n'Roll zu tanzen. Das Paar wird später nicht mehr auftreten. Der folgende Film basiert wesentlich auf einer Alternation von Konzertaufnahmen der rein instrumentalspielenden Band aus ihrer 1965er Tour durch Japan und offensichtlich inszenierten Szenen, die die Band entweder *backstage* (etwa beim Kartenspielen), bei der Begegnung mit japanischer Kultur (von Kulturdenkmälern bis zu Kaufhäusern) oder mit Fans zeigen. Die Musikaufnahmen entstammen vor allem dem Hiroshima-Konzert. Die einzelnen Nummern sind fast immer in ganzer Länge in einer spröden und heute spartanisch wirkenden Fernseh-Ästhetik eingefangen, durch wenige Großaufnahmen einzelner Musiker unterbrochen. Zwischen die Nummern sind die anderen Szenen eingefügt, oft eingeleitet durch Bilder von Schnellzügen und einen Schrift-Hinweis auf den nächsten Ort der Tournee. Die wenigen Dialoge wurden japanisch synchronisiert, was einigermaßen eigenartig wirkt.

Der touristische Unterton der Zwischenszenen ist überdeutlich. Schon der Titel gibt einen klaren Hinweis auf die offensichtlich sogar angestrebte Fremdheit zwischen der Band und der Kultur des Landes, in dem sie auftreten. Die „geliebten Invasoren“ des Titels sind an ein japanisches Jugendpublikum gewendet, die sich von der traditionellen Kultur Japans lösen und eine neue kulturelle Identität in den importierten Musikformaten suchen, diese nicht als symbolische Okkupation, sondern vielmehr als Modelle einer neuen, an westlichen Standards orientierten musikalisch-kulturellen Praxis auffassend. Mit den Ventures kam die elektrische Gitarre nach Japan, und sie trat in der gerade entstehenden Jugendkultur schnell in assoziative Nähe zu Vorstellungen von Modernität und vor allem von Sexualität. Der *Ereki Buumu* (= *electric guitar boom*) grassierte nach der 1965er Tournee in ganz Japan [1]. Doch der Titel bringt auch für westliche Rezipienten Sinn – weil er

unterstreicht, dass der Kulturimport, der nach dem Krieg nach Japan einsetzte, nicht als kolonialistische Strategie angesehen wurde, sondern auf freundliche Begrüßung stieß. Der Film wurde allerdings wohl primär in Japan ausgewertet, wurde erst mit der Video-/DVD-Distribution auch im Westen zugänglich.

Überraschenderweise ist er im Scope-Format gedreht, was in der westlichen Filmpraxis für Dokumentarfilme ebenso unüblich war wie für Musikdokumentationen. Allerdings war das Breitwandbild im japanischen Kino der 1960er Standard, und da die Produktionscrew ausschließlich aus japanischen Mitarbeitern bestand und man mit japanischem Equipment drehte, lag es nahe, auf den so ungewohnten Standard zu gehen. Das Bildformat gestattet es denn auch, immer wieder die Musiker, die fast nebeneinander stehend auf der Bühne musizieren (drei Gitarristen, ein Drummer), mit Seitenblicken so ins Bild zu nehmen, dass die Bühne den Eindruck einer enormen Tiefe macht.

So macht *BELOVED INVADERS* einen höchst interessanten Blick auf eine kulturelle Umbruchszeit in Japan möglich, die die Inszenierung kultureller Fremdheit und die gleichzeitige Adaption filmtechnischer Standards des Gastlandes miteinander kombiniert. Darum auch stellt sich die Titelsequenz mit dem so fröhlich tanzenden Paar am Ende als fast prophetische Beschreibung der japanischen Jugend heraus – am Rande eines Ozeans tanzend, die Gesichter einander zugewandt, ohne einen Blick auf das Landesinnere (wo die Kamera steht), aber auch ohne auf das Meer hinauszuschauen.

(Hans J. Wulff)

Liste der Songs im Film:

Feel so fine (Don's Vocal) / The Cruel Sea / Walk Don't Run 64 / House of the Rising Sun / Apache Wipe Out / Telstar (Bob's Lead) / Slaughter on 10th Avenue / Penetration / Bumble Bee Twist / Bulldog Pipeline / Diamond Head / Caravan [extended version]

Literatur zu The Ventures:

Campbell, Malcolm / Burk, Dave: *Driving Guitars. The Music of the 'Ventures' in the Sixties*. [o.O.:] Idmon Press [Selbstverlag] 2008.

Otfinoski, Steve: *The golden age of rock instrumentals*. [A loving tribute to the pioneers of the instrumental era, from Dick Dale and Sandy Nelson to Booker T. & the MG's and the Ventures]. New York: Billboard Books 1997.

Anmerkung:

[1] Diese Tatsache ist wirkungsgeschichtlich von größtem Interesse, als ein Film der seinerzeit äußerst beliebten *Yangu-Gai*-Serie den gesellschaftlichen Topos der so verführerischen E-Gitarrenmusik aufnahm und in fiktionalem Format assimilierte. Die Serie ist eine kleine Reihe japanischer Filme aus dem *Seishun-Eiga*-Genres (= Jugendfilm), die um den Helden Yuichi Tanuma, seinen Freund Ao Daisho und seine angebetete Freundin herum eine ganze Reihe von Geschichten in typisch-japanischen Jugendmilieus angesiedelt waren (oder was man dafür hielt). Die Filme, die seit 1961 bis in die 1970er hinein entstanden (es gibt noch eine 1981 entstandene Hommage an die Reihe), waren ausschließlich für den japanischen Markt bestimmt. Erst mit der Internationalisierung des DVD-Markts sind sie teilweise inzwischen auch international greifbar geworden. Immer war der Held Sportler. Der erste Film der Reihe erzählte etwa die Geschichte des Helden als bestem Spieler der Football-Mannschaft der Schule; zugleich war er Surfer, so dass auch seine körperlichen Vorzüge gut zur Darstellung kamen. Im zweiten Film spielte er einen Boxer, Skifahrer und Koch. Im dritten war er Surfer, im vierten führte er ein Segelboot. Die rockgeschichtlich bedeutendste Episode ist die fünfte – *EREKI NO WAKADAISHÔ* (*CAMPUS A-GO-GO*; aka, *ELECTRIC GUITAR YOUNG GUY*, 1965), in dem der Held Rock'n'Roll-Gitarrist wurde. Der Film erzählt von einem Wettbewerb der Bands; der Held der Reihe beschließt, Musik als neue Sportart zu betreiben, und spielt mit seiner Band *The Launchers* zeitgenössische Popsongs.

Die Erek-Gitarre hatte eine ähnliche Bedeutung für die japanische Jugend wie das Aufkommen des Rock'n'Roll zehn Jahre vorher für die US-Jugend. In die oben beschriebene kollektive Begeisterung für die *Ventures* gliederte sich auch der *EREKINO*-Film ein. Dass Kayama nach seinem Erfolg als Gitarrist und Musiker in *EREKI NO WAKADAISHÔ* (1965) eine zweite Karriere als Rock-Musiker begann, deutet nur auf die enorme Popularität des Films hin. Kayama lernte bei den *Ventures* das Gitarrespielen, das in vielem dem gleichzeitig in den USA populären „Surf-Rock“ ähnelte, obwohl die *Ventures* eine ganz andere Musik spielten. Der Konzertfilm *NICHIGEKI KAYAMA YUZO SHÔ YORI UTAU WAKADAISHÔ* (1966) zeigt eine Show, die Kayama mit seiner Band *The Launchers* mit Titeln aus den Filmen der *Yangu-Gai*-Serie gegeben hat. Kayama und Takeshi Terauchi, der ebenfalls in *EREKINO* als Vertreter für Nudeln und als Mitglied der Band des Helden mit spielte, waren die ersten Rockgitarristen, die über Japans Grenzen hinaus bekannt wurden. Die beiden sangen zwei Lieder, die zu Kayamas persönlichen Erkennungsmelodien wurden – *Yozora no Hoshi* [Stars in the Night Sky] und *Kimi to Itsu Made mo* [With You Forever]. Der Film zeigt vor allem die internationalen Einflüsse, derer sich die japanische Rockkultur der Mitte der 1960er bediente. Einflüsse nicht allein der *Ventures* sind spürbar, sondern auch solche der Beatles, der Party- und Feierkultur der ungefähr gleichzeitigen amerikanischen *surf and beach parties* und der aufkommenden britischen und amerikanischen Tanzkulturen des Go-Go-Dancing. Es tritt sogar eine Frauen-Band im Wettbewerb an.

Yuichi Tanuma wurde von Yuzo Kayama dargestellt, bis in die 1970er hinein mit einem Kurzhaarschnitt, der in nichts an die Hippie-Haarmoden erinnerte, die sein *buddy*

Ao Daisho immer stärker adaptierte. Kayama wurde nicht nur Rocksänger, sondern auch einer der großen Stars und Charakterdarsteller des japanischen Kinos, spielte u.a. in Akira Kurosawas *AKAHIGE* (*ROTBART*, 1965) und Kihachi Okamotos *DAI-BOSATSU TÔGE* (*THE SWORD OF DOOM*, 1966) mit. Nach den ersten zehn Filmen der Reihe gab er die Rolle des „jungen Helden“ zurück; erst in der späten 1981er Fortsetzung *Kaettekita wakadaisho* (1981) übernahm er die Rolle ein letztes Mal. In den Filmen der 1970er Jahre spielte Masao Kusakiri die Rolle des Yuichi Tanuma. Vgl. zu der hier gegebenen Darstellung vor allem die von „Paghat the Ratgirl“ gegebene Darstellung unter URL: <http://www.weirdwildrealm.com/f-young-guy-series.html>.

Die Filme der *Yangu-Gai*-Serie:

1961: *Daigaku no Wakadaishô* (IT: Sir Galahad in Campus; aka: Bull of the Campus); Japan 1961, Toshio Sugie.
1962: *Ginza no Wakadaishô* (IT: Pride of the Campus); Japan 1962, Toshio Sugie.
1962: *Nihon ichi no Wakadaishô*; Japan 1962, Jun Fukuda.
1963: *Hawaii no Wakadaishô*; Japan 1963, Jun Fukuda.
1965: *Ereki no Wakadaishô* (IT: Campus A-Go-Go; aka: Electric Guitar Young Guy); Japan 1965, Katsumi Iwauchi.
1965: *Umi no Wakadaishô*; Japan 1965, Kengo Furusawa.
1966: *Oyome ni oide*; Japan 1966, Ishirô Honda.
1966: *Arupusu no Wakadaishô*; Japan 1966, Kengo Furusawa.
1967: *Retsu go! Wakadaishô* (IT: Let's Go, Young Guy!); Japan 1967, Katsumi Iwauchi.
1967: *Minami taiheiyô no Wakadaishô* (IT: Judo Champion); Japan 1967, Kengo Furusawa.
1967: *Go! Go! Wakadaishô*; Japan 1967, Katsumi Iwauchi.
1968: *Rio no Wakadaishô*; Japan 1968, Katsumi Iwauchi.
1969: *Furesshuman Wakadaishô*; Japan 1969, Jun Fukuda.
1969: *Nyu jirando no Wakadaishô*; Japan 1969, Jun Fukuda.
1970: *Burabo! Wakadaishô* (IT: Bravo, Young Guy); Japan 1970, Katsumi Iwauchi.
1970: *Ore no sora da ze! Wakadaishô*; Japan 1970, Tsugunobu Kotani.
1971: *Wakadaisho tai Aodaishô*; Japan 1971, Katsumi Iwauchi.
1975: *Ganbare! Wakadaishô*; Japan 1975, Tsugunobu Kotani.
1976: *Gekitotsu! Wakadaishô* (IT: Clash! You Guy); Japan 1976, Tsugunobu Kotani.
1981: *Kaettekita Wakadaishô*; Japan 1981, Tsugunobu Kotani.

COACHELLA USA 2006

R: Drew Thomas.

P: Paul Tollett, Skip Paige, Bill Fold, für: Goldenvoice.
K: Randall Einhorn; Dan Kozman, Drew Thomas, Mark Ritchie, Cynthia Pushek, Greg Nash, Matt Davis, Jesse Phinney, Chagai Bolle, Francois Deganaïs, Keith Smith, Ken Garff, Derek Carver, Billy Machese, Alex Pappas, Christopher Sims, Danna Kinsky [...].

T: Kyle Schember.

S: Greg Nash.

Beteiligte Bands: Iggy Pop; Depeche Mode; The Flaming Lips; Morrissey; The Red Hot Chili Peppers; Beck; Saul Williams; Oasis; Björk; Crystal Method; Roni Size; Pixies; Radiohead; The White Stripes; Fischerspooner; The Prodigy; Belle & Sebastian; The Stooges; The Polyphonic Spree; Arcade Fire; Spearhead; The Chemical Brothers; Kool Keith; Bright Eyes; Squarepusher; The Mars Volta; Cut Chemist; Zero 7

DVD-/Video-Vertrieb: Palisades Entertainment and Distribution (USA), Eptaph Video (Kanada)

UA: 18.4.2006 (USA), 16.6.2006 (BRD).

120min, 1:1,85, Farbe, Dolby Digital.

Das *Coachella Valley Music and Arts Festival* ist eines der größten und beliebtesten Musikfestivals der Vereinigten Staaten. Es findet seit 1999 jährlich (bis auf das Jahr 2000, als es aus Finanzierungsproblemen ausfallen musste) auf dem Gelände des Empire Polo Club in Indio (Kalifornien) statt und erreicht mittlerweile eine Größe von 100.000 Besuchern.

Auf mehreren Bühnen treten an zwei bis drei Tagen internationale Bands aus den verschiedensten Musikgenres auf, von HipHop über Indie-Rock bis hin zu Electro. Auch der Bekanntheitsgrad der auftretenden Künstler rangiert von Newcomern hin zu internationalen Top Acts wie Coldplay, den Red Hot Chili Peppers oder Oasis. Außerdem präsentieren Künstler auf dem Festivalgelände zahlreiche Skulpturen und Installationen.

Die zweistündige Dokumentation *Coachella* von Drew Thomas aus dem Jahr 2006 umfasst sechs Jahre Festivalgeschichte und montiert einzelne Konzertaufnahmen, unter anderem von Radiohead, Björk, Iggy & the Stooges, Morrissey und den Pixies, mit Interviews von Künstlern, Verantwortlichen und Besuchern. Interessanterweise wird diese mehrjährige Zeitspanne weder im Film noch im schriftlichen Zusatzmaterial (Booklet und Hüllentext) kenntlich gemacht, sondern es wird (bis auf eine kleine Ausnahme, nämlich den Zwischentitel „And one year

later...“) bewusst darauf verzichtet, um die Illusion eines einzelnen geschlossenen Events zu schaffen. Dies wird auch durch die Struktur des Dokumentarfilms verstärkt, welcher mit dem Aufbau des Festivalgeländes und der Anreise der Besucher beginnt und mit dem Verlassen des Geländes und dem Bühnenabbau endet. Alle Aufnahmen sind zeitlich nicht näher auf ein bestimmtes Jahr festzulegen.

Diese Illusion eines einzelnen Events und die Art der Montage von Interviews, Auftritten (nur einzelne Songs werden gezeigt) und Bildsequenzen erinnern sehr stark an die Dokumentation *WOODSTOCK (USA 1970, Michael Wadleigh)* und sind bewusst so inszeniert, dass sie einen Bezug zu jenem legendären Festival aus der Frühzeit der Open-Air-Festivals herzustellen. Auch die ausgewählten O-Töne von Künstlern und Besuchern (weitere Interviews sowie eine Foto-Galerie finden sich auf der Bonus-DVD der 2-DVD-Edition) lassen *COACHELLA* als „Erben *WOODSTOCKS*“ erscheinen. Passenderweise wird die DVD mit dem Titel „The Greatest Concert Film Since *WOODSTOCK*“ beworben.

Ähnlich wie die Dokumentation über Woodstock lässt sich auch dieser Film besonders gut als Quelle für historische Diskurse und Zeitgeschichte nutzen, was wiederum der Intention des Filmemachers zu entsprechen scheint. Denn mehrfach wird in O-Tönen und Auftritten kritisch auf den (damals) aktuellen Irak-Krieg eingegangen. Außerdem werden voneinander unabhängige und gegensätzliche Interview-Aussagen zweier Künstler (Saul Williams und Noel Gallagher) durch den Schnitt zu einer Diskussion über die politische Wirkungsmacht von Musik montiert. Natürlich sind die Bedeutungen, die ein Festival hat, uneindeutig, in Teilen subjektiv, sicherlich in verschiedenen Jahren verschieden. Vielleicht ist gerade die Politisierung des Festivals, die Thomas versucht, eher an den Traditionen der Rockmusik orientiert als an denen anderer Stile der modernen Popmusik (wie z.B. Techno), die ebenfalls auf dem Coachella-Festival vertreten sind. Vielleicht ist es gerade die Vielfalt der Bedeutungen, die Coachella von Woodstock scheidet - und die zugleich das Paradox der modernen Festivals ausmacht, dass es zwischen den individuellen und den kollektiven Eindrücken zu einer Intensivierung der erinnerbaren Höhepunkte, der Zwischentöne und der Themen, die zwischen Musik und Publikum zirkulieren, kommt. Würde man diese Thematik aufrollen, müßte stärker als in Thomas' Film das Interesse bei den Festival-Besu-

chern liegen. Eine klare Positionierung des Coachella-Festivals als Ort amerikanischer Gegen- oder Kritik-Kultur scheint jedenfalls irreführend zu sein.

Außer in der Nähe zur Woodstock-Dokumentation, die der Film auf visueller Ebene anstrebt - z.B. durch mehrfachen Einsatz von Split Screens -, bleibt er bei der Wahl der künstlerischen Mittel recht konventionell. Zwar gibt es Sequenzen mit Zeitraffer und Farbfilter, doch sind diese nur sparsam und unaufdringlich eingesetzt. Diese Unaufdringlichkeit und „Entspanntheit“ des Visuellen korreliert mit der offenbar über die Jahre stabilen friedfertigen Atmosphäre des Festivals. Zusätzliche musikalische Untermalung von Bildsequenzen entstammt mehreren nicht gezeigten Live-Auftritten und trägt daher auch auditiv zu einer homogenen Festival-Situation bei, wie sie durch die Struktur der Dokumentation angelegt ist.

Zwar sollte keinesfalls der Eindruck entstehen, COACHELLA versuche blind, WOODSTOCK, den wohl bekanntesten Konzertfilm aller Zeiten, zu kopieren. Aber bei näherer Betrachtung wird deutlich, wie sehr Filmemacher und auch das Festival Coachella selbst von Woodstock und seiner filmischen Darstellung inspiriert sind.

(Marc Maschmann / Caroline Amann)

Trackliste:

The Arcade Fire / Belle & Sebastian / Björk / Bright Eyes / The Chemical Brothers / The Crystal / method / Fisherspooner / The Flaming Lips / Uggie & The Stooges / Kool Keith / The Mars Volta / Morrissey / Nu-Mark & Cut Chemist / Oasis / The Pixies / The Polyphonic Spree / Radiohead / Red Hot Chili Peppers / Saul Williams / Spearhead / Squarepusher / The White Stripes / Zero 7

Homepage des Festivals:

<http://www.coachella.com/>.

Soundtrack-Liste:

<http://www.imdb.com/title/tt0498900/soundtrack>.

Interview mit Drew Thomas:

Wener, Ben: Making COACHELLA. URL: <http://soundcheck.freedomblogging.com/2006/01/21/making-coachella-more-conversation-with-director-drew-thomas/533/>.

CRACKED ACTOR

aka: CRACKED ACTOR - A FILM ABOUT DAVID BOWIE Großbritannien 1974

R/P: Alan Yentob.

K: Michael Murphy, David Myers.

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

S: Tony Woollanrd.

D: David Bowie u.a.

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

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

temptation gewesen sein, die Nicolas Roeg bewogen haben mag, Bowie mit der Titel-Rolle als Außerirdischer in seinem Film *THE MAN WHO FELL TO EARTH* (Großbritannien 1976) zu betrauen.

Verrätselung bestimmt auch die kurzen Interview-Ausschnitte. Gleich die erste Frage zielt auf eine neue Wendung in der Karriere des Sängers, nämlich, wie es zu dem amerikanischen Einfluss in seine Musik gekommen sei. Bowie antwortet mit einem rätselhaften Gleichnis über eine in seiner Milch schwimmenden Fliege; auch er komme sich vor wie jener Fremdkörper, doch umso besser ließen sich die Eindrücke des fremden Landes verarbeiten. Selbst die Bemerkungen zur Produktion der Stücke geben keinen Aufschluß über poetische Strategien oder deren intentionale Horizonte. Bowie beruft sich auf die von William S. Burroughs übernommene Cut-Up-Technik - ein Verfahren, mit dem man den Zufall und die moderne Montage in die Literaturproduktion einzubeziehen suchte, das in der Beat-Poetik eine große Rolle spielte. Cut-Ups nutze er aber nur bei einigen Songs, meistens, um seine Vorstellungskraft zu befeuern. Er habe es mit Tagebüchern probiert, aber die Cut-Up-Technik verrate ihm eine Menge über seine Vergangenheit und wohl auch über die Zukunft, sie sei eine Art westliches Tarot.

Die erste Aufnahme des totenbleichen Rockstars gibt denn auch gleich das Thema an, das der Film umkreisen wird: die Frage nach der Bestimmung seines wahren Ichs, nach den Rollen und Maskeraden und nach den Bildern, die die Fans haben. Mehrere an Transfigurationen erinnernde kleine Szenen geben der Unsicherheit, worin die Bowie-Essenz besteht, Gesicht - wenn ihm die eine Gesichtsmaske für die Bühnenschau abgenommen wird und er eine silbrige, halbdurchsichtige Larve anprobiert, oder wenn der „Glam-Bowie“ in der Masse der Zuschauer verschwindet und in Form eines klapperdürren und mit einem Fedora-Filzhut als Soulsänger wieder auftaucht. Nach Ziggy Stardust nimmt Bowie die neue Maske des *Cracked Actor* an, der Schauspieler verschwindet in einem neuen Simulacrum. Das Identitätenpuzzle wird in einer ekstatischen Sequenz aus eingeblendeten Cut-Up-Schnipseln von verschiedenen Bowie-Figuren bzw. -Kostümierungen aufgezeigt, während vornehmlich weibliche Fans zu *Width of a Circle* im Stroboskopgewitter zucken. Sobald die Textstelle „Then I ran across a monster who was sleeping by a tree, and I looked and frowned and the monster was me“ fällt, kommt die Zwischen-

frage, ob Ziggy Stardust ein Monster gewesen war. Bowies morbide klingende Anmerkung, Ziggys Tod sei seinem eigenen „psychosomatischen“ Todeswunsch entsprungen und außerdem habe er ihn loswerden wollen, bietet Yentob ein dankbares Stichwort, um zu *My Death* (aus dem Pennebaker-Material des Ziggy-Stardust-Films) und im Anschluss *Future Legend*, die dystopische Einleitung zum *Diamond-Dogs*-Album, unter der Verwendung von Luftaufnahmen von Soldatengräbern überzuleiten. So sehr auch die Mischung von Bühnen- und Backstage-Aufnahmen einen Blick auf die private Person Bowie zu ermöglichen scheint, so wird doch schnell deutlich, dass auch *back-stage* alle Emotionen einstudiert sind, ja noch maskenhaften als die Bühnenmasken wirken. Kühl und abweisend schreitet Bowie über die Bühne, zum Greifen nah und trotzdem inert. Die Doppelfigur des Bowie und des *cracked actor* ist durch eine ausgeprägt paranoide Grundhaltung gegen Fans und Kollegen abgeschirmt (wohl bedingt durch die Drogenabhängigkeit Bowies). Die berüchtigtste Szene aus *CRACKED ACTOR*, die in keiner Biographie fehlt, zeigt einen nervös umheräugenden und schniefenden Bowie, der seine Begleiter in der Limousine, aber vor allem aber sich selbst, dahingehend beruhigt, dass die Polizeisirene im Hintergrund nicht ihnen gelte. Eher besorgt als erleichtert stellt er fest: „We are not stopped!“

All dem wohnt eine umfassende Selbstbezüglichkeit inne. Bowie in den Bowie-Maskeraden regiert den ganzen Film. Manches greift ins Intertextuelle aus, doch nur, um wieder zu den Imagos des Stars zurückzukehren. Die Konzertaufnahme des titelgebenden *Cracked Actor* - ein Song über einen gealterten Schauspieler, der billigen und willigen Oralsex mit einer Prostituierten sucht und findet - wird mit Aufnahmen von Hollywoodschauspieler-Wachsfiguren unterschritten, beziehend auf das 2006 geschlossene *Movieland Waxmuseum* in Buena Park, Kalifornien, und auf die fundamentale Selbstzüglichkeit des Hollywood-Starsystems. Zu *Changes* sieht man einen Schwenk über Plattencover und Photographien; wird so die Karriere Bowies rein visuell noch einmal rekapituliert; es schließt sich flüchtig und überraschend in ein kurzes Interview mit drei männlichen Bowie-Fans an, die letzten Aufnahmen von Bowie-Postern hingen in ihrer Wohnung. Auch die Bühnenshow ist Bowie-zentriert. Er singt mehrfach im Sitzen, ob nun als *Cracked Actor* oder *Major Tom* (aus dem Ziggy-Stardust-Rollenspiel), der in einem Hebestuhl emporgehoben und über dem

Publikum hin- und hergeschwenkt wird. Bowie wirkt bei alledem teilnahmslos, gar lustlos, und man fragt sich unwillkürlich, ob dies noch Rollenspiel ist oder bereits der Drogenabhängigkeit (die seine Karriere in der Folgezeit überschatten wird) zuzurechnen ist. Ein spektakuläres und in seiner figurativen Deutung geradezu anmaßendes Bühnenelement bildet eine mit blauen Neonröhren ausgekleidete Box, deren Flügel ähnlich einem Triptychon aufgeklappen, während sich der Vorderteil in Form einer lichtpunktierten Hand niedersenkt und Bowie sitzend, die weil den Song *Time* schmetternd, seiner Gemeinde darreicht. Die Choreographie ist bereits so ausgefeilt, dass Bowie sie noch bis Ende der 1980er beibehalten wird. Dazu rechnet eine kalkulierte Pantomime im Umgang mit Bühnenobjekten, beispielsweise Schädeln, Sonnenbrillen, Paparazzi-Figuren und Klappstühlen; das Singen oberhalb des Bühnenbodens oder auch Fesselungsszenen ergänzen dieses oft bedeutungsheischende Spiel. Wichtiger wird auch die Stilisierung der Bewegungen, mit denen Bowie seine Songs performiert - hier sieht man ihn etwa zu *Aladdinsane* sieht man ihn mit seiner Stockmaske einen stationären Moonwalk aufführen.

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

(Knut Heisler / Katja Bruns)

DAVID BOWIE: SERIOUS MOONLIGHT Großbritannien/USA 1984

R: David Mallet

P: Anthony Eaton, Douglas C. Forbes, für: Concert Productions International

K: Ted Cannen, Jack Kumar

D: David Bowie, Carlos Alomar, Stan Harrison (II), David LeBolt, Tony Thompson, Carmine Rojas, Frank Simms, Earl Slick

S: Ed Brennen, Kris Texler

UA - VHS: 2.9.1994 (BRD: Warner), 18.5.1998 (BRD: Warner)

UA - DVD: 2.3.1999 (USA: Geneon), 10.3.2006 (BRD: EMI)

Vertrieb: Warner Music Vision (BRD), EMI Music Germany (BRD), Geneon [Pioneer] (USA)

87min (166min), Farbe, 1:1,33, Dolby Digital 2.0 (2006-ed.: 5.1 Dolby Digital / 5.1 DTS)

Nach fünfjähriger Tourneepause kehrte David Bowie 1983 mit seiner *Serious Moonlight World Tour* zurück, die der Veröffentlichung seines kommerziell hoch erfolgreichen Albums *Let's Dance* folgte. Am 12.9.1983 führte die Tour ihn auch nach Vancouver, Kanada, wo er vor 15.000 Zuschauern im National Exhibition Coliseum auftrat. Der Sender HBO wurde damit beauftragt, einen Mitschnitt des Konzertes zu erstellen, der die besondere Live-Atmosphäre einfangen sollte. Resultat war eine zwanzig Songs umfassende VHS-Kassette, die 1984 erstmals auf den Markt kam und in der neuesten Überarbeitung seit 2006 als offizielle DVD vorliegt.

Die *Serious Moonlight* Tour, die nach einer Zeile des Songs *Let's Dance* benannt ist, fand am populären, wenn auch nicht künstlerischen Höhepunkt von Bowies Karriere statt. Mitte der 1980er hatte er den Charakter des Ziggy Stardust bereits lange hinter sich gelassen und stand nun mit wasserstoffperoxyd-blonder Dauerwelle und einem heute rudi-carrellesque anmutendem hellblauen Anzug auf der Bühne. Sein neuer Bühnencharakter bediente nunmehr Klischees der Pop-Ikone, die dem publizistischen Aufwand, der zu jener Zeit um seine Person betrieben wurde, gerecht wurde. Bemerkenswert ist, dass während des Konzertes nur drei Lieder seines oft als kommerziell und musikalisch wenig innovativ kritisierten Charterfolgs-Albums *Let's Dance* gespielt wurden und die restlichen Songs sich jeweils zu fünfzig Prozent aus bekannten Hits und weniger populären Songs der vergangenen Jahrzehnte zusammensetzten.

Das Konzert, Bowie selbst und das Rockumentary haben dabei eines gemeinsam: Sie wirken bis ins letzte Detail perfekt inszeniert, so weit, dass jegliche Improvisation und Spontaneität verlorengeht.

Eingeleitet wurde der Auftritt in Vancouver auf dem *Serious Moonlight* Video durch eine Szene aus der RICOCHET-Dokumentation, die dankenswerterweise auf der DVD von 2006 als Bonusmaterial enthalten ist [1]. Die in der Dokumentation gestellten Alltags-szenen aus dem asiatischen Raum werden durch die Bühnenkostüme der Band wieder aufgegriffen und vor dem Song *Station to Station* abermals verwendet; sie bilden dort - in Form eines weiteren kurzen Ausschnittes mit eingeschobenen Impressionen aus dem Backstagebereich - sogar eine eigene Erzählebene. Ansonsten ist die Inszenierung des Auftritts bemerkenswert einfach gehalten. Es werden nur wenige Requisiten eingesetzt, das Bühnenbild beschränkt sich auf vier Plastiksäulen, die durch Lichteffekte, das markanteste Merkmal der Show, immer wieder in Szene gesetzt werden.

Bowie selbst gibt die Rolle des durch und durch unnahbaren Entertainers. Als das Konzert beginnt, ist er mit dem Rücken dem Publikum zugewandt, die Augen hinter einer überdimensionalen Sonnenbrille versteckt. Der Anschein der Unnahbarkeit und beinahe religiös überhöhten Distanz wird auf dem Video durch einen Halo-Effekt unterstrichen, der erst aufgelöst wird, als Bowie sich dem Publikum zuwendet und den ersten Song beginnt. Der Eindruck der alles überragenden Musik-Ikone wird auch durch die Kameraperspektiven unterstützt, die ihn in den Nahaufnahmen vorwiegend aus der Untersicht, in den Totalen mit Blick hinab auf das Publikum aus Aufsicht zeigen. Die Bilder zeichnen eine nicht unterschrittene oder gar aufgehobene Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum, Künstler und Publikum nach, mit der Bowie, der sich selbst einmal als „Der singende Schauspieler“ beschrieben hat, gekonnt spielt. Die Inszenierung der *Serious-Moonlight*-Show ist ohne diese reflexive Auseinandersetzung des Stars mit den Formen, Wandlungen und Bedingungen seiner Star-Seins nicht denkbar. Wenn mit Bowie zum ersten Mal einer der Mega-Stars der Pop-Kultur schon in den 1970ern die eigene Inszeniertheit bis in Übertreibungsformen hinein deutlich macht, so macht sich Popkultur selbst zum Thema, bringt vor allem den nicht aufhebbaren Widerspruch zwischen der Kollektivität des Massenidols und der

Indivisualität der Bindung an den Star selbst auf die Bühne.

Den Höhepunkt dieser Distanz-Inszenierung wird während der Songs *Cracked Actor* und *Ashes to Ashes* erreicht und ironisiert. Während der Performance des ersteren Songs werden Bowie Requisiten eines Regisseurs - ein einer Königsrobe ähnelndes Jackett, Sonnenbrille und Totenschädel [!] - überreicht, manche direkt angelegt. Das Spiel des Schauspielers Bowie zeigt eine narzißtische, auf diese Insignien der Macht ausgerichtete Selbstbezogenheit, die erst auf dem Höhepunkt - angesichts seines Umgangs mit dem Totenschädel - von seiner Band, die in die Rolle von Fans und Paparazzi übergegangen ist, wieder demaskiert wird. Der scheinbare Herrscher wird entthront. Der gesamte Akt wirkt wie ein karikierende Kurzfassung von Bowies Karriere, die von Beginn an von der Montage und Demontage neuer Bühnenpersönlichkeiten und Stile geprägt ist und die immer die stilistische und emotionale Entfernung zwischen Figur und Publikum akzentuiert haben.

Während der Maskerade als Pop-Ikone, die von Paparazzi und Fans umgeben ist, ist die persönliche Distanz zur Publikumswelt am größten. Der „Mensch“ David Bowie - sofern dieser unter der öffentlichen Imago des Stars überhaupt spürbar ist oder eine Rolle spielt - verschwindet vollkommen hinter der Bühnenfigur. Nach der Demontage des als überzogene Maskerade konzipierten Ziggy-Stardust-Charakters folgt als nächster Abschnitt eine Sinn- und Schaffenskrise und ein hier ebenfalls auf der Bühne inszenierter emotionaler Fall Bowies, auf die er in dem Song *Ashes to Ashes* eingeht. Die Distanz der Maskeraden seiner Frühzeit, in denen Bowie zu Ruhm gelangte, geht nun in eine räumlich-emotionale Distanz über, eine klare und bewusst ausgespielte Abgrenzung zwischen Star und Publikum. *Ashes to Ashes* wird von Bowie in einer der Plastiksäulen performiert, die passend zum Song nur sehr schlicht mit weißem und rotem Licht ausgeleuchtet ist. Statt der bis dahin zelebrierten Distanzierung durch wohlüberlegte Tanzeinlagen, durch Gesten und Grimassen einer selbstgewissen Pop-Ikone trägt er den Song nun oftmals kniend und auf Augenhöhe mit dem Publikum vor. Auch textlich wird unter anderem die persönliche und emotionale Distanz zwischen Künstler und Welt thematisiert, deren scheinbare Unüberwindbarkeit durch die räumliche Isolierung

mit dem leicht milchigen Plastik der Kulisse symbolisiert wird.

Auch die Kameraeffekte tragen zur Abgrenzung Bowies bei, indem an dieser Stelle des Videos Publikum und Bühne häufig mit invertierten Schwarzweiß- oder Negativaufnahmen gezeigt werden, während Bowie in seinem schlicht ausgeleuchtetem Plastikzylinder weiterhin in uninvertierten Farben dargestellt wird.

Erst gegen Ende des Konzertes wird auch die räumliche Distanz zwischen Publikum und Künstler überbrückt. Das groteske Hilfsmittel - während des Songs *Young Americans* - ist dabei eine aufblasbare Erdkugel, mit der schon Chaplin als Hitler in *THE GREAT DICTATOR* (USA 1940) ein aberwitziges Spieltrieb und die Bowie ins Publikum schießt, das sie ihm immer wieder zurückspielt.

Bemerkenswert an der Konzertaufnahme ist der Schnitt, der wesentlich zum durchinszenierten, perfektionierten Stil des Konzertfilms und des Auftritts beiträgt. Alle Gespräche auf der Bühne sowie sämtliche Pausen zwischen den Songs wurden herausgeschnitten, so dass der Film aus einer Aneinanderreihung von Songs besteht, die jeweils durch Schwarzblenden und das Einblenden von Photostills und Songinfos miteinander verknüpft sind. Der natürliche Ablauf eines Konzertes wird damit völlig unterbrochen. Der theatrale Charakter der Aufzeichnung tritt ganz in den Vordergrund.

Das *Serious Moonlight* Video dokumentiert damit nicht nur den bis ins Detail durchinszenierten Auftritt einer Musikikone auf dem Höhepunkt ihres kommerziellen Erfolges, sondern thematisiert auch die Inszeniertheit derartiger Events, Musiker-Darsteller und von Rockumentaries als eines der Medien, die ihre Popularisierung tragen und stabilisieren selbst.

(Sabrina Stechmann / Caroline Amann)

Anmerkung:

[1] Der im Stil des *cinéma vérité* gehaltene Dokumentarfilm *RICOCHE* von Gerry Troyna entstand während der Bowie-Welttournee von 1983. Sie enthält Konzertaufnahmen von nur drei Liedern - *Look Back In Anger*, *China Girl* und *Heroes* inklusive der so genannten *Lavender's Blue Introduction*. Die Aufnahmen entstanden in Hongkong, Singapur und Bangkok. Im Zentrum stehen weniger die Konzertaufnahmen als Aufnahmen, die Bowies Kontakt mit Orten, Ritualen und Menschen aus den fernöstlichen Kulturen zeigen. Auf der 2006er-Doppel-DVD ist

eine 78minütige *extended version* enthalten. Der Film wurde in kürzeren Fassungen als VHS-Kassette bereits 1985 (JEM/Passport) und 1994 (Polygra 6301023) in den Markt gebracht.

Tracklist:

Look Back In Anger / Heroes / What In The World / Golden Years / Fashion / Let's Dance / Breaking Glass / Life On Mars / Sorrow / Cat People / China Girl / Scary Monsters / Rebel Rebel / White Light, White Heat / Station To Station / Cracked Actor / Ashes To Ashes / Space Oddity / Young Americans / Fame.

Bücher zu David Bowie (Auswahl):

- Buckley, David: *Strange fascination. David Bowie, the definitive story*. Rev. and updated ed. London: Virgin 2001, xiv, 641 S.
- Du 741, 2003, 98 S. [Themenheft: David Bowie. Beruf: Popstar] (Zürich: Tamedia AG).
- Hopkins, Jerry: *Bowie*. New York: Macmillan 1985, 286, [16] S.
- John, Marc : *Beaming David Bowie*. Aylesbury: MJ Books 2005, 249 S.
- Matthew-Walker, Robert: *David Bowie. Theatre of music*. Bourne End: Kensal 1986, 198 S.
- Pegg, Nicholas: *The complete David Bowie*. [The ultimate reference: albums, singles, concerts, films, the internet and more.] Rev. and updated 2. ed., repr. London: Reynolds & Hearn 2002, 559 S.
- Perone, James E: *The words and music of David Bowie*. Westport, Conn. [...]: Praeger 2007, XIII, 198 S. (The Praeger Singer - Songwriter Collection.).
- Robin, Pierre: *David Bowie, du provocateur au séducteur ultramoderne*. Paris: Giovanangeli 2005, 252 S.
- Sandford, Christopher: *David Bowie. Ein Mythos will nicht müde werden*. St. Andrä-Wörtern: Hannibal 1997, 416 S.
- Stevenson, Nick: *David Bowie. Fame, sound and vision*. Cambridge: Polity Press 2006, VIII, 217 S.
- Thomson, Elizabeth / Gutman, David (eds.): *The Bowie companion*. London: Sidgwick & Jackson 1995, XXXII, 256 S., [8] Bl.
- Tremlett, George: *David Bowie. Biographie*. Köln: Vgs 1995, 336 S.
- Verlant, Gilles: *David Bowie. Portrait de l'artiste en rock-star*. 3. éd., rev. et augm. Paris: Michel 1984, 210 S.
- Waldrep, Shelton: *The aesthetics of self-invention. Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis, Minn. [...]: University of Minnesota Press 2004, XXI, 203 S.
- Welch, Christopher: *L'intégrale David Bowie. Les secrets de toutes ses chansons, 1970-1980*. [Paris]: Éd. Hors collection 2000, 144 S.
- Zanetta, Tony / Edwards, Henry: *Stardust. The life and times of David Bowie*. London: Joseph 1986, XIV, 343 S.

EELS WITH STRINGS: LIVE AT TOWN HALL USA 2006

R: Niels Alpert
P: John Chaisson
K: Niels Alpert, George Motz, John Romeo
S: Niels Alpert, Jake Oelman
T: Aron Levy, Joshua Levi
Beteiligte Bands: The Eels, Streichquartett
UA: 21.6.2006 (DVD)
DVD-/Videovertrieb: Gigantic Films
98min., 1:1,78, Farbe, Stereo

Die US-amerikanische Alternative Rockband *The Eels* wurde 1995 durch den Songwriter Mark Oliver Everett gegründet, der der programmatische Kopf der Gruppe geblieben ist. Sie zeichnete sich von Beginn an durch eine ungewöhnliche Experimentierfreude aus, darum bemüht, immer neue unterschiedliche Klangspektren in der Musik der Band zu entfalten. Everett ist der einzige, der noch aus der Erstformation stammt; sämtliche anderen Mitglieder der Gruppe sind z.T. mehrfach ausgetauscht worden.

Unter dem Vorzeichen eines eigenständigen musikalischen Konzepts stand auch die 2005 durchgeführte Welttournee *Eels with Strings*: Alle Songs wurden fast ausschließlich mit Saiteninstrumenten gespielt. Für dieses Konzept wurde ein Großteil der Songs neu arrangiert. Unterstützung holte sich die Band - Everett und zwei Multi-Instrumentalisten - von einem vierköpfigen Streichquartett. Die Konzeption „with strings“ führt dazu, dass die musikalischen Arrangements ruhiger wurden, als man es von den Eels gewohnt war. Das Streichquartett verlieh den Stücken stellenweise einen klassischen Unterton, der einen Rückschluss auf die Funktion des Ortes gestattet: Das Konzert, auf dem *EELS WITH STRINGS* basiert, fand am 30.6.2005 in der New Yorker Townhall, einem altherwürdigen, von rotem Samt durchsetzten Theater statt; ein moderner Pop-Palast oder ein Stadion wären wohl nicht in der Lage gewesen, die angemessene Stimmung zu transportieren.

Hier wird keine Rockshow inszeniert; die Bühne ist - abgesehen von einigen Beleuchtungselementen - puristisch ausgestattet. Dem zum Musizieren nötigen Equipment wird nichts hinzugefügt, keine aufwendigen Aufbauten, keine Bandbanner, keine Großbildleinwände. Die Band tritt, Anlass und Ort Rechnung tragend, in Abendgarderobe auf. Von Beginn an wird deutlich, dass hier nicht nur Everetts Musik, sondern

auch seine Person im Vordergrund stehen. Die Inszenierung umfaßt zum einen das bonvivanthafte Aussehen des Protagonisten - er trägt einen grauen Anzug, stützt sich auf einen mit Goldknäuf besetzten Gehstock. Ein Glas Whisky in der Hand und eine dicke Zigarre im Mund sind Attribute, die er lässig präsentiert. So zwanglos und leger er wirkt, so sehr spielt er die Rolle auch als Musiker: Scheinbar introvertiert, steht er hinter seinem an der Front der Bühne platzierten Mikrofon. Oder er nippt er an seinem Glas, wenn er am Klavier sitzt und den Eindruck vermittelt, eher für sich allein als für das Publikum zu spielen. Everett spielt die Rolle des kauzigen Individualisten; die anderen Musiker treten ganz hinter seine Figur zurück.

Zwar ist das Konzert Mittelpunkt und gliederndes Zentrum des Films. Allerdings werden zwischen die einzelnen Songs kurze Sequenzen einmontiert, die die Tour dokumentieren. Das Material, das dabei verwendet wird, ist recht heterogen. Da sind Aufnahmen von Everett, den die Kameras den ganzen Tag des Konzertes begleitet haben (in der Wahl des Sujets die Wichtigkeit des Sängers unterstreichend). Es finden sich aber auch Aufnahmen an verschiedenen Orten in New York, Backstage-Aufnahmen, kurze Szenen, die das Leben im Tour-Bus wiedergeben, Gespräche mit den anderen Bandmitgliedern und vor allem Kommentare von Mark Everett selbst. Der Film etabliert zwei Zeit- und Bedeutungsebenen, indem sämtliche Aufnahmen, die nicht das tatsächliche Konzertgeschehen zeigen, in Schwarz-Weiß gedreht sind, scharf gegen das Konzertgeschehen abgesetzt sind. Die intersektierenden Aufnahmen dienen meist dazu, das Konzert zu kontextualisieren und das Konzept der Tour explizit vorzustellen. Meist ist es Everett selbst, der die Erläuterungen vorträgt: Die Idee der *Eels with Strings Tour* resultierte danach nicht zuletzt aus der Abkehr des allzu klischeebehafteten Rockstarlebens, das Everett mittlerweile als zu strapaziös empfunden habe. Nichtsdestotrotz sah sich die Band durch das Vorhaben, Songs mit Streichquartett zu kombinieren, vor neue musikalische Herausforderungen gestellt - erstmalig mussten Stücke auf Notenblätter gebracht und ein größeres (insgesamt siebenköpfiges) Ensemble koordiniert werden. So eigenbrödlerisch und selbstbezogen diese Aussagen auch erscheinen, so gibt sich die Band als publikumsnah, gut gelaunt, bodenständig. Autogramme werden - die SW-Aufnahmen unterstreichen es - gern verteilt, es wird sogar das Equipment von den Musikern selbst ausgeladen und aufgebaut.

Das ruhige, schlichte Ambiente, in dem das Konzert stattfindet, spiegelt sich auch in der filmischen Sprache wieder. Auf aufwendige Kamerafahrten und außergewöhnliche Montagetechniken wird verzichtet. Vielmehr wird die Kamera ganz dem Zweck der Dokumentation untergeordnet. Über weite Strecken erinnert die Filmsprache an die des klassischen *direct cinema* der 1960er Jahre, an dessen Versuche, das Geschehen so aufzuzeichnen, dass der Zuschauer den Eindruck großer Unmittelbarkeit des Geschehens gewinnen konnte. Meist sind die Kameras im Bühnenbereich zu finden, blicken zwischen Instrumenten hindurch, schauen über Schultern, fangen in Nahaufnahmen das Spiel der Musiker ein. Wenige andere Bilder zeigen das Bühnengeschehen aus dem Offstage-Bereich, andere den gesamten Konzertsaal. Gerade letztere Aufnahmen variieren die Einstellungsgrößen von Großaufnahmen bis zu Totalen. Die SW-Inserts sind dem durch eine fast minimalistische Bildführung kontrastiert - meist folgt nur eine einzelne Kamera dem Geschehen. Zum Teil werden diese Bilder durch ein von Everett gesprochenes Voice-Over kommentiert. Konzert und Insert erzielen zwei funktionale Wirkungen: Das Konzert wird aus der Perspektive einer privilegierten Kamerasicht wahrgenommen, die sich frei im Bühnenraum bewegt und Einblicke ermöglicht, die dem Zuschauer ansonsten verwehrt blieben. Hier wird Distanz zwischen Zuschauer und Musiker aufgebaut. Die Inserts heben diese Distanz dagegen auf, indem sie dem Zuschauer auf visueller und auditiver Ebene den Eindruck vermitteln, am alltäglichen Bandleben und an der Planung und Durchführung der Tournee zu partizipieren.

So, wie schon in der Geschichte des Buches der Schluß Gelegenheit gibt, auf das Vorherige Rückschau zu halten, es zu rahmen oder zu kommentieren, endet auch *EELS WITH STRINGS* mit einer reflexiven Wendung: In den letzten Szenen betritt die Band für eine Zugabe erneut die Bühne; die Musiker tragen kurioserweise Pyjamas. Everett und ‚The Chet‘ - dem herausragendsten der Begleitmusiker - kommentieren sich im Voice-Over selbst, sprechen dabei den Rezipienten direkt an. Dieses ‚Excipit‘ unterstreicht am Ende noch einmal, wie selbstironisch das Konzept der Tour wie aber auch die Inszenierung gewesen sind.

(Christian Brandt / Caroline Amann)

Homepages:

Zum Film:

http://en.wikipedia.org/wiki/Live_at_Town_Hall.

Zur Band: The Eels. In: *Wikipedia*, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Eels>.

Kommerzielle Homepage der Band: <http://www.eelstheband.com/>.

Fansites: <http://www.eelsfan.de/>.

<http://www.rockingeels.com/>.

Diskographie:

Beautiful Freak (1996).

Electro-Shock Blues (1998).

Daisies of the Galaxy (2000).

Oh, What a Beautiful Morning (2000, Live-Album).

Souljacker (2001).

Electro-Shock Blues Show (1998 aufgenommen/2002 veröffentlicht, Live-Album).

Shootenanny! (2003).

Blinking Lights and Other Revelations (2005, Doppelalbum).

B Sides & Rarities 1996-2003 (2005).

Sixteen Tons (Ten Songs) (2003/2005, Live-Album).

Eels With Strings – Live at Town Hall (2005 aufgenommen/2006 veröffentlicht, Live-Album & -DVD).

Meet the Eels: Essential Eels, Volume 1: 1996-2006 (2008 CD + DVD Doppelalbum).

Useless Trinkets: B-Sides, Soundtracks, Rarities and Unreleased: 1996-2006 (2008, 2CDs + DVD Doppelalbum).

ELVIS: ALOHA FROM HAWAII USA 1973

R: Marty Pasetta, Steven Orland, Stephen McKeown.

P: Marty Pasetta, Elvis Presley, Harry Waterson (für Elvis Presley Enterprises, EPE) .

K: John Freschi, Jerry Smith.

T: Bill Levitsky.

S: Ray Klausen.

Beteiligte Musiker: Elvis Presley James Burton (Lead-Gitarre); Glen Hardin (Piano); Ronnie Tutt (Drums); John Wilkinson (Gitarre); Jerry Scheff (Bass); J.D. Summer & The Stamps Quartet (Backup Vocals); Kathy Westmoreland (Backup Vocals); Charlie Hodge (Harmony); Sweet Inspirations (Backup Vocals); Joe Guercio & His Orchestra.

DVD-/Video-Vertrieb: Sony BMG.

UA: 14.1.1973 (USA). Video: 1.8.1992 (USA). DVD: 4.8.2006.

87min (Special Edition; Fernsehfassung: 67min). Farbe.

Die einzige Show, die Elvis Presley selbst produziert hat, sollte gleich erfolgreicher werden als die Mondlandung: Über eine Milliarde Menschen sahen am 14. Januar 1973 weltweit *Aloha from Hawaii*, live oder zeitversetzt. Sie machten das erste per Satellit

weltweit ausgestrahlte Konzert, das in 40 Ländern über die Fernsehsender ausgestrahlt wurde, zu einem riesigen Erfolg und zu Presleys großem Comeback. Das Konzert im Neal Blaisdell Center sorgte für so viel Aufsehen, dass der Bürgermeister von Honolulu den „Elvis-Presley-Day“ am 13. Januar als hawaiianischen Feiertag ausrief. Noch das Elvis-Presley-Denkmal, das am 26.7.2007 in Honolulu enthüllt wurde, erinnert an den legendären Auftritt.

Der Auftritt beginnt mit dem aus Stanley Kubricks Film 2001 - A SPACE ODYSSEE bekannt gewordenen Stück *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauß, das als martialische Ankündigungsmusik ertönt, während Elvis auf die Bühne kommt. Von Kopf bis Fuß in seinen weißen, mit einem Adler aus Strass bestickten *Polyester-Jumpsuit* (später wurde der Anzug oft als „Aloha-Eagle“-Anzug bezeichnet) gehüllt, dem heute wohl beliebtesten Outfit aller Elvis-Imitatoren, bekommt er seine Gitarre umgehängt und beginnt sofort das Konzert. Schnelle Schnitte im Rhythmus der Musik wechseln zwischen Großaufnahmen von Presley und Aufnahmen von ihm und der Band. Mehr als eine ganze Stunde folgt ein Song dem nächsten, ohne dass große Verzögerungen auftreten. Beim zweiten Lied *Burning Love* wird mit Splitscreen-Techniken gearbeitet, die den Sänger auf der Bühne und in Großaufnahmen zeigen. Presley nutzt den Kamerakontakt intensiv: Immer wieder sucht er die richtigen Kameras, um dem Fernsehpublikum zuzuwinkeln. Er verspricht, alle Songs, die sich das Publikum wünscht, zu spielen. Während der nächsten Stücke wird immer wieder mit Überblendungen oder Splitscreen-Techniken gearbeitet, wobei nun die Publikumperspektive aufgegeben wird und neue, bis dahin nicht verwendete Einstellungen aus Sicht der Band oder von schräg hinten aus dem Bühnenhintergrund verwendet werden. Die Bildführung ist in einer fast naiv zu nennenden Art auf das Musikalische abgestimmt und greift auf stereotype Darstellungsmuster zurück, wie sie bis heute in Konzertdokumentationen des Fernsehens üblich sind: Bei längeren Gitarrensoli lenkt etwa eine Großaufnahme der Gitarre die Aufmerksamkeit auch visuell auf das Solo; bei schmachtenden Balladen wird dagegen mit weichen, langsamen Überblendungen gearbeitet. Verstärkt kommen diese Überblendungstechniken zum Einsatz, als Presley seinen „Favorite Song“ anstimmt: *My Way* von Frank Sinatra.

Dennoch wirkt er das ganze Konzert über unkonzentriert und ausgebrannt. An die Bissigkeit und spürbar

sexuell aufgeladene Körperlichkeit seiner Auftritte im Blues- und Rock'n'Roll-Genre der 1950er Jahre kann er kaum noch anknüpfen. Körperlich aufgedunsen, ähnelt er einer Karikatur seiner früheren Erscheinung [1]. Vielleicht aus diesem Grunde wird der Kontakt zum Publikum zum eigentlichen Zentrum der Show, Presley scheint seine ganze Energie in den Austausch mit den Fans zu stecken. Nach den ersten sechs Liedern nutzt er den Raum der enormen Bühne nicht mehr aus, orientiert sich ganz auf die Brücke, die in den Publikumsbereich hineinragt. Er greift immer wieder nach Händen vor allem der weiblichen Fans, von denen er sich fast gewaltsam wieder befreien muss. Sobald er eines der Schweißtücher, die er schnell durch neue ersetzt, sobald er sie durchnäßt hat, in die Menge wirft oder anbietend in der Hand hält, schubsen und schlagen sich die weiblichen Fans darum, hängen sich mit ganzer Kraft daran, als gelte es, ein persönliches Geschenk des Stars zu erkämpfen. Es ist beeindruckend zu sehen, welche Attraktivität Presley offenbar immer noch ausstrahlt, obwohl sein Image ein Jugendbild ist und er seine größten Erfolge in den 1950ern feierte, die dargebotene körperliche Erscheinung in offenem Kontrast zu dieser Imago steht. Eines ist schnell deutlich: Presley beherrscht den Umgang mit seinen Fans perfekt. Und er ist sich der erotischen Aufladung, die er nach wie vor genießt, und der Tatsache, dass er eine Projektionsfläche für erotische Phantasien des weiblichen Publikums ist, offenbar sehr bewusst. Die Sympathie, die von der Bühne ausgeht, ist aber wechselseitig. Während des ganzen Konzerts drängen sich immer wieder Frauen an die Bühne, die dem Sänger Blumenketten umhängen. Presley nimmt all dieses an, ohne die Songs zu unterbrechen, ist sogar so großzügig, dass er sein mit Halbedelsteinen besticktes Cape und seinen Gürtel zur Begeisterung der kreischenden Frauen ins Publikum wirft.

Trotz dieser faszinierenden Interaktion zwischen Sänger und Publikum wirkt Presley während des ganzen Konzerts sehr fahrig und steif. Nicht mal sein berühmter Hüftschwung kommt zum Einsatz. Bei manchen Songs, wie *Ain't No Friend of Mine*, kann der Text nur erahnt werden, denn dank des Nuschelns versteht man nicht ein einziges Wort. Manchmal läuft er zu Hochform auf, wie als er bei *Fever* zum Rhythmus der Trommeln mit den Beinen zuckt oder zu schmatzen anfängt (was, dem Gekreische des Publikums nach zu urteilen, zu ekstatischen Publikumsreaktionen Anlaß gibt). Immer wieder

muß er gerade in solchen Momenten ein Lachen unterdrücken - manchmal ausgelöst durch die Backgroundsängerinnen, manchmal durch die kreisenden Frauen am Bühnenrand. Hier geschieht Eigenartiges, weil im Gelächter Presleys die Ebene des reinen Konzerts verlassen wird, eine zweite Ebene des Austausches mit den Fans wird greifbar - dies ist die Aufführung eines Konzerts, nicht mehr nur das Konzert selbst. Eine Performance, die selbst performiert und dabei im Lachen auch noch kommentiert wird, ist eigentlich eine „Meta-Show“, in der Konditionen und Stereotypen der Rock-Performance sowohl ausgestellt wie ironisch gebrochen werden. Es sind keine Signale der Rollen-Distanz, mit denen die Kluft zwischen dem, was ein Akteur leisten soll, und dem, was er leisten kann, aufgedeckt wird, und das Lachen signalisiert auch keine schüchtern oder kokett verborgene Unsicherheit im Umgang mit dem Auftritt. Es ist an vielen Stellen als nicht-natürliches Theaterlachen erkennbar: und darum gehört es zur Show, es ist kein subjektives Einsprengsel (auch wenn gutwillige Fans es so lesen mögen - aber selbst dann ist es inszenierte Subjektivität).

Gegen Ende der Show kommt es zu einer weiteren Steigerung der Zentralität Presleys: Man sieht seinen Umriss aus Glühbirnen und seinen Namen in lateinischen, kyrillischen, arabischen und griechischen Buchstaben aufleuchten. (Gerade in den arabischen Ländern wurde die Show zur besten Sendezeit ausgestrahlt, da man sich vorstellen konnte, dorthin eine große Tournee zu unternehmen.) Es folgt noch die Vorstellung der Band und der Backgroundsänger (und ironischerweise auch des Mannes, der Presley die jeweils neuen Schweißtücher anreichte). Und es wird der karitative Rahmen, in dem die Show stattfand, noch einmal explizit genannt: Die Einnahmen in Höhe von 75.000 US-\$ gingen an die Kui-Lee-Krebsstiftung. Man hatte eine Eintrittskarte zur Show tatsächlich nur mit einer beliebigen Spende an das Krebscenter bekommen können. Presley selbst hatte 1.000 US-\$ für seine eigene Eintrittskarte gespendet. Im Gegensatz dazu hatte die Show 2,5 Millionen Dollar gekostet, sie war bis *dato* die teuerste Aufzeichnung eines Konzerts weltweit. So gesehen war *Aloha from Hawaii* eine Show der Superlative: Presley bekam ein großartiges Comeback, weltweit wurde erstmalig ein Konzert per Satellit ausgestrahlt und erreichte über eine Milliarde Menschen (und wurde somit in der Tat von mehr Menschen gesehen als die Mondlandung im Jahr zuvor). Man konnte den nahen Tod Presleys vielleicht schon erahnen - er

wirkte aufgeschwemmt, fahrig, unkonzentriert, in seinem weißen Anzug mit dicken Koteletten wie eine Karikatur seiner selbst. Doch *Aloha from Hawaii* machte ihn noch einmal zur lebenden Legende - vielleicht, weil er so deutliche Ironiesignale setzte, die ihn als Star außer Konkurrenz inszenierten.

(Imke Schröder / Caroline Amann)

Anmerkung:

[1] Der körperliche Zustand Presleys war zu jener Zeit ausgiebig in der *Yellow Press* thematisiert worden, dürfte also auch den Fans im Konzert bekannt gewesen sein. Medikamentensucht, Fress-Attacken und eine zerrüttete Ehe gingen auch an dem „King“ nicht spurlos vorüber. Er war verschwenderisch, aber großzügig, hatte immer wieder Gewichtsprobleme und musste für eine Fernsehshow wie das Hawaii-Konzert mindestens zehn Kilo abnehmen; zudem stand er kurz vor der Trennung von seiner Ehefrau. In der Durchführung der Show thematisierte Presley die katastrophalen körperlichen und privaten Voraussetzungen indirekt, indem er zwar sein bekanntes Repertoire an Gesten und Bewegungen darbot, es aber immer in ironischer Distanz hielt, so dass es als Maske des einst jungen Performers erkennbar blieb.

Setlist:

C. C. Rider / Burning Love / Something / You Gave Me A Mountain / Steamroller Blues / My Way / Love Me / Johnny B. Goode / It's Over / Blue Suede Shoes / I'm So Lonesome / I Could Cry / I Can't Stop Loving You / Hound Dog / What Now My Love / Fever / Welcome To My World / Suspicious Minds / I'll Remember You / Long Tall Sally/Whole Lotta Shakin' Goin' On / An American Trilogy / A Big Hunk O Love / Can't Help Falling In Love

Literatur:

Cooper, B. Lee: Tribute Discs, Career Development, and Death: Perfecting the Celebrity Product from Elvis Presley to Stevie Ray Vaughan. In: *Popular Music and Society* 28,2, May 2005, pp. 229-248.

Klinkmann, Sven-Erik: *Elvis Presley - den karnevalistische kungen*. Åbo: Åbo Akad. Förlag 1998, 433 pp.

ELVIS: THAT'S THE WAY IT IS USA 1970 [2001]

R: Denis Sanders.

K: Lucian Ballard.

S: Michael Salomon.

Kostüm: Bill Belew.

P: Herbert F. Solow (für Metro-Goldwyn-Mayer [MGM]).

Mitwirkende: Elvis Presley (Vocals);

Band: James Burton (Lead Guitar), Glen D. Hardin (Piano), Charlie Hodge (Guitar), Jerry Scheff (Bass Guitar),

Ronnie Tutt (Drums), John Wilkinson (Guitar);

Millie Kirkham (Background Vocalist);

The Sweet Inspirations: Estell Brown, Sylvia Shemmell, Ann Williams;
The Imperials: Roger Wiles, Jim Murray, Joe Moscheo, Armando Morales.
UA: 11.11.1970, 20.8.1971 (BRD); Video: 8.11.1988;
DVD: Aug. 1997.
107min; 2,35:1; Farbe; 4-Spur-Stereo.

ELVIS: THAT'S THE WAY IT IS [Neuedition des Films von 1970] USA 2001

Restauration der 2001er Neuausgabe: Rick Schmidlin.
UA: Neustart: 19.1.2001 (TCM-Television), 16.3.2001.
DVD-Start (spec. ed.): 7.2.2007.
97min; andere Angabe: 95min; (Kino-Edition:) 2,35:1,
(DVD-Edition:) 16:9; Farbe; Dolby SDDS, DD-5.1, DD-Mono (Kino-Version).

Elvis Presley ist sicher eine der eindrucklichsten Verkörperungen des *American icon*. Von seinen frühen Aufnahmen für Sun Records angefangen wurde er zur Inkarnation einer prototypischen Jugendfigur der 1950er Jahre - seine Person, der oft kopierte Stil des Auftretens, seine erkennbare sexuelle Aggressivität markierten einen bis dahin unbekanntem performativen Stil der Musikdarbietung. Presley gehörte unzweifelhaft zu den jugendlichen Rebellen der 1950er wie Marlon Brando und James Dean auch. Insgesamt 31 Filme und öffentliche Auftritte im Fernsehen schlossen sich an die Bilder der Frühzeit an, entwickelten es bis in die späten 1960er weiter; die provokanten Schärpen des Jugendbildes schlifften sich dabei aber ab, die Zeit der weltweiten Jugendunruhen relativierten und domestizierten es. Nach Jahren der Abwesenheit von Konzerten und Charts kehrte Presley 1969 zur Bühne zurück, inzwischen mit dem Ehrentitel „King“ belegt, weder musikalisch noch in anderen stilistischen Registern mehr feststellbar. Wie viele Jahre später Madonna aus dem Spiel mit Signifikanten, mit Verkleidungen und Travestierungen ein Muster formte, wie Stars aus ihrer Imago ein Thema der eigenen Laufbahn machen und so endgültig selbstreflexiv werden können, so assimilierte Presley sich schon in den 1960ern an die Bonbonwelten Disneylands, an die bunten Kunstgarderoben der amerikanischen Musical- und Revuebühnen und an die Musikpräferenzen der Bühnen von Las Vegas. Greil Marcus nahm gerade die artifizialen Elemente der öffentlichen Auftritte des späten Presley als prägnante Bilder einer Transformation des *american dream* in ein letztlich Phantastisch-Imaginäres, das sich von der Realität löst: „Die Ver-

sion des amerikanischen Traums, die in Elvis' Vorstellung repräsentiert ist, wird wieder und wieder aufgeblasen, um mehr Geschichte, mehr Menschen, mehr Musik, mehr Hoffnungen in sich aufzunehmen; die Luft wird dünn, aber die Seifenblase platzt nicht und wird es auch nie tun. Das ist Amerika in all seiner Extravaganz, nachdem es sich selbst übertraffen hat, und seine Leere ist Elvis' perfektester Wegwerfartikel“ [1].

Angelegt ist all dieses in den Imagewandlungen, die Elvis Presley als symbolische Figur durchgemacht hat, gipfelnd in dem Comeback von 1969/70. Mit den beiden Alben *From Elvis in Memphis* und *Back In Memphis* (beide 1969) und vor allem mit den beiden Welthits *Suspicious Minds* und *In the Ghetto* kehrte er nach fast zehn Jahren in die Charts zurück. Nach einem legendären Elvis-Special (ausgestrahlt am 3.12.1968 auf NBC; später oft als *68 Comeback Special* bezeichnet) begann mit einer intensiven Konzertphase die dritte Phase der öffentlichen Biographie. *ELVIS - THAT'S THE WAY IT IS* dokumentiert die Proben und das legendäre erste Konzert dieser langen Reihe im International Hotel in Las Vegas. Proben mit der Band in den MGM-Studios in Culver City (in Los Angeles) und den beiden Backing-Chören *The Sweet Inspirations* (eine weibliche Gospel-Gruppe, zu der auch die Mutter Whitney Houstons gehörte) und *The Imperials* (eine Gruppe von Männern, die sich alle im Outfit von Elvis präsentierten) im International ergänzen das Material. Die Life-Aufnahmen entstanden während sechs Aufführungen (als Gäste waren u.a. Sammy Davis Jr. und Cary Grant zugegen). Presley sollte bis zu seinem Tod insgesamt 837 Shows im International (später: Hilton Hotel) absolvieren, vor einem immer ausverkauften Haus und einem immer begeisterten Publikum (insgesamt zweieinhalb Millionen Zuschauern).

Die eigene Geschichte ist Teil des Presley-Mythos. Sie ist verwoben, wenn nicht sogar identisch mit der Geschichte der Musiken und der Stile, in denen Presley aufgetreten ist. Es nimmt nicht wunder, dass *Mystery Train*, ein wütender Blues aus der Zeit der Sun-Records-Aufnahmen aus den frühen 1950ern, den Reigen der Songs eröffnet. Presley, Kind ärmlischer Herkunft, Südstaatler – auch diese Biographica rechnen in das Image ein [2], das so eng mit Vorstellungen prototypischer Rollen des Amerikaner-Seins verbunden ist: „Aus seinen Augen, das bestätigten ihm die Kritiker 1970, strahlte wieder dieses ‚America made me‘, eine seltene Mischung aus Dank und

Überlegenheit, die noch Generationen von Fans später, als Amerikas kulturelle Bilanzen längst auf dem Weg nach unten waren, anbetungswürdig fanden. Der Mythos Elvis, der sich in den Comeback-Jahren vor allem aus dem erhebenden Gefühl speiste, dass es einmal eine Rebellion der Gefühle gab, wurde im Glimmer von Las Vegas noch einmal aufgelegt - wie die Live-Bilder in *THAT'S THE WAY IT IS* zeigen es, von zahlreichen unterhaltungstechnischen Tricks befeuert. Der Künstler fährt Mythen auf der Bühne spazieren: Elvis der Lassoschwinger im weißen Anzug mit den fast bodenlangen Fransen (gedenkt all der Pioniere und Farmer, auch wenn sie solch einen Fummel bei Gott nicht angefasst hätten[!]). Elvis der Luftgitarist (schaut euch diesen Typen an, wenn er Luftgitarre spielt, beschleunigen sich die Teilchen in der Atmosphäre]!). Elvis, den Schmierenkömödianten und ‚Kiss-me-boy‘ gab's auch noch“ [3]. Es mag dieses unvermittelte, ja naive Spiel mit den Emblematiken des Amerikanerseins sein, das schon 1970 den Eindruck des Recycling kultureller Symboliken machte. Selbst der berühmte Hüftschwung, der in den 1950ern noch als offen-sexuelle Anspielung galt und der sich in den Darbietungen der zahlreichen Elvis-Imitatoren bis heute gehalten hat, ist hier nur noch Selbstzitat. Wenn Presley zu *Love Me Tender* fast zwei Minuten im Kontakt mit hysterischen weiblichen Fans gezeigt wird, Küsse hier- und dorthin werfend: dann zelebriert und wiederholt der Akt einen ebenso wilden wie unorganisierten Star-Fan-Dialog, wie er in zahllosen Star-Konzerten auch passieren könnte; aber hier ist die Inszenierung dezent, auch die Fans spielen eine Rolle, fügen sich in das Format der autoritativ kontrollierten Show. Nur an Kleinigkeiten ist jene ursprünglichere Energie noch erkennbar, die das Fan-Verhalten vor allem junger Frauen so irritierend machte.

Sicherlich sind die Show-Bühnen von Las Vegas kein Ort, der für Rock'n'Roll-Konzerte prädestiniert ist, die sich gegen die Renitenz und Unmittelbarkeit der Musik sperren. Allein die Wahl des Veranstaltungsortes mag als Hinweis auf eine kulturelle Nobilitierung der Rockmusik gelten, sie ist an den Orten der bürgerlichen Unterhaltungskultur angelangt. Musik und Performer sind damit aber auch Gegenstand einer Verschiebung von Bedeutungen und Affekten. Es hat eine Transformation stattgefunden, die eine ursprünglich gegenkulturelle Praxis der Musik-Performance in ein Mainstream-Format gewandelt hat. Das hat auch seinen Widerhall im Verhalten des Publikums, dessen Rolle in einer Las-Vegas-Show eben

doch anders ist als in einer der üblichen Rock-Auführungen [4].

Ist schon die 1970er-Show irritierend, so ist Presley inzwischen (2001) selbst Teil einer Verwertungskette geworden, die sich der Tatsache, dass die Geschichte der populären Musik, insbesondere des Rock, ganze Archive von Konzert- und Probenaufnahmen hat entstehen lassen, höchst bewusst ist. Nicht mehr das Comeback, sondern das permanente Rezyklieren der Archivbestände ist das Mittel, Einspielergebnisse auch nach dem Tod der Performer weiter ansteigen zu lassen – weil diejenigen, die einmal jung waren, als diese Musik auch jung war, an den Musiken festhalten, die sie damals gehört haben; Oldies sind nicht nur *goodies*, sondern auch biographische Verankerungen des einzelnen in der Abfolge immer neuer Schlager und Stile; das Festhalten am Immer-Gehörten ist auch eine subjektive Maßnahme gegen die permanente Überschwemmung mit neuen Titeln, Namen, Stilen. Ein Nebeneffekt dieser eigentlich kulturell-ökonomischen Auseinandersetzung ist die gleichbleibende Popularität von Stars, die längst vergangenen Epochen der Popmusik zugehören. Was also läge näher, einen der beiden überhaupt nur vorliegenden Konzertfilme [5] mit Presley neu aufzubereiten?

Rick Schmidlin, ein Kameramann und Lichtmeister, der schon die Restaurationen und Neueditionen von Filmen wie *TOUCH OF EVIL* von Orson Welles oder *GREED* von Erich von Stroheim verantwortet hatte (1998 und 1999), nahm sich im Auftrag von Turner Entertainment und Turner Classic Movies der Neuedition von *THAT'S THE WAY IT IS* an. Am Ende basierte der Film fast zur Hälfte auf bislang unveröffentlichtem Filmmaterial. Die Suche nach Arbeitskopien, noch existierenden Negativen und Audio-Masterbändern erwies sich als ausgesprochen erfolgreich - aus fast 20.000m Original-Negativmaterial konnten nahezu vier Stunden bislang nicht zugängliches Material über Presley hergestellt werden (ein Teil findet sich bei den Zugaben der 2007er Special-Edition.). Schmidlin destillierte einige entscheidende Sequenzen aus Einzelstücken und Resten heraus, andere entstanden ganz neu. Selbst die der Originalversion entlehnten Auftrittseinstellungen haben Änderungen in der Länge und im Rhythmus erfahren - sie wurden im Rhythmus der Musik neu geschnitten. In der Dramaturgie wurden die Proben eingefangen, in denen Musiker und Chor im Blickkontakt mit Elvis ihre Einsätze abstimmten; gerade diese Szenen wechseln

zwischen Nahaufnahmen und Totalen, öffnen immer wieder den Blick auf das gesamte Bühnenbild, verfolgen bei den Life-Aufnahmen den so wichtigen Publikumskontakt. Ehemals harte Schnitte zwischen vielen Szenen wurden durch Überblendungen weicher gestaltet. Auch der Ton wurde auf heutige technische Standards angehoben - musste sich bei der ursprünglichen Fassung das Publikum noch mit einer Mono-Tonmischung begnügen, mischte Bruce Botnick (der auch für alle originalen Alben der *Doors* verantwortlich war) das Ausgangsmaterial - 16spurige Masterbänder - digital ab. Entfallen sind zahlreiche, aus heutiger Sicht überflüssig scheinende Kommentare von Fans oder Hotelangestellten. Dafür sind vier weitere Musikstücke in den Film aufgenommen worden [6]. Die Uraufführung fand am 12.8.2000 im Rahmen der *Elvis Week 2000* im Orpheum Theater in Memphis statt, wo Presley seit 1948 gelebt hatte. Es waren 2.500 kreischende Fans anwesend.

(Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Marcus, Greil: *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Frankfurt: Rogner & Bernhard (bei 2001) 1992, p. 157.

[2] Ebd., pp. 160f.

[3] Sawatzki, Frank: Sanfter Schnitt. In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15.8.2001.

[4] Mehrfach ist in den Kritiken davon die Rede, Presley performiere die Musik gar nicht ernsthaft, sondern führe die Performance nur auf; wenn die Beobachtung richtig ist, enthielte selbst das Performative einen Hinweis auf die Uneigentlichkeit des Geschehens.

[5] Zwei Jahre nach *THAT'S THE WAY IT IS* entstand *ELVIS ON TOUR* (1972, Robert Abel, Pierre Adidge), bei dem Martin Scorsese als Cutter mitarbeitete. Alle anderen Aufzeichnungen von Elvis-Konzerten sind Fernsehaufnahmen.

[6] Alle Angaben nach der Homepage des deutschen Verleihs, URL: <http://www.arsenalfilm.de/elvis/elvis.html>.

Soundtrack:

Audio CD (10.3.2003), RCA International (Sony Music), ASIN: B000025JMP.

3 Audio CD, BMG Hamburg (Sony BMG), ASIN: B00004TZCI. Zur Special Edition.

Rezensionen:

Tunzi, Joseph A. (comp.): *Elvis, the documentaries. That's the way it is, & Elvis on tour*. Chicago: J.A.T. Productions 2005, 136 pp.

Becker, Andreas: Rez. In: *taz*, 4.8.2001.

Welt Online: http://www.welt.de/kultur/article1096634/Elvis_Filme_sind_gar_nicht_so_schlimm.html.

Zu Elvis Presley:

Bibliographien:

Hinds, Mary Hancock: *Infinite Elvis. An annotated bibliography*. Chicago: A Capella Books (an impr. of Chicago Review Press) 2001, xvi, 512 pp.

Opdyke, Steven: *The printed Elvis. The complete guide to books about the King*. Westport, Conn. [...]: Greenwood Press 1999, xvi, 320 pp. (Music Reference Collection. 75.)

Enzyklopädien:

Simpson, Paul: *The rough guide to Elvis [the man, the music, the myth]*. London: Rough Guides 2002, 474 pp.

Victor, Adam: *The Elvis encyclopedia*. New York, NY [...]: Overlook Duckworth 2008, 598 pp.

Anderes:

Eine ausgezeichnete Werk-Biographie findet sich in Greil Marcus' *Mystery Train* (s.o., Anm. 1, pp. 296-326).

Bertrand, Michael T.: *Race, rock, and Elvis*. Urbana [...]: University of Illinois Press 2005, xii, 327 pp. (Music in American Life.)

Doss, Erika: *Elvis in the public sphere. Fans, faith, and cultural production in contemporary America*. Odense: Center for American Studies 1996, 24 pp. (Odense American Studies International Series. 24.)

Marcus, Greil: *Dead Elvis. A chronicle of a cultural obsession*. New York [...]: Doubleday 1991, 233 pp.

Reece, Gregory L.: *Elvis religion The cult of the King*. London [...]: Tauris 2006, viii, 200 pp.

Rodman, Gilbert B.: *Elvis after Elvis. The posthumous career of a living legend*. London [...]: Routledge 1996, xiii, 231 pp.

Rumpf, Wolfgang: Dramaturgien der Unsterblichkeit: Wie Medien und Unterhaltungsindustrie Elvis Presley inszenier(t)en. In: *Samples* 8, 2009, URL: www.aspm-samples.de/Samples8/rumpf.pdf.

Songs:

Mystery Train / *Tiger Man* / *That's All Right* / *How the Web Was Woven* / *Little Sister* / *Get Back* / *Words*, *My Baby Left Me* / *Polk Salad Annie* / *Crying Time* / *Love Me* / *You Don't Have to Say You Love Me* / *Twenty Days and Twenty Nights* / *Bridge Over Troubled Water* / *Suspicious Minds* / *Cattle Call* / *Santa Claus is Back in Town* / *Mary in the Morning* / *I Got a Woman* / *What I'd Say* / *Hound Dog* / *Heartbreak Hotel* / *Love Me Tender* / *I Can't Stop Loving You* / *Just Pretend* / *The Wonder of You* / *In the Ghetto* / *Patch it Up* / *You've Lost That Loving Feeling* / *Stranger in the Crowd* / *One Night qith You* / *Don't Be Cruel* / *Blue Suede Shoes* / *All Shook Up* / *Suspicious Minds* / *Can't Help Falling in Love*;
[2001: Theatrical Cut only] *The Next Step is Love* / *I Just Can't Help Believin'* / *I've Lost You* / *Sweet Caroline* / *Chime Bells* / *Merrily We Roll Along*.

GLOBAL METAL Kanada 2008

R/B/P: Sam Dunn, Scot McFadyen.

K: Martin Hawkes.

S: Christopher Donaldson, Lisa Grootenboer.

P: Banger Productions.

D: Tom Araya, Ken Ayugai, Rafael Bittencourt, Max Cavalera, Prabhu Deva, Bruce Dickinson, Sam Dunn, Marty Friedman, Iron Maiden, Kerry King, Lamb of God, Metallica, Dave Murray, Scorpion, Sepultura, Slayer, Adrian Smith, Lars Ulrich, X Japan.

DVD-Ausgaben: Paradox, 4.11.2008 (ASIN:

B001E1B6PW, UPC: 774212006661); Universal,

27.11.2008 (ASIN: B001ET6ILG); Warner Home Video,

21.7.2009 (ASIN: B00267N3FO, UPC: 883929010127).

93min, 1,85:1; Dolby Digital / Dolby SR.

Globalisierung, Heavy Metal und falsche Ethnologien

GLOBAL METAL ist der zweite Film des kanadischen Filmemachers und Metal-Fans Sam Dunn, der sich selbst als „Kulturanthropologen“ bezeichnet. Er hat eine Magisterarbeit über die Notlage von Flüchtlingen aus Guatemala geschrieben und beschloß, aus dieser Thematik herausgehend, nun filmisch über die Kulturen des Heavy Metal zu arbeiten, die ihn begleitet hatten, seitdem er zwölf Jahre alt war. Auch hier spricht er von einer „Notlage“ (*plight of a different culture*), meint dabei aber wohl die kulturelle Randlage des Heavy-Metal-Rock; seine Frage zielt darauf zu klären, „why this music has been consistently stereotyped, dismissed and condemned and yet is loved so passionately by its millions of fans“ [1]. Ausgrenzung und Fankulturen - ganz offensichtlich mischt Dunn Kategorien, die wir aus der Untersuchung von Exil- und Migrantenkulturen kennen, mit solchen der innergesellschaftlichen Verhandlung von Standards, Moden und ähnlichem. Der innere Zusammenhalt von Subkulturen wird auch dadurch produziert, dass sich die Mitglieder gegenseitig ihres Stolzes versichern, zu der Gemeinschaft dazuzugehören. Man kann Zugehörigkeiten durch Sprache und Kleidung, durch (oft geschlossene) Rituale und Religionsveranstaltungen ausdrücken - und immer entsteht der paradoxe Effekt, dass dadurch zwar die Binnenkohäsion der Beteiligten erhöht wird, sie sich aber auch klar aus dem Verhaltens-, Geschmacks- und Werthorizont der umgebenden Gesellschaft ausgrenzen. Die nach innen so wichtige inszenierte Andersartigkeit wird von den Nichtzugehörigen mit Ablehnungen und Vorurteilen beantwortet, mit Af-

fekten belegt, sie produziert möglicherweise latente Gewaltbereitschaft.

Allerdings macht es einen Unterschied, ob man sich mit Emigrantenkulturen beschäftigt oder mit Geschmacksgemeinschaften. Und wenn man es mit einer Community zu tun hat, die durch eine internationale Kulturindustrie bedient wird, dann ist es nötig, die Fragestellung zu modifizieren. Sicherlich ist die Heavy-Metal-Subkultur durch die offene Pflege von symbolischen Sphären, die in bürgerlichen Gesellschaften gemeinhin unter scharfer symbolischer Kontrolle stehen – Sexualität, Religion, Gewalt, Tod –, in eine freiwillige Seitenstellung zur dominanten Geschmacks- und Wertkultur getreten. Allerdings liegt dem eine außengerichtete kommunikative Intention zugrunde, die Herstellung der Innenbedeutung ist eher sekundärer Natur. Der Gestus der Provokation regiert Auftreten und Erscheinungsweisen des Heavy-Metal, und auch die Symboliken werden provokativ eingesetzt, nicht affirmativ. Sie sind nicht ernst gemeint, sondern in einem postmodern anmutenden Modus als Anspielungen gesetzt. Da werden die Ausdrucksmittel der transgressiven Bereiche der Genres (Horror, Ekel-Szenarien etc.), Liturgien und Inszenierungsweisen der Religion als mystisch-antireligiös raunende zitiert und genutzt (Satanismus-Symboliken u.ä.). Semiotische oder symbolische Tiefe hat all das nicht, nicht einmal das Parodistische spielt eine Rolle, das meiste ist bares Pastiche.

Man mag die Stil-Richtung des Heavy Metal als eine dem Punk verwandte antibürgerliche Protest-Bewegung ansehen (die von manchen angenommene Herkunft aus den amerikanischen und englischen Industrievieren mag das nahelegen [2]), oder man mag sie als Gegen- und Protestbewegung gegen die sich immer mehr kommerzialisierende Pop- und Rockmusik der 1970er halten, man mag sie als Ausdrucksbewegung einer proletarischen Subkultur ansehen, die von den Industriekrisen seit den späten 1960ern in die Arbeitslosigkeit gedrängt wurde [3] – einem fatalen Wirkungskreislauf kann auch diese Musik-Richtung nicht entgehen: in die Verwertungsinteressen der Musik- und neuerdings der Medienindustrie zu geraten. Gewaltige ökonomische Gewinne stehen an, die bekannteren Bands lassen sich international vermarkten. Offenbar ist das ursprünglich vielleicht kulturell und national Besondere, die in gesellschaftlicher Erfahrung begründete semiotische oder symbolische Bedeutung dieser Aufruhr-Musik heute abgesunken, gerade die als Ausdrucksmittel

benutzten Symboliken sind allgemein und anonym geworden. Der Leib-Modus des Vollzugs und der Rezeption, die semiotische und körperliche Exzessivität von Musikern und Publika überlagert oder ersetzt den ursprünglichen Anlaß der Rebellion (wenn er je da gewesen ist).

Internationale Vermarktungsinteressen sind die Folge. Hier entsteht allerdings eine auch für Ethnologen interessante Fragestellung: Wenn es tatsächlich richtig ist, dass Heavy Metal seinen Ursprung in einer Protestbewegung oder -haltung hatte, die eng mit den industriellen Kontexten der frühen Hörer zu tun hatte (oft ist auf die Maschinenhaftigkeit der Grundgeräusche hingewiesen worden, die im Metal musikalisiert werden), so ist die Frage, unter welchen Interpretationshorizonten diese Musik in Kulturen aufgenommen werden, die weder die industriellen Produktionsbedingungen und -krisen der westlichen Industriestaaten kannten noch die Symbolrepertoire hatten, die im Heavy Metal inszeniert werden, von großem Interesse. Die Internationalisierung des Heavy Metal ist eine Erscheinungsform der Globalisierung. Und so, wie die Popmusik im allgemeineren die vielen nationalen Märkte in aller Welt überschwemmt, läßt sich auch der internationale Erfolg des Heavy Metal als Indikator lesen, dass die Welt-Popularmusik unter die Vorzeichen einer weltumspannenden hegemonialen Kulturindustrie gerät. Ähnlich ist auch der Dominanz der amerikanischen Filmproduktion auf den meisten Weltmärkten vorgeworfen worden, sie sei der symbolische Teil eines nach-kolonialen Kulturimperialismus.

Interessant werden hier die Differenzen. Was sind die besonderen Bedingungen, dass Heavy Metal (wie andere Formen des Hard Rock) so viele Fans in Japan findet? Dunn interessiert sich in seinem Film gerade nicht für die nationalen Fankulturen, sondern zeigt vor allem, dass die großen Namen des Heavy Metal in acht Nationen gleichermaßen auf begeisterte Publika treffen. Gerade darum geht es aber eigentlich nicht. Die internationale Vermarktung mancher Gruppen mag die PR-Abteilungen der Musikkonzerne interessieren. Das ethnologische Interesse zielt aber auf eine ganz andere Fragestellung. Wenn Dunn in Japan ausgerechnet mit der amerikanischen Band Slayer spricht, um der Bedeutung ihrer Musik in Japan auf die Spur zu kommen, zeigt sich der fundamentale methodische und epistemologische Fehler des Films: Es geht um das Auffinden der Differenz, vielleicht auch um rebellische, sich gegen die Domi-

nanz der Musik richtende Formen der Aneignung. Der Film reproduziert eine gegenüber den regionalen Spezifika blinde Fan-Haltung, die einzig die Internationalität der Stars als Idole feiert. Dunn reklamiert am Beginn des Films sein anthropologisches Interesse. Was er aber vorlegt, ist eine Fan-Reise (auf Kosten des Films) rund um die Welt, eine oft unangenehme Star-Orientierung, ein offenes Desinteresse an der Wirklichkeit der Länder, die er bereist. Dunn unterwirft sich der oben angesprochenen Hegemonialität der weltweiten Verbreitung der Heavy-Metal-Musik - und der neokolonialistische Gestus, mit dem der Vortrag erfolgt, deutet auf eine kulturelle Arroganz hin, die dem ursprünglich rebellischen Geist der Musik so gar nicht entspricht. Der Film gehört dem Rock-Tourismus zu, er ist in schlechtestem Sinne ein Reisefilm, der nie in der Fremde ankommt, sondern die Welt als einen – unter Umständen exotischen – Centerpark aneignet.

Wenn der Film dennoch in seiner DVD-Edition auch in der BRD ein breites und meist zustimmendes Publikum findet, so ist das kein Anzeichen der Qualität der Dokumentation, sondern vielmehr ein Hinweis auf die Naivität und die Depolitisierung der Käufer. Der Film zeigt mehrfach, dass die Metal-Bands zeitgenössische Themen aufgreifen - aber er zeigt genau solche Beispiele, die z.B. für den Frieden und die Aussöhnung der Konfliktparteien im Nahen Osten stehen, als solle das Gerechtigkeitsempfinden eines westlichen Publikums bedient werden. An derartigen Stellen wird deutlich, dass hier der funktionale Aspekt der Herstellung subkultureller Binnenkohäsion wieder dominant wird, der in der Protest- und Rebellionsfärbung so sekundär war – allerdings ist er selbst globalisiert und in einen letztlich affirmativen Gestus transformiert. Die Heavy-Metal-Gemeinde der Industrienationen feiert sich (in diesem Film ebenso wie auf Festivals und Konzerten), von einer gesellschaftlichen Kommunikation im Gewand der Musik ist nichts mehr zu spüren.

(Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Aussage des Ko-Regisseurs Scot Fadyen, URL: <http://www.imdb.com/title/tt0478209/plotsummary>.

[2] So hatte Dunn auch in seinem ersten Film METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY (Kanada 2005, Sam Dunn, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise) argumentiert.

[3] Auf eine Auflistung der einschlägigen Untersuchungen verzichte ich hier. Verwiesen sei aber auf die Überblickswerke von Bettina Roccor (*Heavy metal. Kunst, Kom-*

merz, *Ketzerei*. Berlin: IP-Vlg. Jeske Mader 1998) und Deena Weinstein (*Heavy metal. A cultural sociology*. New York: Lexington Books 1991). Erwähnt sei auch das kenntnisreiche aber kritikarme Buch von Ian Christie (*Höllens-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal*. Höfen: Hannibal 2004, engl. Orig. 2003).

Homepage des Films:

URL: http://www.globalmetalfilm.com/03/GM_03.html.

LIVE AFTER DEATH Großbritannien/USA 1985

R: James Yukich, Matthew Amos.

P: Dave Pattenden for Phantom Music Management.

K: Bryan Greenberg, Lee Rose.

S: Jerry Behrens.

T: Martin Birch.

Beteiligte Bands: Iron Maiden.

DVD-/Video-Vertrieb: EMI Records.

Video-Auslieferung: 15.10.1985; DVD-Auslieferung: 4.2.2008.

DVD 1 (Konzert): 90 min, 4:3, Farbe, Dolby Digital 5.1.

DVD 2 (Dokumentation): 231 min, 16:9, Farbe, Dolby Digital 5.1.

LIVE AFTER DEATH begleitet *Iron Maiden*, eine der erfolgreichsten und dienstältesten Metalbands der Welt, auf ihrer *World-Slavery-Tour* 1984/85 zu ihrem gleichzeitig erschienenen fünften Studioalbum *Powerslave*. Für den Film wurde ein Konzert im März 1985 in der Long Beach Arena in Kalifornien ausgewählt. Hier spielte die Band an vier aufeinander folgenden Abenden vor insgesamt 52.000 Zuschauern. Zwei der Konzerte wurden filmisch dokumentiert, doch statt des eigentlich geplanten Zusammenschnittes wurde ein kompletter Auftritt als Film veröffentlicht.

Zum Zeitpunkt der Tour bestand die Band aus Steve Harris, Bruce Dickinson, Dave Murray, Adrian Smith und Nicko McBrain. Heute sehen viele Kritiker und Fans diese Besetzung, die von 1982 bis 1990 in dieser Form bestand, als beste und kreativste in der Geschichte von *Iron Maiden* an. Aus dieser Zeit stammen Klassiker der Band wie *The Trooper*, *2 Minutes to Midnight* oder *Powerslave*, die auch heute bei fast jedem Konzert gespielt werden. In den 1990er Jahren waren der Gitarrist Adrian Smith und der Sänger Bruce Dickinson zeitweise nicht in der Band beschäftigt und die Alben *The X Factor* und *Virtual XI* mit Blaze Bayley als Sänger gelten als äs-

thetischer und ökonomischer Tiefpunkt der Gruppe, der erst mit der Rückkehr von Smith und Dickinson zur Band im Jahr 1999 überwunden wurde.

LIVE AFTER DEATH zeigt *Iron Maiden* in ihrer Parade-rolle als Liveband vor begeistertem Publikum. Sowohl Konzert als auch Film haben als Intro einen Ausschnitt aus einer Rede des ehemaligen britischen Premierministers Winston Churchill aus dem Jahr 1940, mit der er das britische Volk zum Widerstand gegen die deutschen Angriffe im Zweiten Weltkrieg aufrief. Hieran schließt sich der thematisch von der Luftschlacht um Großbritannien handelnde Song *Aces High* an. Während dieses Intros wird zunächst das jubelnde Publikum gezeigt, wobei der Name der Band und der Titel des Films eingeblendet werden. Es werden sowohl einzelne Besucher in halbnahen und nahen Einstellungen gezeigt, aber auch Schwenks in der Totalen über das gesamte Publikum, was die beeindruckende Menge an Besuchern verdeutlicht. Über dem Publikum hängt eine große britische Flagge, als sollte die nationale Herkunft der Band eigens - nach dem an den Weltkrieg erinnernden Intro - unterstrichen werden. Allerdings ist das Spiel mit Nationalembematiken wirr und unklar, wie der Fortgang der Show zeigt: Die Bühne wird zunächst schräg von beiden Seiten und dann frontal gezeigt, bevor die Band, begleitet von Feuerwerk, den Ort des Geschehens betritt und ohne Verzögerung und Ansage ihre Show beginnt. Das Bühnenbild ist dem Cover des vor der Tour veröffentlichten Albums *Powerslave* angepasst und wie dieses ägyptisch inspiriert, da sich der Titelsong des Albums thematisch mit den Gedanken eines sterbenden Pharaos im alten Ägypten beschäftigt, der sich als Sklave seiner eigenen Macht fühlt. Die Aufbauten erinnern an Sandsteine, wie sie zum Bau von Pyramiden genutzt wurden und sind mit Hieroglyphen beschriftet. Als Dekoration dienen Sarkophage und Anubisstatuen, auf dem Bühnenboden ist das so genannte „Sonnenauge des Re“ aufgemalt. Die einzelnen Bezüge zwischen dem Oberthema der Sklaverei, den Anspielungen auf britische Geschichte und den Anspielungen auf eine ungenau charakterisierte Antike bleiben verschwommen. Offenbar geht es nicht darum, konkrete Bezüge zur historischen Realität herzustellen, sondern das zweifelsohne politisch und ideologisch besetzte Thema der „Sklaverei“ in einen diffusen Raum sich historisch nur gerierender Anspielungen [1].

Alle Kameradistanzen werden durchgespielt, von der Totalen, in der alle Bandmitglieder zu sehen sind, über die Halbtotale, die nur einen oder zwei Musiker zeigt, bis hin zur Halbnahen oder Großaufnahme eines einzelnen Bandmitgliedes. Vor allem vom Sänger Bruce Dickinson und Bassisten Steve Harris werden Großaufnahmen *en face* gemacht, während der Schlagzeuger Nicko McBrain mit Hilfe eines Kamerakranks von oben gefilmt wird - er wäre sonst hinter seinem Instrument nicht zu sehen. Die Musiker sind auf der Bühne sehr aktiv und beziehen das Publikum in ihre Show ein. Vor allem Bruce Dickinson animiert das Publikum immer wieder zum Mitsingen, Jubeln und Tanzen. Hierzu nutzt er vor allem seinen zum Markenzeichen gewordenen Aufruf „Scream for me!“, aber auch Bewegungen wie zum Beispiel das Hochreißen der Arme oder Klat-schen, worauf das Publikum jeweils begeistert reagiert. Besonders während der Zugabe fordert er das Publikum auf, alles zu geben, da das Konzert gefilmt werde und die Band daher eine besonders gute Vorstellung sowohl von sich selbst als auch vom Publikum geben wolle. Darüber hinaus bewegt Dickinson sich über die gesamte Bühne und springt auf den Aufbauten herum, vor allem dann, wenn andere Bandmitglieder Soli spielen und er als Sänger eigentlich nichts zu tun hat. Beim Song *The Trooper*, der von britischen Soldaten im Krimkrieg handelt, schwenkt Dickinson passend zum Thema eine britische Flagge. Auch Steve Harris nimmt häufig Kontakt zum Publikum auf, indem er winkt oder, in einer für ihn charakteristischen Bewegung, sein Instrument wie ein Gewehr nach vorne streckt und auf die Menge zielt. Die Interaktion zwischen den verschiedenen Bandmitgliedern zeigt eine starke Verbindung der Musiker untereinander, die offensichtlich ein sehr gut eingespieltes Team sind. Beim von ihm geschriebenen Song *Revelations* greift Dickinson selbst zur Gitarre, um die anderen Gitarristen zu unterstützen. Die Ansage zu eben diesem Song nutzt er auch, um sich darüber zu amüsieren, dass *Iron Maiden*, wie auch viele andere Rockbands, immer wieder ungerechtfertigt mit Satanismus und Okkultismus in Verbindung gebracht werden.

Die Schnitt-Technik ist der Musik angepasst. Schnelle Stücke werden durch schnelle Schnitte von Bandmitglied zu Bandmitglied unterstrichen, während bei langsamen Stücken eher harmonische Übergänge verwendet werden. Darüber hinaus wird bei langsamen Stücken eher die gesamte Band in der Halbtotale oder Totalen gezeigt. Spielt einer der

Musiker ein Solo, wird er in der Regel allein gezeigt. Zwischen den Aufnahmen der Band ist immer wieder das Publikum aus verschiedenen Perspektiven im Bild, von oben oder auch aus der Position des Schlagzeugers.

Höhepunkt des Konzertes ist der Song *Powerslave*, der von altägyptischen Pharaonen handelt. Ein großes *Backdrop* [2] wird aufgezogen, das den Eingang einer ägyptischen Pyramide zeigt. Bruce Dickinson trägt eine Federmaske, die ebenfalls an einen ägyptischen Priester erinnert. Darüber hinaus werden große Pyroeffekte in Form von Flammensäulen eingesetzt. In der Mitte des Songs kommt das Maskottchen der Band, genannt *Eddie*, als ca. vier Meter große Zombie-Mumie auf die Bühne. Eddie ist Teil jedes Konzerts der Gruppe, zudem auf jedem Album- und Singlecover sowie auf Merchandise-Artikeln zu sehen. Für viele Fans ist er der eigentliche Star der Band.

Zur Veröffentlichung des Films auf DVD im Jahr 2008 wurden verschiedene Dokumentationen auf der Beilagen-DVD hinzugefügt, darunter *BEHIND THE IRON CURTAINS* (USA/Großbritannien 1985, Kenny Feuerman). Dieser Film zeigt *Iron Maiden* im Jahr 1984 auf Tournee in Polen und Ungarn. Sie waren eine der ersten westlichen Bands, die damals in der Sowjetunion und im Ostblock auf große Tour gehen durften und dabei ihr eigenes Equipment und die gesamten Bühnenaufbauten mitbrachten. Die Reaktionen der Fans waren begeistert, da die Tournee einer internationalen Rockband ein großes Ausnahmephänomen war. Die Mitglieder von *Iron Maiden* zeigten sich sehr angetan von der Atmosphäre auf den Konzerten, da sie sich sehr willkommen fühlten und ihre Musik offensichtlich begeistert aufgenommen wurde. Die Band suchte auch hier intensiven Kontakt zu den Fans, besuchten z.B. eine Jugenddisko und spielten unentgeltlich und spontan auf einer polnischen Hochzeit.

(Julia Fendler / Caroline Amann)

Anmerkungen:

[1] Das Verfahren der oft überraschend und unbegründet erscheinenden Nebeneinanderstellung von Bildern oder Verweisen auf Historisches erinnert in vielem an das Kompilationsverfahren, das seit den 1980ern vor allem in den Spielarten des Videoclips erprobt wurde. Wees nimmt derartige Verfahren als Spielarten des Found-Footage, der Montage vorgefundenen Materials; er nennt es *Aneignung* (*appropriation*). Es unterscheidet sich von anderen Formen der Kompilation historischen Materials darin, dass

das Material weder einem Sachthema untergeordnet wird noch dass es versucht, das Material kritisch auf seine Gemachtheit hin zu untersuchen, Sterotypen herauszuarbeiten, es zu dekonstruieren. Aneignungen stellen den Wahrheitsgehalt ihrer Anspielungen ebenso wenig in Frage wie den inneren Zusammenhang der angespielten Gegenstände. Vielmehr wird das Material zu einem „Simulacrum“ synthetisiert, das weder Anspruch auf Authentizität erhebt noch tatsächlich Aussagen zu einer wie auch immer gearbeteten Realität artikulieren kann. Vgl. dazu William C.

Wees: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*. New York: Anthology Film Archives 1993, sowie seinen Artikel „Found Footage und Fragen der Repräsentation.“ [...] In: Hausheer, Cecilia / Settele, Christoph (Hrsg.): *Found Footage Film*. Luzern: VIPER/Zyklus VIg. 1992, S. 36-53. Der Argumentation Wees' folgend, führen derartige Umgehensweisen zu einer tendenziellen Auflösung der Geschichtlichkeit der verwendeten Materialien und letzten Endes zu einer standortlosen Belieblichkeit im Umgang mit Geschichte. Dass diese Analyse auf eine Repräsentationskritik solcher Inszenierungen und Symboliken, wie Iron Maiden sie in der World-Slavery-Show verwendet, die Seriösität der Parteilichkeit, mit der die Band vorgeblich antritt, radikal in Zweifel ziehen muß, dürfte evident sein. Zu den historischen Anspielungen in der Metal-Kultur vgl. allgemein Campbell, Iain: From Achilles to Alexander - The Classical World and the World of Metal. In: *Heavy Metal Music in Britain*. Ed. by Gerd Bayer. Surrey: Ashgate 2009, S. 111-124.

[2] Hintergrundbild für ein Konzert oder einen einzelnen Song, das hochgezogen und wieder heruntergelassen werden kann.

Setlist:

Churchill Speech/Aces High / 2 Minutes To Midnight / The Trooper / Revelations / Flight Of Icarus / Rime Of The Ancient Mariner / Powerslave / Number Of The Beast / Hallowed Be Thy Name / Iron Maiden / Run To The Hills / Running Free / Sanctuary

Diskographie Iron Maiden:

Studioalben

Iron Maiden (1980)
Killers (1981)
The Number Of The Beast (1982)
Piece Of Mind (1983)
Powerslave (1984)
Somewhere In Time (1986)
Seventh Son Of A Seventh Son (1988)
No Prayer For The Dying (1990)
Fear Of The Dark (1992)
The X Factor (1995)
Virtual XI (1998)
Brave New World (2000)
Dance Of Death (2003)
A Matter Of Life And Death (2006)

Livealben

Live After Death (1985)
A Real Live One (1993)
A Real Dead One (1993)
Live At Donington (1993)
Rock In Rio (2003)
Death On The Road (2005)

Videos/DVDs

Live At The Rainbow (1981)
Video Pieces (1983)
Behind The Iron Curtain (1984)
Live After Death (1985, Video)
12 Wasted Years (1987)
Maiden England (1989)
The First Ten Years (1990)
Donington Live 1992 (1993)
Raising Hell (1994)
Classic Albums – The Number Of The Beast (2000)
Rock In Rio (2002)
Visions Of The Beast (2003)
The Early Days (2004)
Death On The Road (2006)
Live After Death (2008, Doppel-DVD)
Iron Maiden: Flight 666 (2009)

Literatur zu Iron Maiden:

Bowler, Dave / Dray, Bryan: *Iron Maiden, infinite dreams*. London: Boxtree 1996.
Fabián, Juan Antonio: *Iron Maiden*. Valencia: Ed. la Máscara 1994.
Halfin, Ross: *Iron Maiden. A Photo History*. London/Toronto: Omnibus Press 2006.
Stenning, Paul: *Iron Maiden. 23 Years Of The Beast. The Complete Unauthorised Biography*. S.l.: Chrome Dreams 2006.
Wall, Mick: *Run To The Hills. Die offizielle Biographie von Iron Maiden*. Übersetzt von Klaas Ilse. Berlin: I.P. Verlag Jeske/Mader 2005. - Zuerst London: Sanctuary 2004.

LIVE AID

USA/Großbritannien 1985 (TV-Ausstrahlung; DVD: 2004)

R: Vincent Scarza.

P: Hal Uplinger, David Fein, American Broadcasting Company, British Broadcasting Company, Music Television, Woodcharm Ltd. (DVD).

K: John Jopson.

S: Nick Carroll.

T: Kim Richards, Chris Downes.

Beteiligte Bands: Coldstream Guards, Status Quo, The Style Council, The Boomtown Rats, Adam Ant, Ultravox, Spandau Ballet, Elvis Costello, Nik Kershaw, Sade, Sting, Phil Collins, Howard Jones, Bryan Ferry, Paul Young, Alison Moyet, Bryan Adams, U2, The Beach Boys, Dire Straits, George Thorogood and The Destroyers, Queen, Simple Minds, David Bowie, Joan Baez, Pretenders, The Who, Kenny Loggins, Elton John, Kiki Dee, George Michael, Madonna, Brian May, Paul McCartney, Tom Petty and The Heartbreakers, Black Sabbath, Ozzy Osbourne, Reo Speedwagon, Crosby Stills & Nash, Judas Priest, The Cars, Neil Young, Thompson Twins, Steve Stevens, Nile Rodgers, Eric Clapton, Duran Duran, Patti Labelle, Hall & Oates, Eddie Kendricks, David Ruffin, Mick Jagger,

Tina Turner, Bob Dylan, Keith Richards, Ron Wood, INXS, B.B. King, Ashford & Simpson with Teddy Pendergrass, Run DMC, Cliff Richard.
DVD-/Video-Vertrieb: Warner Music Group.
DVD-Erscheinung: 8.11.2004.
Ca. 960min (Live) / ca. 600min (DVD), 4:3, Farbe, Surround (DVD, re-mastered)/Mono o. Stereo (TV/Radio).

“We just got the news that this concert is being shown on 95% of the televisions on earth” – der Schauspieler und Musiker Billy Connolly hätte korrekterweise sagen sollen, dass *Live Aid* auf mehr als 95% der weltweit installierten Fernsehgeräte hätte empfangen werden *können*. Selbst mit dieser Einschränkung handelt es sich bei dem Benefizkonzert-Spektakel aber immer noch um eine der bis dahin aufwendigsten und größten Live-Übertragungen der TV-Geschichte. Hunderte Millionen Menschen sahen am 13. Juli 1985 einige der erfolgreichsten Rock-Stars ihrer Zeit und spendeten für Afrika. Die Idee einer Benefiz-Aktion zugunsten der Opfer einer lang anhaltenden Dürreperiode in Äthiopien und Sudan hatte Bob Geldof, der Sänger der *Boomtown Rats*, nachdem er durch Zufall einen bedrückenden Nachrichtenbericht der BBC über die Zustände im nordöstlichen Afrika gesehen hatte. Er organisierte den Zusammenschluss mehrerer Rock Bands und Solisten zu der Formation *Band Aid*. Die Erlöse der Single *Do They Know It's Christmas?* (1984) wurden fast komplett nach Afrika gespendet. Ein halbes Jahr später fand der 16-Stunden-Musikmarathon *Live Aid* unter dem Motto *Feed The World* im Londoner Wembley-Stadium (mit 72.000 Zuschauern) und in Philadelphias JFK-Stadium (99.000 Zuschauer) statt. In vielen anderen Staaten gab es zeitgleich weitere Konzerte, die für die Fernsehübertragungen keine Beachtung fanden.

Der plakative und symbolisch aufgeladene Leitspruch der aufwendigen, Kontinente übergreifenden und vielsprachigen Fernseh-Veranstaltung war: *Zwei Kontinente – Ein Konzert*. Bis zur Veröffentlichung der DVD wurden weltweit etwa 144 Millionen US-Dollar durch die Aktion eingenommen. Der das Gesamt-Event einleitende Nachrichtenbericht der BBC wurde live in den Stadien gezeigt, ist aber (wie auch das Video zu *Do They Know It's Christmas?*) auch an den Anfang der DVD gestellt. Die ausdrucksstarken Bilder von verhungerten und gestorbenen Äthiopiern in einem Flüchtlingslager, die in dem Video der Musik unterlegt sind, verdeutlichen das ernste Anliegen der Veranstaltung und spekulieren auf den spontan entstehen Mitleids-Impuls: „Ich

muss helfen!“ Sicherlich sind diese Bilder aus den Nachrichtensendungen der Zeit bekannt - und sicher spielt die Hilf- und Entscheidungslosigkeit von Politikern, Vertretern der Kirchen und karitativen Organisationen in der Abschätzung der historischen Bedeutung der Konzert-Kette eine gewichtige Rolle. Die so spontan wirkende Bereitschaft der wichtigsten Rockmusiker ihrer Zeit, die Partei der notleidenden afrikanischen Menschen zu ergreifen und mit den nur symbolischen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen, auch aktiv zur Linderung der Not beizutragen, ist sicher auch als Marketing-Maßnahme der Musikindustrie zu interpretieren. Allerdings ist sie hochambivalent: Auf der einen Seite wird die Rolle der Rockmusik als letzten Endes unorganisierte Gegenkraft gegen die politischen und humanitären Organisationen nationaler und internationaler Prägung gesetzt und so ein eigentlich moralischer Impuls in den Diskurs über das Problem der zeitnah nötigen Hilfe eingebracht; auf der anderen Seite trägt die internationale Ausstrahlung der beiden Kern-Konzerte aber auch zur globalen Verbreitung von Bands und Stars bei, die so auch in kulturelle Gemeinschaften importiert werden, für die die westlichen Rockmusiker bis dahin oft noch kaum eine Rolle gespielt hatten. Politisch-moralische und musik-ökonomische Implikationen der Veranstaltung gingen zumindest auf einer programmatischen Ebene eine innige Verbindung ein ebenso wie sich der Unterhaltungswert der Auftritte mit einem letztlich unpolitisch-altruistischen Impuls vermählte.

Ursprünglich hat Geldof den Wunsch, *Live Aid* als einmaliges TV-Ereignis in den Köpfen der Menschen festzusetzen: „*Live Aid* will be more powerful in memory than in reality“, heißt es in einer zeitgenössischen Verlautbarung. Als er 2003 allerdings herausfand, dass immer mehr illegale Mitschnitte verkauft wurden, ohne dass die Erlöse karitativen Zwecken zugute kamen, veranlasste er die Veröffentlichung einer DVD. Die in den USA 1985 zuständige Produktion ABC war allerdings Geldofs Bitte nachgekommen und hatte ihre Aufnahmebänder von 1985 vernichtet. Für die DVD-Produktion glücklicherweise war aber auch MTV an der Aufzeichnung beteiligt und fand ca. 100 Bänder in ihren Archiven. Hauptsächlich kam das DVD-Material allerdings von der BBC, die nicht nur die eigenen Aufzeichnungen, sondern auch viele Auftritte in Philadelphia per Satellitenübertragung mitgeschnitten hatte. Somit handelt es sich bei dem heutigen Film um einen (fast) chronologischen Zusammenschnitt

von Material, das aus verschiedenen Quellen stammt und das von unterschiedlicher Qualität in Bild und Ton ist (und für die DVD-Publikation natürlich insgesamt nachbearbeitet wurde). Die höchst problematische Quellenlage führte letztlich sogar dazu, dass einige Auftritte – wie der von *Crosby, Stills, Nash & Young* – gar nicht mehr zu aufzufinden waren. Andere Ausfälle hatten andere Gründe: Zwei Songs von *The Who* existierten nie auf Video, weil im Wembley-Stadium ein Generator explodiert war. *Led Zeppelin* untersagten die Verwertung ihrer Darbietung, weil diese angeblich nicht gut genug gewesen sei. So sind ganze Stunden des originalen Konzerts und auch der Konzert-Ausstrahlung nicht auf der DVD zu finden.

In seiner Ästhetik und auch filmtechnisch hat *LIVE AID* wenig zu bieten. Die große Herausforderung für das Team um Regisseur Vincent Scarza besteht darin, eine Veranstaltung dieser Größenordnung an mindestens zwei verschiedenen Orten gleichzeitig und über 16 Stunden zu inszenieren. Mehr als ein Abfilmen des Geschehens war scheinbar nicht möglich. Symmetrisch verteilte Kameras an und auf der Bühne sowie im Zuschauerbereich (teilweise mit verschmutzten oder zerkratzten Optiken) wurden allerdings durch einen Zeppelin unterstützt, von dem aus immer wieder Bilder der riesigen Menschenmassen in London gezeigt werden. Auch die Lichtgestaltung, die wegen des Tageslichts ja ohnehin erst in den letzten Stunden des Konzerts zu sehen ist, beschränkt sich auf ein buntes, kaum inszeniert wirkendes Scheinwerferlicht. Das Bühnenbild ist schlicht. Überhaupt ist das Besondere an *LIVE AID* die unglaubliche Größe der Veranstaltung, nicht der Konzertfilm an sich.

Und diese Größe bereitet den Organisatoren, Techniker und Musiker einige Probleme. Durch den ständigen Wechsel von Bands und die permanenten Bühnen- und Equipment-Umbauten kam es vor allem beim Ton zu insgesamt schlechter Abmischung, einigem Feedback und vielen Mikrofon-Aussetzern. Paul McCartney musste später für die DVD erneut einsingen, weil er während der ersten 2 Minuten von *Let It Be* nicht zu hören war. Ein einziges Chaos sind die Finales sowohl in London wie auch in Philadelphia: Sowohl bei den Mitgliedern der *Band Aid*, die in London auftraten, wie auch bei der amerikanischen Band-Formation *USA for Africa* [1] in Philadelphia schienen die Profimusiker nicht immer zu wissen, wann sie an der Reihe waren oder wo die

richtigen Töne liegen. In Wembley kam es darüber hinaus zu einem besonderen Problem: Manche Kameras wurden immer wieder von der enormen Lautstärke beeinflusst, was zu Bildstörungen in Form waagerechter Streifen führte.

Trotzdem gab es auch einige sehr gute Auftritte – technisch und musikalisch, die von der Bildregie der Fernsehkameras aber genauso behandelt wurden wie alle anderen. Als bekanntester und beliebtester gilt *Queen*, deren Leadsänger Freddy Mercury geradezu vor Energie strotzte, wenn er über die gesamte Bühne tobte, dabei immer noch sauber sang und auch noch das Publikum zum Mitmachen animierte. *Queen* hatte das Glück, dass die Techniker zum ersten Mal den richtigen Sound gefunden zu haben schienen und auch das Licht in der Dämmerung langsam wirkte. Auch Bono gelang mit *U2* ein nahezu perfekter Auftritt; zwischendurch sprang er von der Bühne und tanzte mit einigen Fans aus der Menge. Sobald London abends um 22 Uhr aus dem Geschehen ausgeklint wurde, schien die Durchführung der Veranstaltung auch in Philadelphia besser zu funktionieren. Patti Labelle und auch Eric Clapton legten nahezu perfekte Auftritte hin, letzterer mit der Unterstützung von Phil Collins am Schlagzeug. Collins war als einziger sowohl in London als auch in Philadelphia aufgetreten - nach seiner Vorstellung in London überquerte er den Atlantik mit einer Concorde, konnte so zur Überraschung des Live- und des Fernsehpublikums auch in den USA noch auftreten.

Der Gesamterlös des bis dahin größten Fernseh-Konzerts aller Zeiten belief sich auf mehr als 400 Millionen US-\$.

(Julian Wettengel, Caroline Amann)

Anmerkung:

[1] *USA for Africa* war das US-amerikanische Pendant zu *Band Aid*. Auch diese Gruppe hatte zunächst eine einzelne Platte eingespielt, die ähnlich wie *Do They Know It's Christmas?* zu einem Hit wurde: *We Are the World*. Es 1985 gab noch mehrere andere nationale Gruppen, die das Muster von *Band Aid* kopierten: In der BRD hatte Herbert Grönemeyer *Band für Afrika* angeregt, die den Song *Nackt im Wind* einspielten; eine ähnliche Formation aus österreichischen Musikern nannte sich *Austria für Afrika* (mit dem Song *Warum?*); *Northern Lights* war eine kanadische Kompilations-Band, die den Benefizsong *Tears Are Not Enough* einspielte. Noch das britische *One World Project*, das 2005 als Projekt zur Sammlung von Spenden-

geldern für die Opfer der Flutkatastrophe im Indischen Ozean vom 26.12.2004 zustandekam, kopiert das Band-Aid-Modell.

Literatur:

Hillmore, Peter: *Live Aid. World-wide concert book*. Parsippany, N.J.: Unicorn Publ. House 1985, 192 S.
Geldof, Bob: *So war's. Kindheit und Jugend in Dublin, die Boomtown Rats, Band Aid und Live Aid*. Gekürzte Fassung. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 1987, 475 S. - Zuerst engl. 1986.
Grey, Charlotte: *Bob Geldof - the rock star who raised \$140 million for famine relief in Ethiopia*. Milwaukee: G. Stevens 1988, 68 S. - Dass.: Adrian-Vallance, D'Arcy / Grey, Charlotte: *Bob Geldof - champion of Africa's hungry people*. [D'Arcy Adrian-Vallance's adaptation of the book by Charlotte Gray.] North Amer. ed. Milwaukee: Gareth Stevens Children's Books 1990, 68 S. (People Who Made a Difference.).

Konzert-Berichterstattung:

ABC's *Live-Aid* seen by 40 million. In: The New York Times 134, 17.7.1985, p. C22.
Amato, M. / Mitchell, Michael C. / Zuckerman, Howard: Executive produce\$\$ executive in charge of production, *Live Aid*. In: Millimeter 13, Dec. 1985, p. 72.
Battaile, Robert: America animates *Live Aid*. In: On Location 9, Oct. 1985, pp. 92+ [2p].
Chumsky, S.: The production of *Live Aid*: Philly feed. In: Videography 10, Oct. 1985, pp. 23-26.
Dougherty, Philip H.: Advertising: Coke cuts TV tie to rock show. In: The New York Times 134, 10.7.1985, p. D17.
Fein, Esther B.: Reports of concert aid range up to \$50 million. In: The New York Times 134, 15.7.1985, p. C18.
Loftus, J.: *Live Aid Concert*. In: Variety 319, 17.7.1985, pp. 46+ [2p].
Lowe, Steven: London live. In: Videography 10, Oct. 1985, p. 25.
Palmer, R.: TV reviews: *Live Aid* provided reunions of 60's bands. In: The New York Times 134, 15.7.1985, p. C18.
Philly-to-London rock concert includes TV blurbs on hunger. In: Variety 319, 26.6.1985, p. 4\$\$.
Pirated Live Aid tapes rob \$3-mil from famine relief. In: Variety 321, 4.12.1985, p. 105.
Schneider, Steve: Cable TV notes: rock performers mobilize for a trans-Atlantic concert. In: The New York Times 134, 7.7.1985, sect. 2, p. 20.
Schubin, M.: The production of *Live Aid*: the recipe for transmission that fed the world. In: Videography 10, Oct. 1985, pp. 26-28+ [4p].
Schubin, M.: One thing that didn't happen. In: Videography 10, Oct. 1985, p. 30.
Tee, E.: De consequenties van de media en de muziek: *Live Aid*. In: Skrien, 143, Sept./Oct. 1985, pp. 56-57.

MOMMA DON'T ALLOW Großbritannien 1956

R/B: Karel Reisz & Tony Richardson
P: British Film Institute, Experimental Production Fund
K: Walter Lassally
S: John Fletcher
M: Chris Barber Jazz Band
T: John Fletcher
Schwarz-Weiß, 2.000ft / 610m, 22min.
V: British Film Institute (Deutsche Kinemathek)
DVD: Samstagabend bis Sonntagmorgen (Arthaus Film), Best.-Nr. 3506073; ersch.: 24.6.2008.

Die Erkundung der sozialen Realität, die programmatisch angekündigte Sondierung des Banalen, Alltäglichen und Durchschnittlichen auf den Straßen, in den Wohnungen der Arbeiter und in den Jugendclubs, mit Laiendarstellern und nah am Leben wurde mit dokumentarischen Mitteln in den Kurzfilmen der englischen Free-Cinema-Bewegung angegangen. „Unsere moralischen, gesellschaftlichen und poetischen Ideale“, schrieb Lindsay Anderson, der große Programmierer des Free Cinema, „müssen verteidigt werden, mit dem Verstand wie mit dem Herzen.“ Vom 5. bis 8. Februar 1956 fand das erste Free-Cinema-Programm am Londoner National Film Theatre statt. Es wurden drei Filme der Veranstalter gezeigt – O DREAMLAND (1953, Lindsay Anderson) über einen Jahrmarkt, MOMMA DON'T ALLOW (1956, Karel Reisz, Tony Richardson) über einen Jazz-Club und TOGETHER (1953, Lorenza Mazzetti) über zwei Taubstumme aus dem Londoner Eastend-Milieu. Das Publikum wurde mit einem Manifest begrüßt, das nochmals die Forderung der Free-Cinema-Regisseure nach einem poetischen Realismus unterstrich:

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday. As film-makers we believe that no film can be too personal. The image speaks. Sound amplifies and comments. Size is irrelevant. Perfection is not an aim. An attitude means a style. A style means an attitude (unterzeichnet von Mazzetti, Anderson, Reisz und Richardson).

In MOMMA DON'T ALLOW zeigen Reisz und Richardson den „Woodgreen Jazz Club“ in London und porträtieren fragmenthaft Ausschnitte aus dem Leben der ihn frequentierenden Jugendlichen. Der Film beginnt mit der Beschreibung des Arbeitsmilieus: eine

junge Frau ist Putzfrau bei der Eisenbahn; ein Junge arbeitet als Schlachter, man sieht ihn ein Stück Fleisch zerteilen; ein anderer ist Zahnarzt, und eine andere junge Frau arbeitet bei ihm als Sprechstundenhilfe. Gegen Feierabend machen sich alle auf den Weg zum Club, wo sie ausgelassen tanzen, trinken und sich amüsieren. Als vier ältere und besser gekleidete Upper-Class-Jugendliche in den Club eintreten, mischen sie sich zwar unter die anderen Besucher des Clubs, bleiben aber - aufgrund ihres Äußeren und der erkennbar anderen Klassenzugehörigkeit - eine gegen die anderen abgeschlossene Gruppe: Zuerst neugierig beobachtet, sind sie schon bald wieder aus dem Zentrum des thematischen Interesses verloren. Aber sie bleiben auf der Bühne der Tanzenden - und sie sind für die „innere Botschaft“ des Films von großem Interesse.

Die Vorüberlegungen für die Free Cinema-Programme fanden als filmkritische Arbeiten in Englands beiden wichtigsten Filmzeitschriften statt. Richardson und Reisz, die beiden Regisseure des kleinen Films, waren Filmkritiker bei *Sequence* und nach deren Einstellung 1952 bei *Sight & Sound* tätig. Sie standen beide in der Tradition der 'neuen Filmkritik', die Film als Kunst begriff und sich gegen die traditionelle Filmkritik der willkürlichen und subjektiven Bewertung richtete, deren Kritiker zumeist aus den Literatur- und Theaterfeuilletons stammten. Doch erst in der Herbst-Ausgabe der *Sight & Sound* tauchte der das gesamte Free Cinema prägende Begriff des „*commitment*“ auf, dem Lindsay Anderson einen ganzen Artikel widmete, der bis heute als Manifest der Gruppe gilt und in dem zu einer ethischen und politischen Selbstverpflichtung der Filmemacher aufgerufen wurde - es erging die Forderung an die Kritiker und Filmemacher, Stellung zu beziehen. „The cinema [...] is a vital and significant medium, and all of us who concern ourselves with it automatically take on an equivalent responsibility. And in so far as film criticism is being written here and now, and deals with an art intimately related to the society in which we live, it cannot escape its wider commitments“ (Anderson 1956, 68f).

Gerade wegen der Unklarheit, was unter *commitment* im einzelnen zu verstehen sei, ist die simplifizierende Darstellung eines spezifischen Klassenkonflikts in ihrem Kurzfilm Anderson und Reisz vielfach angelastet worden. Es wurde kritisiert, daß sie zu einfach eine Gegenposition zum Presseurteil über die „Teddy-Boys“ genannten proletarischen Jugend-

lichen entwarfen, die diese als gewalttätig und undiszipliniert darstellte. Bei Anderson und Reisz sind sie als ganz normale Jugendliche apostrophiert; damit nivellieren sie aber gleichzeitig die Bedeutung unterschiedlich signifikanter Jugendkulturen. Stilistisch ist der Film zwar konventionell dokumentarisch: es werden Personen typisiert in ihrem Alltag portraitiert; aber er ist auch auffallend ästhetisiert. An einen Musik-Clip erinnernd, kommt er ohne jeden Kommentar aus, es ist nur der Sound der „Chris Barber Jazz Band“ (die Jahre später auch für die musikalische Begleitung in Richardsons Adaption des John-Osborne-Stücks *LOOK BACK IN ANGER*, 1958, sorgte) zu vernehmen, deren impulsiver und schneller Rock'n'Roll, Bebop und Blues offensichtlich den Schnitt motiviert.

Der Film versucht zwar, weniger ein Thema zu dokumentieren als vielmehr eine Stimmung einzufangen. Doch folgt er dabei einem klaren Muster und einer Dramaturgie, die am Ende ein ideologisches Zentrum zeigen will:

- zeitlich, indem er zunächst einmal zeigt, was die Besucher des Clubs tagsüber machen, in kleinen Szenen, die überaus gestellt wirken, was aber ihre Realitätsnähe nur unterstreicht; erst nach diesen Vorszenen beginnen die Aufnahmen im Club;
- räumlich, indem dem Inneren des Clubs ein klares Außen zugeordnet ist, eine Gegenüberstellung, die klar als Grenze von Alltagswirklichkeiten markiert ist; draußen: das ist die Welt der Arbeit, der Normalität, die Welt außerhalb der Musik; hier entsteigen die bourgeoisen Gäste ihrem Auto, hier besteigen sie es wieder; nach draußen flüchtet eine junge Frau, die sich mißachtet fühlt;
- narrativ, indem minimale narrative Subgeschichten eingeflochten werden - etwa die des gerade erwähnten jungen Mädchens, das eifersüchtig dem Tanz ihres Freundes mit einer anderen zusieht, nach außen flieht, als er sie sehen kann, dort von ihm gefunden und getröstet wird und mit ihm zusammen in den Club zurückkehrt;
- von den Kameradistanzen her, die am Beginn recht weit sind und sich kontinuierlich näher an die Handelnden anschmiegen; in einem Furioso am Ende stehen fast nur noch Großaufnahmen nebeneinander, fangen die Selbstverlorenheit der Tanzenden ebenso ein wie den Blick der Zuschauer; beide sind in den Rhythmus der Montage, die wiederum den der Musik adaptiert, eingelassen;
- in der schleichenden thematischen Fokussierung einer Tänzerin, die am Ende ganz zum Zentrum der

Bewegung wird, in welche die Tanzenden die Stücke der Band umsetzen; sie tritt eine Art „protagonale Zentralität“ ein, die nur in der rasenden Geschwindigkeit ihrer Drehungen begründet ist, in ihrer völligen Konzentration, zwischen Trance und Ekstase schwebend.

MOMMA DON'T ALLOW ist auch ein Film, der am Beginn des sozialrealistischen und sich der Klassen-Konflikte und -Gegensätze bewußten englischen sozialrealistischen Kinos steht. Festgemacht ist die Haltung hier natürlich an der Wahl des Sujets, in der es Reisz und Richardson angelegen war, die Freizeit von Arbeiterjugendlichen als „Symbol für Freiheit, Ausgelassenheit und Lebenslust“ (Anderson) zu zeigen. Aber es ist auch dem Kontrast der Körpermodi abzulesen, der im letzten Drittel des Films zu einem Seitenthema wird: Zwei Paare, die offensichtlich der Mittelschicht zugehören und deutlich älter sind als die meisten anderen Besucher, besuchen den Club. Der Tanzstil, den die jungen Leute hier pflegen, ist eine Mischung von Rock'n'Roll-Bewegungen (mit zahllosen, oft rasend schnell ausgeführten Drehungen der Tänzer) und einer ausgestellten Lässigkeit und Coolness vor allem der zuschauenden Nichttänzer. Viele schauen zu, bewundernd, halb-interessiert, selten in kleine Interaktionen mit den Nachbarn verstrickt. Ein narzißtisches Moment der Selbstdarstellung ist ebenso spürbar wie die Beobachtung der Selbstaufführungen der anderen. Der Club ist eine Alltags-Bühne, auf der alle Beteiligten ihre Rollen spielen - auch oder sogar gerade dann, wenn die Akteure nicht tanzen: Im Tanz bricht die Kontrolle des Theaterspiels zusammen. Paradoxe Weise, möchte man hinzufügen, weil die Tanzbewegung selbst hochgradig ritualisiert ist; das Individuelle und das Kollektive überlagern und durchdringen sich hier, die zum Rollenspiel gehörende reflexive Distanz bricht zusammen.

Als sich die *middle-class*-Besucher unter die Tanzenden mischen, wird ihnen selbst deutlich spürbar gemacht, dass sie den Bewegungsmodus der Tänzer nicht aufnehmen können - sie ahmen ihn nur nach, signalisieren gleichzeitig, dass es nicht „ihr“ Stil ist. Ihre eigenen Tanzbewegungen sind voller Signale der Rollendistanz, zeigend, dass sie tanzen, sich und anderen aber auch zeigend, dass sie den Tanz nicht beherrschen, dass sie sich paradoxe Weise zugleich eben darüber amüsieren. Sie bilden eine klar von den anderen Besuchern des Clubs abgegrenzte *in-group*.

Wahl und Beherrschung von Tanzstilen signalisieren die Zugehörigkeit zu Gruppen, soll das besagen; es sagt aber auch etwas aus über den Modus der eigenen Körperwahrnehmung, in diesem besonderen Fall über die Bereitschaft zu Ekstase, die Fähigkeit, sich auf eine so fremde Musik wie den Blues einzulassen. Während die Jugendlichen in MOMMA DON'T ALLOW authentische Performer der Musik sind, bleiben die bürgerlichen Besucher dem Milieu und der Musik fremd. Der Modus des Tanzes erweist sich so als eine gemeinhin verborgene Strategie, Klassengegensätze auszudrücken, vielleicht sogar als Mittel, sich gegen die bürgerlichen Normen, gegen Tanzregeln und Körperkontrolle zu vereinen und zur Wehr zu setzen.

(Hans J. Wulff / Hemut Merschmann)

Produktionsinformationen:

Der Film wurde vom *BFI Experimental Film Fund* finanziert. Gedreht wurde in dem von Art and Viv Sanders betriebenen *Wood Green Jazz Club* an den Fishmonger's Arms im nördlichen London. Gedreht wurde an neun Sonnabenden. Die 16mm-Handkamera führte Walter Lassally, der später als Photograph der Filme des *kitchen sink cinema* - der Spielfilme, die aus der Free-Cinema-Bewegung hervorgingen - bekannt wurde. Der Film kostete am Ende die äußerst bescheidene Summe von 425 Pfund. Der Arbeitstitel des Films war *JAZZ*; erst im November 1955 wurde der Titel geändert.

Literatur:

Anderson, Lindsay: Stand up! Stand up! In: *Sight and Sound* 26,2, Autumn 1956, pp. 63-69. Repr. in: Ryan, Paul (ed.) *Never Apologise: The Collected Writings of Lindsay Anderson*. London: Plexus 2004, pp. 218-232. Gekürzt auch in: *Universities and Left Review* 1,1, Spring 1957, pp. 44-48. Dt. Als: Steht auf! Steht auf! In: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. 2. Hrsg. v. Theodor Kottulla. München: Piper 1964, pp. 209-227.

Literatur:

Rev. in: *Critics' Choice*, Dec. 1955, n.p.
Rev. in: *Amateur Cine World* 19,12, April 1956.
Lambert, Gavin: Free Cinema. In: *Sight and Sound* 25,4, April 1956, pp. 173-177. Über das erste Programm des „Free Cinema“.
Rev. in: *Monthly Film Bulletin* 26,309, Oct. 1959, p. 141.
Riker, Tavis: Sharp Relief. In: *Shock Cinema* (New York) 19, 2001, p. 38.
Armstrong, Richard: Secret People. URL: <http://home.comcast.net/~flickhead/MommaDontAllow.html>.

ONE PLUS ONE (aka: 1 PLUS 1; aka: SYMPATHY FOR THE DEVIL, dt.: EINS PLUS EINS), Großbritannien 1968

B/R: Jean-Luc Godard.

P: Michael Pearson, Iain Quarrier, Cupid Productions.

Executive Producer: Eleni Collard.

K: Anthony B. Richmond.

S: Kenneth F. Rowles.

M: Rolling Stones.

Sound: Arthur Bradburn.

D: Rolling Stones, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon, Danny Daniels, Ilario Bisi Pedro, Roy Stewart, Linbert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson [...].

UA: 30.11.1968; BRD: 19.1.1970 (ARD)

109min (BRD: 100min), 2.992m, Eastmancolor.

ONE PLUS ONE entstand während einer über mehrere Monate verteilten Aufnahmestudio-Session der Rolling Stones im Juni und August 1968 in den Olympic Studios in London. Die Band kam ohne Vorbereitung ins Studio und entwickelte den Song *Sympathy for the Devil* improvisatorisch im Laufe der Sessions. Die Arbeit am Stück begann mit einem Liedtext von Sänger Mick Jagger unter dem Arbeitstitel *The Devil Is My Name*. Jagger hatte diesen Text unter dem Eindruck des Romans *Der Meister und Margarita* des russischen Schriftstellers Michail Bulgakov verfasst - ein Buch, das er von seiner Partnerin Mari- anne Faithfull erhalten hatte. In Bulgakovs Roman stattet der Teufel dem Moskau der 1930er Jahre einen Besuch ab, in dessen Verlauf er viele Menschen tötet oder in den Wahnsinn treibt. Der Film zeigt die Arbeit an dem Song, der auf einem treibenden Samba-Rhythmus aufruft, in den verschiedenen Entwicklungsstufen, in immer neuen Ansätzen, sich dem späteren Format annähernd. Der Song wurde 1968 auf dem Studioalbum *Beggars Banquet* als erstes von zehn Liedern veröffentlicht.

Die Aufnahmen selbst sind sehr lange, meist ununterbrochene Fahraufnahmen. Offensichtlich ging es Godard darum, nicht das fertige Ergebnis, sondern das langsame Entstehen des Musikstücks zu dokumentieren - nicht das Produkt, sondern die Prozesse werden zentriert, die schließlich in ein Produkt münden. Dies ist nicht nur eine Entscheidung, die die Anlage des Films und das dokumentarische Interesse begründet, sondern zugleich eine fundamentale politische Stellungnahme umfaßt - es geht nicht um das Produkt, das in den Kreislauf der Waren eintritt und damit eine neue Charakteristik erhält, seine Existenzweise ändert. Erst mit der Fertigstellung wird es

zum Produkt der Kulturindustrie, wird zum Medium von Kapitalinteressen. Die Kamera scheint sich in den sanften Bewegungen durch das Studio auf den Fluss der Musik einzustellen, mit den musikalischen Rhythmen in den Bewegungsimpuls hinüberschwingend. Sie zeigt die tastenden Versuche der Musiker, Intuitionen und Improvisationen, die manchmal vom Text induziert werden, manchmal von anderen Musikern ausgehen, manchmal wie von selbst sich aufdrängen, zu einer festeren Form zu kondensieren.

Die intime Auseinandersetzung, die zwischen der musikalischen Improvisation und den Aktionen der Kamera stattfindet, fand zur Zeit der Entstehung des Films große Aufmerksamkeit. Wim Wenders schrieb in der *Filmkritik* (H. 9, 1970): „Die Konzentration, mit der Mick Jagger singt, das Mikrophon faßt, den Mund bewegt, wird die gleiche, mit der die Kamera in kaum noch spürbarer Zoom- und Fahrbewegung die Rolling Stones zeigt. Ihr Sehen ist eine Sehfaszination, ist Sehen ist so intensiv, dass sie ins Hören gerät, eine Kamera, die zu hören anfängt, die ganz Ohr ist, die vor lauter Faszination zu zeigen aufhört und nur noch da ist und sich so völlig vergißt, dass sie nur noch hören will und von den Stones abschwenkt und in den Hinterraum des Studios schlen- dert, wo jemand, durch eine Schiebewand von den Musikern getrennt, mit geschlossenen Augen den Takt mitschlägt“.

So sehr sich die Vorstellung auch aufzudrängen und auch durch die Bühnenperformance des Songs durch die Stones gestützt zu werden scheint, dass Musizieren ein kollektives Tun ist und zutiefst dialogische Züge trägt, so zeigen die Aufnahmen im Studio eine ganz andere Realität: Man sieht Akteure, die weit voneinander entfernt sitzen, mit Kopfhörern auch akustisch vom Raum isoliert, manchmal durch Stellwände von den anderen so getrennt, dass sie sie nicht einmal sehen können. Dennoch gelingt die Synchronisation der Instrumente, der musikalischen Phrasen, der Akzentuierungen und Einsätze. Die Auflösung der räumlichen Beziehungen zwischen den Musikern scheinen der Konzentration auf das gemeinsame Produkt sogar zu fördern, als würde die Zeit im Studio die Musiker symbolisch einkerkern, sie in eine ganz eigene, synthetische Wahrnehmungssituation zu stellen, die eine ganz besondere Form der Kreativität erst ermöglicht. Sie ist technisch bedingt, die Kopfhörer deuten darauf hin, dass die Musizierenden einander nur durch den Filter des Mischpultes wahrnehmen. Es entsteht das Bild einer

in sich widersprüchlichen Situation: Auf der einen Seite bedienen Musiker das Bild des Rockmusikers als eines Musik-Handwerkers, an der Unmittelbarkeit der Musik, an ihrer Körperlichkeit festhaltend, wie sie idealerweise auf einer Bühne vor anwesendem und echogebendem Publikum stattfindet; auch das spürbare Aufeinandereingehen der Musiker auf die musikalischen Ideen der anderen deutet auf einen sogar improvisatorischen Prozeß hin, in dem Musik unvermittelter Ausdruck eines inneren Impulses ist. Auf der anderen Seite stehen die Musiker, die wir sehen, in einem technischen Szenario, sind einander gar nicht unvermittelt zugewandt, sondern in einem entfremdeten Studio-Szenario gefesselt. Manchmal hat man gar den Eindruck, dass die Musiker zutiefst einsam sind, durch die Kopfhörer voneinander getrennt sind, das eigentlich Kollektive der Musik gar nicht wahrnehmen können.

Genau dieses Feld von Widersprüchen charakterisiert Rockmusik in der Godardschen Analyse als Musik des Hochkapitalismus, als Entfremdungsform, die nicht nur durch die Sphäre der Vermarktung von der dialogischen Beziehung zwischen Musikern und Publikum getrennt ist, sondern schon der Phase der Produktion ihren Stempel aufdrückt. Auch der Eindruck, dass Mick Jagger und Keith Richards das Voranschreiten der Probe kontrollieren, darin eine Machtposition gegenüber den anderen einnehmen, steht gegen die Hypothese, dass Musizieren ein Gemeinschaftsprojekt ist. Es bleibt aber ein musikalischer Rest, eine nicht feststellbare und vielleicht auch nicht vermarktbar Freiheit der Musik resp. des Musizierens - die letzte der langen Studioeinstellungen zeigt, wie Teile der Gruppe aus einer Situation des Nichtstuns, der Muße, vielleicht sogar der Langeweile in eine musikalische Improvisation einsteigen, die immer dichter und konzentrierter wird - und nach einer Kern-Phase wieder verebbt, den gemeinsamen Rhythmus wieder aufgibt. Die kleine Szene fällt wie eine Utopie der sozialen Bindungsfähigkeit des Musizierens aus dem Gang der Arbeit an *Sympathy* heraus, zeigt ein Moment einer nicht weiter hinterfragten Gegenwart des musikalischen Miteinander. Auch dieser Eindruck gehört zum politischen Programm von ONE PLUS ONE.

Der Film ist eine Alternation jener Studioaufnahmen und von Aufnahmen, die außerhalb des Studios aufgenommen werden und verschiedene Themen der aktuellen politischen Auseinandersetzungen aufgreifen. Eine nur am Musikalischen interessierte Rezep-

tion des Filmes wird verunmöglicht, dem Zuschauer ist synthetische Arbeit abverlangt. Der Film verweigert jede Art von narrativen Strukturen, er attackiert konsequent jedes Synthesebedürfnis. Der Film gehört in die Suche nach ästhetischen Ausdrucksformen, die subversiven Charakters waren und die als Äquivalent zur revolutionären Aufbruchsstimmung des Pariser Mai 1968 verstanden werden konnten, wobei die Erzählformen des traditionellen Kinos selbst als repressive Formate diffamiert wurden, die den Zuschauer determinieren, statt ihn zu befreien. Das Verfahren der Juxtaposition heterogener Elemente vertraut darauf, dass der Zuschauer das so unverbundene Nebeneinanderstehen von Bedeutungsfragmenten dialektisch weiterentwickelt, so politische Einsichten gewinnend, sich selbst politisierend. ONE PLUS ONE ist der letzte nur halbwegs interessierte kommerzielle Film Godards, danach gründete er gemeinsam mit dem sozialistischen Theoretiker und Althusser-Schüler Jean-Pierre Gorin die *Groupe Dziga Vertov*, die dem kommerziellen Kino eine endgültige Absage erteilte und ihre Filme ganz in den Dienst der Revolution zu stellen versuchte. Es war die These Godards, dass man das „imperialistische Kino“ der Zeit nicht mit seinen eigenen Waffen bekämpfen könne und dass es darum nötig sei, die Grammatik des Films und die Formen der Darstellung neu zu erfinden. Die Montage der Juxtaposition ihrerseits basierte auf den Montagetheorien von Sergei Eisenstein und Dziga Vertov, die den montierenden Film als intellektuelle Maschine angesehen hatten, mit der revolutionäres Bewusstsein entstehen und sich entfalten könnte.

Godard unterschneidet darum die so schwerelos anmutenden Studioaufnahmen mit anderen Szenen, denen er zudem noch eine eigenständige akustische Ebene überlagert. Ein erstes Szenario ist ein Schrottplatz, auf dem Mitglieder der Black-Panther-Bewegung arrangiert sind, die Stücke aus den Arbeiten von Eldridge Cleaver rezitieren oder über den Blues reflektieren. Eine zweite lange Szene ist ein Fernsehinterview im Wald, in dem eine junge Frau namens *Eve Democracy* (gespielt von Anne Wiazemsky, Godards damaliger Frau) stets mit „Ja“ oder „Nein“ antwortet, sich dabei immer wieder aus dem Aufnahmebereich des Mikrophons entfernend. Kürzere Inserts zeigen eine junge Frau, die Wände, Autos und Plakatwände mit – allerdings oft kaum verstehbaren - agitatorischen Graffiti besprüht, oder ein Zeitschriftenladen voller Schundromane, Pornomagazine, marxistischer Propaganda-Pamphlete und

Comics, in dem die Kunden bei einem Verkäufer bezahlen (gespielt von Iain Quarrier, dem Produzenten des Films), der nationalsozialistische Literatur verliest und ihnen den Hitlergruß abfordert. Dem allen beigegeben ist eine körperlose Voice-Over-Stimme, die Stücke aus trivialen Spionage- und Kriminalromanen liest, selbst aber wieder durch ein dumpfes Störgeräusch unterbrochen wird, so dass nur signifikante kurze Prosastücke wirklich hör- und verstehbar werden - als sollte die Essenz an Revolutions- und Untergrundkrieg-Phantasien gewonnen werden, die in Groschenliteratur verborgen sind. Als letztes Insert sieht man eine Strandszene – Eve Democracy wird tödlich verletzt; aber offenbar sind das alles nur Filmaufnahmen, der Leichnam der jungen Frau wird auf den Kamerakran gelegt, eine zweite Kamera folgt ihr, wie sie fast schwerelos himmelwärts geschwenkt wird. Romantischer Tod, im Dienste der Revolution: Auch hier eine Essentialisierung, eine Genreformel des Kinos der Zeit, verbunden mit der Aufdeckung „Dies ist Film!“.

Neben derartigen reflexiven Wendungen vertieft eine ganze Reihe von Schrifttafeln das Thema der „verborgenen Bedeutungen“ - durch Farbwechsel wird in einer dreizeiligen Schrift „SIGHT/ANDS/SOUND“ auch „SDS“ lesbar (= Students for a Democratic Society“), in „ALL/ABOUT/EVE“ ist auch „LOVE“ verborgen. Manchmal werden schriftlich irritierende und sich nicht sofort erschließende Rätsel aufgegeben – ein Graffito macht die Gleichung auf „CIA+ FBI = PANAM+TWA“; man liest von „Cinemarx“ oder von „Marx = Art“. Manchmal werden Wörter wie im Kreuzworträtsel angeordnet – „MAO“ hängt dann mit „ART“ zusammen. Eines der Themen des Films ist eine radikale Infragestellung der symbolischen Mittel und der Eindeutigkeit der Bedeutungen. Sprache ist eine der Formen der Kolonialisierung, behaupten die Schwarzen im ersten Insert, darum könne nur Sprachverweigerung eine radikale Abkehr vom Kolonialismus sein.

Schon die erste Szene, die politische Black-Panther-Aktivisten auf einem Schrottplatz beim Verlesen politischer Texte zeigte, ist wiederum als endlos lange Plansequenz realisiert. Die Texte handeln von Unterdrückung und Revolution, sprechen vor allem die repressive Sexualmoral an. Drei in weiße Anstalts- oder Nachthemden gekleidete weiße Frauen werden über den Platz gezerrt, im Off geschändet oder erschossen. Maschinengewehre wechseln den Besitzer, werden an die einzelnen verteilt. Einer liest vor, ein

anderer wiederholt die Texte, die er nun in ein Mikrofon spricht. Die fast neunminütige Szene ist in sich klar in Sinnabschnitte strukturiert, nimmt darin die musikalische Form des Liedes auf - die Gliederung in Strophen, sich wiederholende Refrains und Zwischenstücke (*bridges*) finden sich auch hier.

So finden sich strukturelle Brücken zwischen Studio- und Außenaufnahmen, die nicht nur auf den Text des Liedes zurückweisen, das selbst ja von der Notwendigkeit eines Umbruchs handelt – es heißt "When I saw it was a time for a change" – und von der Hinrichtung des Zaren, vom Blitzkrieg oder vom Tod der Kennedy-Brüder handelt. Rockmusik und Politik grenzen aneinander, geben einem gemeinsamen Gefühl von Zeitgenossenschaft Ausdruck. Der Essayfilm ONE PLUS ONE geht aber über ein nur seismographisches Interesse hinaus, trägt die Stimmen und Themen zusammen, arrangiert sie in einem letztlich musikalischen Muster. Und setzt die Arbeit an der Musik als eine im Grunde nicht weiter rückführbare Ausdruckskraft, die vielleicht mit der Kraft, die sich als politischer Widerstand oder als revolutionäre Energie manifestiert, gemeinsame Quellen hat. Das war das Anliegen des Films, das begründet die einzigartige Form, die er hat. Der Titel verweist auf eine Arithmetik, in der „1+1“ nicht unbedingt „2“ ergibt – Godard sagte einmal, die Summe von „One Plus One“ sei „One Plus One“, den zum Widerspruch einladenden Paradoxien des Films („Die einzige Chance, in dieser Gesellschaft ein Intellektueller zu sein, ist, aufzuhören, ein Intellektueller zu sein“) eine weitere hinzufügend.

(Hans J. Wulff)

Editorisches:

Der Film stand noch während der Dreharbeiten unter dem Titel ONE PLUS ONE; der Produzent wechselte den Titel dann in SYMPATHY FOR THE DEVIL, den Titel des Stones-Songs nutzend. (Andere Quellen führen den Titelwechsel auf eine Entscheidung Godards zurück.) Auch die Form, in der der Film letztlich veröffentlicht wurde, basiert auf nicht-autorisierten Eingriffen des Produzenten in den vorliegenden Film. U.a. wurde eine komplette Aufnahme des Stones-Liedes als alternatives Ende eingebaut. Bei der Uraufführung in London wurde Godard mit der unautorisierten Fassung konfrontiert und echauffierte sich so sehr, dass er Iain Quarrier, den Produzenten, öffentlich ohrfeigte.

Die Dreharbeiten wurden mehrfach unterbrochen, weil Godard intensiv in die Konflikte um den 1968er Mai involviert war, dort kurzfristig mehrere Filmprojekte realisierte. Die eigentlichen Dreharbeiten mit den Stones fanden Anfang Juni und im August 1968 statt.

Während der Dreharbeiten kam es zu einem Brand in den Studios, vermutlich ausgelöst durch heiße Filmscheinwerfer. Alle Anwesenden konnten aus dem brennenden Studio fliehen, bei den Löscharbeiten der Feuerwehr wurden jedoch die Studiogeräte und die Musikinstrumente der Band zerstört. Die Tonbänder mit den Aufnahmen von *Sympathy for the Devil* konnten aber gerettet werden.

Godards radikale These, dass Kultur ein Alibi des Imperialismus sei (so in einem Interview mit der *Sunday Times*), wurde durch Guy Debord in der 12. Ausgabe der *Situationistischen Internationale* (Sept. 1969, p. 104f) scharf kritisiert.

Der Mord vor der Bühne, den ein Mitglied der Hell's Angels beim Altamont Free Concert verübte, auf dem das Stück gespielt wurde, regte eine langanhaltende öffentliche Diskussion über satanistische Tendenzen in der Musik der Stones an, was dazu führte, dass die Gruppe den Song für sechs Jahre nicht mehr spielte.

Text des Songs:

Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a long, long year / Stole many a man's soul and faith / And I was round when Jesus Christ / Had his moment of doubt and pain / Made damn sure that Pilate / Washed his hands and sealed his fate / Pleased to meet you / Hope you guess my name / But what's puzzling you / Is the nature of my game / I stuck around St. Petersburg / When I saw it was a time for a change / Killed the czar and his ministers / Anastasia screamed in vain / I rode a tank / Held a general's rank / When the Blitzkrieg raged / And the bodies stank / Pleased to meet you / Hope you guess my name, oh yeah / Ah, what's puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah / I watched with glee / While your kings and queens / Fought for ten decades / For the gods they made / I shouted out, / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me / Let me please introduce myself / I'm a man of wealth and taste / And I laid traps for troubadours / Who get killed before they reached Bombay / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what's puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah, get down, baby / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what's confusing you / Is just the nature of my game / Just as every cop is a criminal / And all the sinners saints / As heads is tails / Just call me lucifer / cause I'm in need of some restraint / So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste / Use all your well-learned politesse / Or I'll lay your soul to waste, um yeah / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, um yeah / But what's puzzling you / Is the nature of my game, um mean it, get down / Woo, who / Oh yeah, get on down / Oh yeah / Oh yeah! / Tell me baby, what's my name / Tell me honey, can ya guess my name / Tell me baby, what's my name / I tell you one time, you're to blame / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah / What's my name / Tell me, baby, what's my name / Tell me, sweetie, what's my name / Ooo, who, who / Oh, yeah...

Analysen:

Berman, Marshall: SYMPATHY FOR THE DEVIL: Faust, the '60s, and the Tragedy of Development. In: *American Review*, 19, 1974, pp. 23-75.

Hayes, Kevin J.: The book as motif in ONE PLUS ONE. In: *Studies in French Cinema* 4,3, Nov. 2004, pp. 219-228.

Kavanagh, Thomas M.: Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema. In: *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 3,2, Summer 1973, pp. 49-56.

Kümmel-Schnur, Albert: *Sympathy for the Devil*. München: Fink 2009, 251 pp.

Anlässlich des 40. Jahrestages. Inhalt: Albert Kümmel-Schnur: A Long, Long Year (11-20). - Rainer Marten: Please Allow Me to Introduce Myself (21-28). - Jochen Hörisch: A Man of Wealth and Taste. Jagers Lucifer trifft Goethes Mephisto (29-32). - Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste (33-48). - Bazon Brock: Stolen Many a Man's Soul and Faith. Kraft durch Frevel - Eine Strategie der Rationalisierung (49-60). - Hans Ulrich Reck: Pleased to Meet You (61-80). - Thomas Macho: Hope You Guess My Name (81-92). - Norbert Bolz: What's Puzzling You (93-106). - Manfred Faßler: Nature of My Game. Diabolisch leben (107-136). - Friedrich Kittler: When the Blitzkrieg Raged (137-144). - Bernd Stiegler: Hope You Guess My Name. Der diabolische Name (165-164). - Julia Zons: When After All It Was You and Me (165-174). - Klaus Theweleit: So I Lay Traps for Troubadours before They Reach Bombay. ONE PLUS ONE: Sympathies for Godard plus Stones (175-184). - Willem van Reuen: Every Cop Is a Criminal (185-196). - Sigrid Weigel: Just Call Me Lucifer. Diabolus in musica und die Geschichte der Faust-Opern (197-212). - Gert Theile: Use All Your Well-Learned Politesse. Or I'll Lay Your Soul to Waste (213-222). - Albert Kümmel-Schnur: Tell You One Time, You're to Blame (223-246). - Hans Ulrich Gumbrecht: Tell Me, Sweetie, What's My Name? A Gnostic Fantasy (247-251).

Penner, Harold: The Nature of His Game: A Textual Analysis of *Sympathy for the Devil*. In: *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*. Ed. by Michael J. Gilmour. New York, NY: Continuum 2005, pp. 115-128.

Produktion / Interviews:

Appleford, Steve: *The Rolling Stones - Rip This Joint. Die Story zu jedem Song*. Schlüchtern: Rockbuch-Vlg. 2002, S. 71ff. Orig.: *The Rolling Stones - it's only Rock 'n' Roll. The story behind every song*. Zürich: Ed. Olms 1997.

Dibb, Mike: One to one: Jean-Luc Godard speaks. In: *Vertigo* 3,9, July 2008, pp. 23-24.

Kritiken und Kurzbesprechungen:

Rev. In: *Daily Cinema*, 9529, 5.6.1968, p. 7.

Rev. In: *Variety*, 11.12.1968, p. 30.

Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 213, Juin 1969, pp. 59-60.

Rev. In: *Image et Son*, 229, June 1969, p. 149.

Rev. In: *Positif*, 108, Sept. 1969, p. 72.

Rev. In: *Brighton Film Review*, 21, June 1970, pp. 11-12.

Rev. In: *Circus*, 1, 23.1.1970, p. 5.

Wenders, Wim: Ein Genre, das es nicht gibt. In: *Filmkritik*, 9, 1970.

Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 38,447, April 1971, p. 83.

Rev. In: *The Listener* 119,3063, 19.5.1988, pp. 33-36.

Rev. In: *Empire*, 102, Dec. 1997, p. 19.
 Rev. (Jones, Ronan) in: *Film West*, 31, Jan. 1998, p. 74.
 Rev. (Black, Richard) in: *Sight and Sound* 13,6, June 2003, pp. 14-17.
 Rev. (Bégaudeau, François) in: *Cahiers du Cinéma*, 612, Mai 2006, pp. 82-83.
 Rev. (Crook, Simon) in: *Empire*, 205, July 2006, p. 138.
 Lacey, Brad: SYMPATHY FOR THE DEVIL Gathers No Moss. In: *Metro*, 150, Nov. 2006, pp. 86-89.
 Rev. (MacNab, Geoffrey) in: *Sight and Sound* 16,8, Aug. 2006, p. 100.
 Rev. (Tapper, Michael) in: *Film International* 4,1, Jan. 2006, pp. 76-77.
 Rev. (Corless, Kieron) in: *Sight and Sound* 17,8, Aug. 2007, p. 10.
 Buj, Lorenzo: Live evil. In: *Film Comment* 44,3, May 2008, p. 21. Über das Poster zum Film.
 Longworth, Karina: He's Lost Control: Sympathy For the Devil and Godard in 68. In: *blog.scout.com*, 2008, URL: <http://blog.spout.com/2008/06/09/hes-lost-control-sympathy-for-the-devil-and-godard-in-68/>.
Academic Journal, 5, 2009: Spec. Iss.: SYMPATHY FOR THE DEVIL. URL: <http://www.academic.com/>.

PINK FLOYD – P.U.L.S.E. Großbritannien 1995

R: David Mallet.
 P: Lana Topham, David Gilmour, James Guthrie.
 Lichtdesign: Marc Brickman.
 Beteiligte Musiker: David Gilmour, Nick Mason, Richard Wright, Sam Brown, Jon Carin, Claudia Fontaine, Durga McBroom, Dick Parry, Guy Pratt, Tim Renwick, Gary Wallis.
 V: EMI Electrola / Sony BMG (Blue-Ray-DVD).
 UA: 5. Juni 1995 (VHS), 10. Juli 2006 (DVD).
 145 Minuten. 4:3 / 1,33:1 (DVD), 1,78:1 (Blue-Ray-DVD). Dolby, Live, PAL, Surround Sound.

Geblendet, verwirrt, unbeachtet und trotzdem irgendwie begeistert – so werden sich viele Zuschauer nach dem Besuch des *Pink Floyd*-Konzertes am 20. Oktober 1994 in der Londoner *Earl Court Arena* gefühlt haben; und dasselbe Gefühl kommt auf, wenn man sich den daraus entstandenen Konzertmitschnitt P.U.L.S.E. ansieht. Genau 30 Jahre nach der Bandgründung ist für *Pink Floyd* an diesem Abend Technik Trumpf, der Mensch steht in jeder Hinsicht im Hintergrund.

An erster Stelle wird dies deutlich durch den pompösen Einsatz von Licht. Am Giebel der Rundbogenbühne wurde kein Zentimeter Platz verschenkt, um lichtstarke und schwenkbare Scheinwerfer-Batterien anzubringen, dasselbe gilt für den Kranz rund um

eine kreisförmige *videowall* (d.i. eine Video-Großleinwand), die über den Köpfen der Musiker schwebt. Zusammen haben diese Scheinwerfer eine solche Kraft, um bei Publikum und Kameras immer wieder eine kurzweilige Blindheit zu verursachen. Die vordere Bühnenfront ist zudem noch auf gesamter Breite mit Lamellenscheinwerfern bestückt, auf denen graphische Symbole, Buchstaben u.ä. erscheinen, so dass einerseits der Eindruck eines Video-Displays entsteht, andererseits die Bühne scharf vom Zuschauerraum getrennt wird; in der gesamten Halle wurden weitere Spots verteilt, runde, an die Gestalt der UFO-Untertassen erinnernde Lichtbänke hängen über dem gesamten Zuschauerraum, sich drehende Leuchtfeuer zieren die Bühne; und für die endgültige Überforderung der Sinne sorgt eine ganz Reihe von Lasern, die von der Bühne in die Unendlichkeit abgefeuert werden. Damit die zeitweise in einem stroboskopnahen Rhythmus eingesetzten Scheinwerfer auch ihren vollen Effekt entfalten können, ist der Bühnenraum dazu mit einer Vielzahl von Nebelmaschinen bestückt. Über den Musikern befinden sich acht spitz nach vorne zulaufende Stahlstreben, die sich wie eine Art symbolisches Dach über die Musiker legen und wie eine Mischung von Lichtschutz und Kuppeldach wirken, wie sie in der Kirchen- und Repräsentationsarchitektur auftritt und die assoziativ an einen „Bühnen-Dom“ erinnern. Zahllose weite Aufnahmen, die das Gesamt der Bühne zeigen, rufen immer wieder in Erinnerung, dass die Bühne einen in sich abgeschlossenen Lichtraum im Schwarz der umgebenden Nacht darstellt. Die einzige Ruhephase für das gesamte Auditorium bietet die Ballade *Wish You Were Here* - es sind die einzigen vier Minuten, in denen Scheinwerfer und Laser zwar erstrahlen, sich aber nicht bewegen.

Höhepunkt der Lightshow ist das Ende des Konzertes, in dem – neben einer großen über dem Publikum hängenden Leuchtkugel, die sich in Form einer Lotusblüte öffnet – noch einmal alle Scheinwerfer zusammen zum Einsatz gebracht werden, zumindest die, die das Konzert bis zu diesem Zeitpunkt überstanden und trotz Überstrapazierung den Dienst noch nicht quittiert haben.

Der technische Monumentalismus, der schon in *PINK FLOYD: LIVE AT POMPEII* (Belgien/BRD/Frankreich 1972, Adrian Maben) so auffallend war, und die damit einhergehende Reizüberflutung von Live-Publikum und Zuschauern des Films nutzt aber noch andere Medien der Bühnenshow: Es finden sich me-

chanische Bühnen-Effekte wie ein über die Köpfe hinwegrauschendes Modell eines Flugzeugs oder große Figuren, die wohl aus Bildvorstellungen von Schwein und Ratte synthetisiert wurden, rechts und links der Bühne. Und vor allem wird mit Projektionen gearbeitet, die immer wieder die gesamte Bühnenrückwand zur raumgreifenden Leinwand machen. Zudem werden Videos auf der bereits erwähnten runden Videowand zwischen Musikern und Bühnengiebel abgespielt - es sind Musikvideos der Gruppe, dem Publikum sicherlich bekannte, bedeutungsüberladene Kurzfilme. Da läuft ein schnell alternder Junge minutenlang durch eine Märchenwelt oder ein Krankenbett rollt mitsamt seinem Patienten vom Hospital direkt auf die Startbahn eines Großflughafens und hebt ab. Gelegentlich wird - in einer Split-Screen - die Videowand neben einem der Musiker eingeblendet, so dass der Zuschauer zuhause die Musiker und die begleitenden Videos gleichzeitig verfolgen kann. Die *videowall* ist kreisrund und ruft deutlich den Eindruck eines „Auges in eine andere Welt“ wach, sicherlich unterstützt durch die Tatsache, dass der halbrunde Aufbau der Bühne und die darin schwebende Videowand an das alte Bildsymbol des „Auges der Vorsehung“ erinnert, wie es z.B. in den Symboliken der Freimaurer verwendet wurde (und wird). Dass auf der Leinwand Naturaufnahmen neben den Clips der Gruppe laufen, ist ein klarer Hinweis darauf, wie hermetisch die Gruppe sich in der eigenen Videogeschichte darstellt, aber auch darauf, dass - wie schon in dem Pompeji-Konzert - eine Durchdringung oder gar Substitution von Naturdarstellungen durch die Musik der Gruppe angezielt ist.

Die Musik wirkt nicht selten lediglich wie eine musikalische Untermalung der Licht-, Laser- und Leinwand-Show; dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt durch die für die Musik von *Pink Floyd* typischen minutenlangen Instrumentalsolos. Das Intro zu Konzertbeginn dauert sieben Minuten, bis Sänger David Gilmour das erstmal verbal ins Geschehen eingreift. Die Intro-Phase ist zugleich die Titelsequenz des Films - die Namen sämtlicher auf der Bühne beteiligten Musiker werden nacheinander eingeblendet.

P.U.L.S.E ist ein musikalischer Querschnitt durch die dreißigjährige Bandgeschichte von Pink Floyd mit ihrem typischen Gitarren-Synthi-Sound, ihren ätherischen und sphärischen Klängen. Dass auch bei der Musik vornehmlich auf neueste Technik geachtet

wird, zeigt sich nicht nur an den ausgereiften Synthesizer-Klängen, sondern beispielsweise auch am Einsatz der in den 1970ern entwickelten, in den 1990ern ein Revival erlebenden *Talkbox*: Durch einen Schlauch wird der Gitarrensound dabei in den Mund des Sängers geführt und von diesem dann moduliert.

Der Einsatz von Licht, Projektionen und Videoanimationen ist zum Zeitpunkt des Konzerts 1994 seiner Zeit mit Sicherheit um einiges voraus, auf das Publikum des Konzertes trifft das aber wohl nicht zu. Wie konsterniert, wie erschlagen von den vielen Effekten sitzt es über weite Phasen des Konzertes nahezu regungslos in den Stuhlreihen, nur ab und zu sieht man im Gegenlicht eine in die Höhe gestreckte Faust. Zeit zum Jubeln bekommt es kaum, denn die Pausen sind angesichts ineinander übergehender Songs rar (und in der Regel wird vom aufkommenden Beifall in Schwarz abgeblendet; erst nach kleiner Pause sieht man dann wieder neue Bilder, mit denen die neue Nummer beginnt). Erst am Ende des Konzertes, als über den Köpfen der Fans die schon erwähnte helle Lichtkugel erscheint, verfallen die Massen in eine kurze ekstatische Beifallsphase, die bis zum letzten Gitarrensound andauert.

Ein Kontakt der Band zu ihren Fans wird im ganzen Konzert so gut wie gar nicht gesucht. David Gilmours traditionelles „Thank you very much indeed“ am Anfang und am Ende des Konzertes sind die einzigen Direktadressierungen des Publikums. Insofern ist der monumentale Gestus, der die Inszenierung der Bühnenshow so klar dominiert, auch in das Verhalten der Band aufgenommen worden. Es ist eine Ästhetik der Überwältigung und des Imponierens, die einen passiven und staunenden Zuschauer vorsieht. Extreme Licht- und Nebel-effekte, die Nutzung des gesamten Raumes als Fläche der Inszenierung, die Multiplikation der Orte des Geschehens mittels der Videoprojektionen - all dieses sind Indizien eines ästhetischen Herrschaftsanspruchs, der nicht die dialogische Ansprache sucht, sondern in einer fast barocken Manier die Perfektion, den Aufwand und auch die Kosten des Ereignisses ausstellt. Die Schauwerte bilden das Zentrum der Show, nicht die musikalische Performance. Konsequenterweise schenken die Kameras dem Publikum ebenso wenig Aufmerksamkeit wie die Musiker. Auf Kameraeinstellungen der Tausenden von Zuschauern oder Bilder einzelner Fan-Gesichter wartet man vergebens. Stattdessen richten sich auch die Kamerabewe-

gungen und -einstellungen nahezu ausschließlich nach dem Licht. Entsprechend oft wird die Totale gewählt, um die sich auf der gesamten Bühne abspielenden Lichteffekte einzufangen. Kamerabewegungen werden durch Kamerakräne ermöglicht. Die meisten Nahaufnahmen der Musiker sind ebenfalls Kranaufnahmen. Auf der Bühne selbst ist nur eine Steadycam im Einsatz.

In Sachen neuester Sounds gilt Pink Floyd seit Bestehen der Band als Vorreiter, als Gruppe, die der Konkurrenz vor allem technisch gerne einen Schritt voraus ist und dieses in der Bühnendramaturgie der Shows auch deutlich ausstellt. P.U.L.S.E ist ganz offensichtlich der Versuch, die technische Vorreiterrolle auch bei der Umsetzung eines Konzertes zu zeigen - mit dem Nebeneffekt, dass die Musik nur noch eine Nebenrolle zu spielen droht.

(Patrick Kraft / Caroline Amann)

Dokumentation:

[http://en.wikipedia.org/wiki/P•U•L•S•E_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/P•U•L•S•E_(film))
Website des Films: <http://www.pinkfloyd.co.uk/pulse/>
Review: [http://www.wicked-vision.com/bluray/review/37,David-Gilmour---Remember-That-Night--Live-At-The-Royal-Albert-Hall-\(2-Disc-Special-Edition\)](http://www.wicked-vision.com/bluray/review/37,David-Gilmour---Remember-That-Night--Live-At-The-Royal-Albert-Hall-(2-Disc-Special-Edition))

Songs:

Shine On You Crazy Diamond / Learnin To Fly / High Hopes / Take It Back / Coming Back To Life / Sorrow / Keep Talking / Another Brick In The Wall / One Of These Days / Speak To Me / Breathe / On The Run / Time / The Great Gig In The Sky / Money / Us And Them / Any Colour You Like / Brain Damage / Eclipse / Wish You Were Here / Comfortably Numb / Run Like Hell

Literatur zu Pink Floyd:

Carruthers, Bob: *Pink Floyd, reflections and echoes. The music of Pink Floyd on record, on stage and on film 1965 - 2005 ; through the eyes of the band and the critics.* [The ultimate independent review of the music of Pink Floyd...]. [Presented by Tommy Vance ...]. [40th anniversary limited ed.] [Warwick]: Angry Penguin 2007, 128 S. 4 DVD-Videos.

Ducray, François: *Pink Floyd.* Paris: Libro 2000, 91 S. (Librio, Musique. 386.).

Leroy, Aymeric: *Pink Floyd - plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal.* Marseille: Mot et le Reste 2009, 148 S. (Formes.).

Macan, Edward: *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture.* New York [...]: Oxford University Press 1997, xiii, 290 S., [8] Bl.

Manning, Toby: *Pink Floyd. [Die Geschichte - die Musik - der Sound.]* Königswinter: Heel 2008, VIII, 300 S. (Rough Guide.). - Darin: Pink Floyd im Film, S. 259-271.

Miles, Barry: *Pink Floyd - die frühen Jahre.* Aus dem Engl. von Conny Lösch. Höfen: Hannibal 2008, 271 S.
Povey, Glenn / Russell, Ian: *Pink Floyd: in the flesh - the complete performance history.* London: Bloomsbury 1997, 256 S.

Schaffner, Nicholas: *Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone.* Aus dem Amerikan. übers. von Thomas Ziegler mit einem Update von Josef Winkler. Höfen: Hannibal 2004, 425 S.

SHOW: A NIGHT IN THE LIFE OF MATCHBOXTWENTY USA 2004

R: Hamish Hamilton (Konzert), Gillian Grisman (Dokumentation).

K: Daniel E. Catullo III, Lawrence Jordan, Jack Gulick, Michael Lippman (Produzenten)
William Akerlund.

P: Universal Music & Video Distribution.

Musiker: Rob Thomas, Paul Doucette, Kyle Cook, Adam Gaynor, Brian Yale. Mit Matt Beck an Keyboard, Gitarre, Lap Steel, Vocals (auf der aufgezeichneten Tour).

DVD-Vertrieb: Soulfood Music Distribution.

UA: 25.5.2004, 21.6.2004 (BRD).

100min (insges. 220min). HD-Video. 1,78:1, Farbe. Dolby Digital Stereo, Dolby 5.1 Surround Sound, SRS Circle Surround 5.1.

Inhalt der DVD II: Bildergalerie; Texte von *More than You Think You Are* und *Bright Lights und Soul* als Multi-Angles-Videos; Dokumentation über das Leben der Band hinter der Bühne.

Als die amerikanische Rockband *Matchbox Twenty* im Jahr nach dem Start ihres Albums *More Than You Think You Are* auf Tour durch die Vereinigten Staaten gingen, beschlossen sie, der Tour einen Konzertfilm folgen zu lassen. Er wurde unter dem Titel *SHOW: A NIGHT IN THE LIFE OF MATCHBOXTWENTY* als Doppel-DVD veröffentlicht. Auf der ersten Disc wird die komplette Aufnahme des Konzerts aus der Philips Arena in Atlanta gezeigt; auf der zweiten findet sich eine Dokumentation über die Band während der Tour sowie kleinere Extras wie zum Beispiel die einzelnen Songtexte. Die Dokumentation ist nicht in die Darstellung des Konzerts eingebunden - somit sind die beiden Teile völlig eigenständig. Das Konzert auf der ersten DVD könnte ohne weiteres als simpler Konzertfilm individuell gezeigt werden. Erst die Verbindung mit der Dokumentation und den Extras geben aber einen Eindruck des dokumentarischen Konzepts, das das ganze Film-Projekt umgreift und zeigt, dass sich das Dokumentarische nicht mehr allein in einem einzelnen Film manifes-

tiert, sondern dass es ganze Netzwerke von Filmen und anderen Texten sind, die das Konzept der Dokumentation erfüllen. Der einzelne Film als alleinstehendes Werk wird - bedingt durch die Möglichkeiten, die die DVD-Technologie eröffnet - abgelöst durch eine Anthologie von Texten, die ein paratextuelles Feld aufeinander bezogener, von Machart und Textintention deutlich verschiedener Einzelbeiträge. So, wie ein einzelner Text Geschriebenes, Abbildungen, Notenauszüge, Listen, möglicherweise Hör- und Sehbeispiele integrieren kann, so entstehen auf der DVD kleine Bibliotheken individueller Texte, die nicht mehr mit einem werks- oder eventzentrierten Interesse rechnen (auch dieses kann natürlich mit Besichtigung der zentralen Konzertdokumentation befriedigt werden), sondern dieses in einen enzyklopädischen Rahmen einordnen. Aneignungsstrategien, wie sie sich bei Fans und Sammlern finden lassen, die das einzelne Dokument mit anderen kurzschließen, es ergänzen und annotieren, kommentieren und historisch und kritisch einordnen lassen, lassen sich mit derartig anthologischen DVDs selbst vermarkten. Das Rockumentary als Gattung des Dokumentarfilms wird in diesen Formen erweitert, transformiert den einzelnen Film zu einem Text in einem „paratextuellen Feld“.

Bei der Aufnahme des Konzerts führte Hamish Hamilton Regie, der zuvor bereits durch seine Arbeit mit großen Bands wie U2 oder Rammstein in Erscheinung getreten war. Als Konzert für den Film wurde kein besonderes Konzert der Tour (wie zum Beispiel der erste oder letzte Auftritt der Tour oder das in der Dokumentation erwähnte große Konzert im Staples Centre von Los Angeles), sondern ein normaler Auftritt während der Tour ausgewählt. Die Aufzeichnung selbst kommt ohne viele Effekte und Zusätze aus, weil die fulminante Bühnen-Lichtshow genügend Effekte liefert. Gelegentlich wird von Aufnahmen des Konzerts auf die auf den Leinwänden über der Bühne eingespielten Videoaufnahmen überblendet.

Das Konzert beginnt direkt mit dem Erscheinen der Band auf der Bühne unter dem großen Jubel der Fans. Die ersten Gitarrenriffs des Konzerts werden von impulsiv wirkenden Lichteffekten begleitet; erst danach tritt der Leadsänger Rob Thomas aus einer etwas erhöhten Position über dem Rest der Band auf. Die besondere Stellung von Rob Thomas, der vor dieser Tour auch durch Soloprojekte, unter anderem zusammen mit Carlos Santana auf dessen Erfolgsal-

bum *Supernatural*, aufgetreten war, wird schon durch die besondere Inszenierung seines Auftritts unterstrichen; auch im weiteren Verlauf wird er als Star behandelt, steht mehrfach im Fokus der Kameras. Nach den ersten zwei Songs spricht er das Publikum direkt an und fordert es auf, alle Probleme außerhalb der Arena zu lassen und einfach nur Spaß zu haben. Tatsächlich fangen die Kameras immer wieder lachende Gesichter im Zuschauerraum und in der Band ein, explizieren das *having fun* als primäres Ziel des Konzerts.

Der Einsatz von insgesamt 22 Kameras macht es Hamilton möglich, jeden Aspekt der Geschehnisse auf der Bühne sowie viele Einzelereignisse im Zuschauerraum einzufangen. Die Totalen von den obersten Rängen zeigen den Bühnenaufbau in seiner ganzen Größe; die Aufnahmen einzelner Zuschauer zeigen dagegen eine individuelle Dimension des Unterhaltenseins und des Eintauchens in die Musik, die der Distanz zwischen der Monumentalität der Bühne und der damit verbundenen Anonymität des Konzertpublikums eine andere, individuelle, ja sogar private Komponente entgegengesetzt. Während der Film der Beobachtung, dass sich Zuschauer in Rock-Massenveranstaltungen Freiräume privaten Vergnügens erobern und dieses auch ausleben, zuzuliefern scheint, wirkt ein Auftritt Rob Thomas (zu dem Song *Mad Season*) wie eine karikierende Verkehierung dieses paradox erscheinenden Verhältnisses von Gigantismus der Veranstaltung und Familiarität der Rezeption – er nimmt persönlichen Kontakt mit den Fans in der ersten Reihe auf, so dass der Film noch die Star-Verehrung als eine zweite Form der Band-Publikum-Beziehung zeigt (was die Klarheit jener anderen kontrastierenden Montage aber eher trübt).

(Caroline Amann / Johannes Tomczak)

Setlist:

Cold: 4:04 / Real World: 3:53 / All I Need: 4:40 / Soul: 4:56 / Disease: 3:46 / Could I Be You: 4:39 / 3 AM: 3:52 / Mad Season: 4:43 / Feel: 3:30 / Hand Me Down: 6:06 / If You're Gone: 6:29 / Bright Lights: 4:44 / Bent: 4:38 / Unwell: 5:11 / Back to Good: 5:57 / Downfall: 5:03 / You're So Real: 4:17 / So Sad So Lonely: 4:17 / Long Day: 4:05 / Push: 5:43

SOME KIND OF MONSTER USA 2004

R/P: Joe Berlinger, Bruce Sinofsky.

K: Held, Robert Richmann.

S: Doug Abel, M. Watanabe Milmore, David Zieff.

Beteiligte Personen: James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett, Robert Trujillo, Bob Rock, Phil Towle, Jason Newsted, Dave Mustaine, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, Torben Ulrich, Cliff Burnstein u.a.

DVD-/Video-Vertrieb: Paramount / Third Eye.

UA: 21. Januar 2004 (USA), 3. Februar 2005 (BRD).

141min, 1:1,33, Farbe, Dolby Digital 5.1.

Alle Rockdocumentaries stehen vor dem Problem, Formen zu finden, die dem, was der Film zeigt, einen Eigenwert über die reine Dokumentation hinaus geben. Stehen sie schon auf Grund der ökonomischen Einbindung der Filmarbeit einerseits vor der Aufgabe, die gezeigten Bands oder Künstler in möglichst gutem Licht erscheinen zu lassen und ihnen ein positives Image zu verleihen, sind sie immer mit der Gefahr konfrontiert, den am Ende werblichen Zweck allzu deutlich auszustellen. Eine kritische oder auch nur skeptische Distanz zum Gegenstand (eine Band zu porträtieren, ein Konzert oder eine Tournee zu dokumentieren etc.) scheint sich schon im Vorfeld der Filmarbeit zu verbieten. Die Filmemacher Joe Berlinger und Bruce Sinofsky wagen sich – wenn auch ganz unfreiwillig – mit ihrem Film über die Rock-Ikonen von *Metallica* in einen Grenzbereich, weil sie eine Band-in-der-Krise zeigen. *SOME KIND OF MONSTER* war eigentlich als Imagefilm geplant gewesen und entstand zur Produktion des im Jahr 2003 erschienenen *Metallica*-Albums *St. Anger*. Das Thema des Films ergab sich eher zufällig: Was Berlinger und Sinofsky in der Zeit, als sie die Band filmten, vorfanden, war ein Machtkampf der sich nach 20 Jahren Bandhistorie sichtbar fremd gewordenen Bandmitglieder, die sich auf einer Gratwanderung zwischen der Realisierung des neuen Albums und der Trennung der Gruppe zu befinden schienen. Ein Zustand, den die Band später im Film selbst schlicht als „Seifenoper“ bezeichnete.

Der Film beginnt im Jahr 2003 mit einer Listening-Session für die Presse zum *St. Anger*-Album. Der Zuschauer wird also schon zu Beginn des Films darüber in Kenntnis gesetzt, dass die Arbeiten an dem Album ein erfolgreiches Ende genommen haben. Vorweggenommene *happy endings* haben in der Dramaturgie von Spielfilmen oft die Funktion, die

Spannung des Zuschauers zu mildern, die Möglichkeit des schlechten Endes von vornherein zu negieren. Das mildert Spannung, öffnet aber den Blick für die Prozesse, die das gute Ende so schwer erreichbar machten. Dem vorweggenommenen Ende folgt ein Rücksprung in der Zeit - die eigentliche Geschichte, die *SOME KIND OF MONSTER* erzählt, beginnt drei Jahre früher. *Metallica* scheint in Auflösung zu sein. Die Musiker der Gruppe - der Sänger und Gitarrist James Hetfield, der Schlagzeuger Lars Ulrich und der Gitarrist Kirk Hammett - hatten jahrelang kein Album mehr eingespielt und waren auch nicht zusammen auf einer Bühne aufgetreten. Sie hatten sich sichtlich voneinander entfernt und kaum mehr als eine rein berufliche Beziehung zueinander. Kurz zuvor hat außerdem der Bassist Jason Newsted die Band nach vielen Jahren verlassen und *Metallica* zu dem besagtem Trio werden lassen. Die Ausgangskonstellation der Seifenoper ist erreicht, das Drama kann beginnen.

Beim ersten erneuten Aufeinandertreffen der Band im Zimmer eines Luxushotels hat das Plattenlabel deshalb den Psychotherapeuten Phil Towle hinzugezogen - sicherlich nicht, um eine Art von Gruppentherapie aus sozialen Gründen durchzuführen, sondern die Band als eine funktionierende Marke zu stabilisieren und so neu marktfähig zu machen. Die Therapiesitzungen mit Towle ziehen sich im folgenden wie ein roter Faden durch den gesamten Film und charakterisieren den jeweiligen Zustand, in dem sich die Gruppe befindet. Towle wirkt phasenweise wie ein Mitglied der Band, er soll für eine Gage von 40.000 Dollar pro Monat aus den Individuen von *Metallica* wieder eine Gruppe zusammenschweißen. Vor allem bei den zwei stets aneinander geratenden Bandköpfen Hetfield und Ulrich hat er jedoch zunächst keinen Erfolg. Immer wieder geraten die beiden aneinander. Der Konflikt gipfelt in einem der Tiefpunkte in der Bandgeschichte *Metallicas* - der Flucht Hetfields in eine Entzugsklinik, in der er über ein Jahr lang bleiben mußte. In dieser Zeit begleiteten die Filmemacher lediglich Lars Ulrich und Kirk Hammett sowie die Menschen um sie herum, wobei die ganze Zeit unklar war, ob die Band überhaupt weitermachen würde.

Nach Hetfields Rückkehr wird der Dokumentarfilm selbst zum kurzzeitigen Hauptthema. Ungewöhnlich hierbei ist, dass die Filmemacher Joe Berliner und Bruce Sinofsky selbst vor der Kamera in Erscheinung treten. Sei nehmen an einer der Sitzungen mit

Towle teil, in der vor allem der zurückgekehrte James Hetfield Bedenken äußert, die Arbeit der Dokumentarfilmer weiter zuzulassen. Er fühle sich beobachtet und eingeschränkt, Kameras und Filmemacher träten aus der Rolle der Begleiter heraus und würden zur zusätzlichen Belastung der Situation. Schließlich fällt allerdings doch die Entscheidung, die Dreharbeiten weiterlaufen zu lassen. Dass die Kameras aber auch im folgenden Gegenstand von Aggression sind, zeigt sich unter anderem in einer Szene, als der Drummer Lars Ulrich in einer Frustsituation eine der Kameras mit Bier bespuckt.

Ein Wendepunkt hin zu einer Wiederannäherung der Bandmitglieder deutet sich erst nach gut zwei Dritteln des Filmes an. Aus Verärgerung über Radiospots, die die Bandmitglieder einsprechen sollen, entsteht eine Form von Gemeinschaftsgefühl, das sich ab diesem Zeitpunkt verstärkt. Deutlich wird dies durch die gemeinsame Entscheidung der Gruppe, dass die Zusammenarbeit mit Towle nicht mehr notwendig ist. Der endgültige Durchbruch zu einem neuen erfolgreichen Miteinander der Band scheint die Einstellung des neuen Bandbassisten Robert Trujillo und die Auszeichnung durch den Musiksender MTV, der Metallica eine MTV-ICON-SHOW widmet.

Der Film endet, wo er begonnen hat, bei den Interviews, die anlässlich der Listening-Session geführt werden. Metallica wird der Öffentlichkeit in einer neuen Harmonie und auf dem Wege zu neuem Erfolg vorgestellt. Natürlich waren die Zerwürfnisse in der Band Gegenstand der Fan- und Musikpresse gewesen. Insofern gehört es auch zum Raffinement des Band-Marketing, mit der Seifenoper, die *SOME KIND OF MONSTER* erzählt, genau diese Fama aufzugreifen, sie zu dramatisieren und am Ende zu entlasten. Es gehört durchaus zum Inszenierungsstil der Seifenoper - hier geht es um psychische und vor allem um soziale Konflikte, um Koalitionen und Feindschaften in relativ geschlossenen sozialen Gruppen -, daß der Film immer wieder verschiedene Randkonflikte der Bandmitglieder aufgreift. Dazu gehört der Vater-Sohn-Konflikt im Hause Ulrich, in dem der Vater des Metallica-Schlagzeugers die neuen Werke der Band in Frage stellt. Und auch Hetfields familiäre Verhältnisse werden betrachtet - er sieht in der Scheidung seiner Eltern den Grund dafür, dass er selbst Probleme damit hat, die Nähe anderer Menschen zuzulassen. Umso stärker wird dagegen die Rolle der Familie im aktuellen Leben der Bandmitglieder gezeigt: Immer wieder sind beispielsweise

die Kinder Ulrichs mit im Studio dabei und werden von lauter Rockmusik beschallt; oder Hetfield flüchtet in einer Belastungssituation zu einer Ballettstunde seiner Tochter. Die oft konflikthafte Vergangenheit von Metallica spielt eine eigene dramatische Rolle. Teil der Therapie der Gruppe ist z.B. ein Treffen von Lars Ulrich mit dem ehemaligen Metallica-Gitarristen Dave Mustaine, der einräumt, immer noch unter dem Rausschmiss zu leiden. Zu Wort kommt mehrfach der Ex-Bassist Jason Newsted, der sich kritisch zum Weg Metallicas äußert.

So sehr das Modell der Seifenoper für die Geschichte, die der Film erzählt, alle Leitfäden zu liefern scheint, so auffallend ist der Weg, den Berlinger und Sinofsky bei der Darstellung der Musik gewählt haben. Statt Lieder der Band komplett zu zeigen und auszuspielen, werden sie immer nur für wenige Augenblicke angespielt - und dann abrupt wieder ausgeblendet. Die Songs des Albums *St. Anger*, das für die Geschichte des Films ja das positive Ende markiert, werden in ihrer Entstehung gezeigt, wie einzelne Parts eingespielt und anschließend wie Puzzelteile zusammengesetzt werden, und nicht als fertige Produkte vorgezeigt. Ebenso detailliert widmen sich die Filmemacher der Entstehung der einzelnen Liedtexte. Auch frühere Stücke aus der 20jährigen Bandgeschichte kommen nur sekundenweise zum Einsatz. Nur ein einzelnes Lied (*Frantic* aus dem Album *St. Anger*) wird komplett ausgespielt - als Hinterlegung des Abspanns.

Die Arbeiten an dem Film dauerten mehr als zweieinhalb Jahre. Über 1.200 Stunden Filmmaterial entstanden dabei. Herausgekommen ist ein Film, dessen harmonisches Ende nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß der Auflösungsprozeß der Band wohl nur aus ökonomischen Gründen unterbrochen wurde. Eine Band ist eben auch in eine Vielfalt von Bezugsgrößen verwoben, die letztlich alle dem Warenverkehr zugehören. Es gehört zu den großen Trugschlüssen oder gar Paradoxien der Rockdocumentaries, daß sie auch dann, wenn sie kritische Distanz versuchen, aus dem Kreislauf von Werbung und Imagearbeit nicht ausbrechen können.

Wie auch *SOME KIND OF MONSTER* stehen die meisten der Rockdocumentaries in einem klar erkennbaren ökonomischen Kontext - sie sind selbst Waren und werden oft erfolgreich vermarktet. Aber sie sind darüber hinaus vor allem Mittel der Werbung für die Bands, ihre Platten und Tourneen. Unter einer öko-

nomischen Perspektive sind Bands Waren, die ihr Image nicht nur in ihrer Musik und in ihren Auftritten, sondern in allem gewinnen, was sie in der und für die Öffentlichkeit tun. Auch die Boulevard- und Fanpresse arbeitet beständig daran, die Images von Musikern und Bands zu entwickeln und mit Anekdoten und Skandalen zu unterfüttern. In der Marktpsychologie ist ein *Image* nicht nur das (öffentliche) Absehen eines Produkts, die Menge der Attribute und Bedeutungen, die ihm zukommen, sondern vor allem ein Gratifikationsversprechen, in dem die subjektive Wertschätzung von Konsumenten für ein Produkt gebündelt ist. Images können auch negativ sein, dienen dann aber zur Abgrenzung der Subkulturen voneinander; diejenigen, die einen Gegenstand wie eine Band oder den durch sie repräsentierten Musikstil hochschätzen, machen sich dadurch unterscheidbar von anderen, die das alles ablehnen (aus welchen Gründen auch immer).

Rockumentaries tragen meist ganz offen zur Imagearbeit der Musiker bei. Oft genug fingieren sie das Leben der Mitglieder der Bands als konstruktives Miteinander, schaffen die Illusion einer sozial funktionierenden Binnenwelt der Gruppe (was seinerseits wieder zum *branding* der Bands gehört). Die Band selbst ist eine Ware, die am Platten- und Konzertmarkt Umsätze und Gewinne erzielen muß. Je populärer die Bands sind, desto aufwendiger und kostenintensiver werden die Veranstaltungen, desto höher steigen die Gratifikationserwartungen des Publikums (zusammen mit den Gewinnerwartungen der veranstaltenden Industrie). Rockumentaries sind Waren, die Waren (die Musiker und Bands) bewerben - die wechselseitige ökonomisch-symbolische Abhängigkeit von Film und Sujet scheint kaum hintergebar zu sein. *SOME KIND OF MONSTER* deutet an, dass auch das so schlicht an der Dokumentation von Musik-Veranstaltungen interessierte Genre der Rockumentary Potentiale der Dramatisierung und Narrativisierung hat, die Konzerte nicht mehr als Events, sondern vielmehr als Geschichten erzählt. Ist noch die traditionelle Konzertdokumentation vor allem für die Fan-Gemeinden interessant (man erinnere sich, daß *Idol* von *eidolon* = Bild abgeleitet ist), so könnte das narrative Rockumentary auch solche Zuschauer adressieren, die nicht zum Fankreis zählen: Gerade dann würde sich aber das werbliche Interesse derartiger Filme um so besser umsetzen lassen.

(Svenja Schweichel / Ansgar Schlichter)

Rezensionen:

Pressespiegel (USA): <http://www.metacritic.com/film/titles/metallicasomekindofmonster>.

Weiterführende Links (D):

http://www.filmz.de/film_2004/metallica_some_kind_of_monster/links.htm.

Bibliographie zu Metallica:

Berlinger, Joe / Milner, Greg: *Metallica. This Monster Lives: The Inside Story of SOME KIND OF MONSTER*. New York: St. Martin's Griffin 2005. - Dt.: *Metallica. Inside. Hinter den Kulissen des Kultfilms SOME KIND OF MONSTER*. München: Blanvalet 2006, 447 S.

McIver, Joel: *Justice for all - die Wahrheit über Metallica*. Berlin: Bosworth-Ed. 2009, xix, 532 S.

Pillsbury, Glenn T.: *Damage incorporated. Metallica and the production of musical identity*. New York [...]: Routledge 2006, xxvi, 242 S.

Putterford, Mark: *Metallica - in their own words*. London: Omnibus Press 2000, 112 S.

Wall, Mick / Dome, Malcolm: *Metallica*. Berlin: Bosworth-Ed. 2007, 143 S. - Zuerst als: *Metallica - the complete guide to their music*. London: Omnibus 1995, v, 88 S.

Diskographie (ohne Singles und EPs):

1983: Kill 'em all

1984: Ride the Lightning

1986: Master of Puppets

1988: ... And Justice for All

1991: Metallica

1993: Live Shit: Binge & Purge (Live)

1996: Load

1997: Reload

1998: Garage Inc. (Compilation)

1999: S&M (Live)

2003: St. Anger

2008: Death Magnetic.

ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE Großbritannien 1983

R: D.A. Pennebaker

P: Tony Defries, Ken Scott, David Bowie

K: Jim Desmond, Mike Davis, Nick Doob, Randy Franken, D.A. Pennebaker

S: Lorry Whitehead

T: Ground Control

Beteiligte Musiker: David Bowie, Mick Ronson, Trevor Bolder, Woody Woodmansey, Ken Fordham

DVD-Vertrieb: 20th Century Fox

UA: Dez. 1973; Neuschnitt: 31.8.1979; Videoauslieferung: 23.12.1983; Neustart: 10.7.2002; BRD: 24.3.2003
91min., 1,33:1, Farbe, Stereo

Glam-Rock war eine der auffälligsten stilistischen Ausprägungen der Popkultur anfangs der 1970er

Jahre. Er ist optisch vor allem durch schrille, glitzernde und oft feminine Kostüme und Bühnendarstellungen gekennzeichnet. Das Spiel mit Extravaganz und Androgynität geht aber viel weiter und mündet in ein ironisches Thematisieren von damals als prototypisch geltenden Auftretensstile, Geschlechterrollen und Konventionen der Konzertkultur. Insbesondere stellten sich die Stars in übertreibenden Rollen dar, die gelegentlich in eigens für die Aufführung konzipierten Kunstfiguren zugespitzt wurden. Extrovertiert, mit unkonventionellen Kostümen, reichlich Make-Up und einem starken Maß sexueller Mehrdeutigkeit schockierten die Künstler ihr Publikum und überschritten jegliche traditionelle Vorstellungen vom typischen Verhalten, Aussehen und musikalischem Ausdruck von Akteuren der Rock- und Popmusik.

Die vielleicht nachhaltigste Kunstfigur des Glam-rock ist der von David Bowie erschaffene Ziggy Stardust. Zentraler Punkt der Dramaturgie des Konzeptalbums und der dazugehörigen Welttournee ist die Fiktion, dass Ziggy Stardust eine außerirdische Messias-Figur ist, die auf die Erde hinabsteigt und hier die Rockmusik revolutionieren will. Von Beginn an zielt die Aufführung resp. das Konzert auf die Erschaffung einer fingierten Realität, wie sie als Illusion einer Handlungswirklichkeit auch in Theater und Film vorkommt. Die Travestierung der Musiker- und Geschlechterrollen spielte seit den Auftritten und Maskeraden Marc Bolans (T. Rex) in der Musikszene der frühen 1970er eine bedeutende Rolle. Für die Ziggy-Figur griff Bowie außerdem auf zwei, seinerzeit sehr prominente und gerade im Optischen radikale Science-Fiction-Filme Stanley Kubricks zurück - 2001: A SPACE ODYSSEE (1967) und A CLOCKWORK ORANGE (1971). So ästhetisch-innovativ die Ziggy-Figur und ihre musikalische und optische Inszenierung im Rückblick auch wirkt, so sollte doch nicht übersehen werden, welche Bedeutung ein ökonomisches Kalkül bei ihrer Genese spielte: Die ersten Alben Bowies hatten nicht den erhofften Verkaufserfolg und ihm nicht zu dem anvisierten großen Durchbruch als Leitfigur der Rockmusik verholfen. Eine zusätzliche Bedeutung lag darin, dass Bowie nicht nur Musiker, sondern auch ausgebildeter Schauspieler war. Die Ziggy-Figur synthetisiert so zahlreiche, ebenso heterogene wie komplexe Einflüsse.

1972 und 1973 ging David Bowie in Gestalt der von ihm selbst kreierten Phantasiefigur und deren eben-

falls fiktiven vierköpfigen Band *The Spiders from Mars* auf erfolgreiche US-, Japan- und Großbritannien-Tournee, an deren Ende die Auflösung der Musikergruppe und der Bühnen-Tod Ziggy Stardusts stand. Gerade dieses Konzert, das am 3.7.1973 im Londoner Hammersmith Odeon stattfand, wurde von dem amerikanischen Dokumentaristen Don A. Pennebaker aufgezeichnet und zu dem Film ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE verarbeitet. Die Tatsache, dass es filmisch dokumentiert wurde, deutet darauf hin, daß sein spektakulärer Verlauf von vornherein geplant war und der Film Teil einer Marketing-Offensive für das Konzeptalbum resp. den Hauptakteur war.

Das Konzert ist ein mustergültiges Beispiel dafür, wie wichtig die Inszenierung für die Aufführungen des Glam-Rock ist. Sie ist zentraler Gegenstand der Aufnahme. Interessant ist, dass sie eine unmittelbare, beobachtende Haltung einnimmt. Es gehört zur Programmatik des Direct Cinema, dass die Gegenwart der Kamera das gefilmte Ereignis nicht substantiell verändert. Dabei ist aber zu bedenken, dass die innerhalb der Konzert-Location dargestellte Realität in sich ein völlig durchinszenierter Kosmos ist. Dies wird schon in der ersten Szene überdeutlich: Bowie, hager und unscheinbar in seiner Garderobe sitzend, erhält ein Telegramm, das er von unten nach oben liest. Als sein Gesicht hinter dem Papier wieder auftaucht, ist es zur Hälfte geschminkt. Er behauptet, es handele sich um eine nicht lesbare, kodierte Nachricht. Inhaltlich wirkt die Szene absurd, ist aber dennoch authentisches Abbild des Backstage-Geschehens - der Protagonist ist ein Zwischenwesen, noch Bowie, zum Teil aber schon Ziggy. Es ist Aufgabe der dokumentarischen Konzeption, nicht nur die Realität einzufangen, sondern auch die Fiktion, die in der Show aufgerichtet wird. Die folgenden dissonanzreichen Klänge eines Klaviers beim Stimmen der Saiten auf einer leeren, nur von einem Stroboskop beleuchteten Bühne verstärken die mystische, geheimnisvolle Atmosphäre des Geschehens. Mit einem unvermittelten Schnitt macht der Film deutlich, dass vor dem Konzert die Welt Ziggys und die Realität der Zuschauer sich gravierend unterscheiden: Außenaufnahmen des Londoner *Hammersmith Odeons* und Bilder gelangweilt wartender Fans stehen in hartem Kontrast zu der phantastisch anmutenden Innenwelt des Gebäudes, die ihrerseits ein eigener, von der Alltagsrealität abweichender illusionärer Raum zu sein scheint.

Durch eine geschickte Montage nähert der Film beide Welten erstmals einander an, indem sich plötzlich die auditive und visuelle Ebene kontrapunktieren – man hört eine Stimme, die den Auftritt ankündigt, auf visueller Ebene ändert sich jedoch nichts. Während man jubelnde, kreischende Fans hört, sieht man lediglich gelangweilt wartende Personen. Zunehmend verlagert sich der Fokus jedoch auf Fans, die sich, ihrem Vorbild folgend, extravagant geschminkt haben. Selbst eine winzige, nur für Fans lesbare Anekdote folgt dem Programm der kontrastierenden Doppelung: Bowies damalige Ehefrau Angie, auf dem Weg ins Odeon bei einer Autogrammstunde – auch dieses kündigt die Verknüpfung zwischen Innen- und Außenwelt an.

Währenddessen erklingt die festliche 9. Sinfonie Beethovens – mit diesem Monument bürgerlicher Musikkultur wird die bevorstehende Veranstaltung einerseits mit einem gewissen kulturellen Habitus verknüpft; andererseits ist das Zitat für Zeitgenossen wohl auch lesbar gewesen als Hinweis auf den unheimlich populären Soundtrack zu Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE*, zu dem Robert A. Moog insbesondere Kompositionen Beethovens verfremdet hatte. Dass Bowie sich selbst als Symbolfigur einer aktuellen Szenen-Kunstmusik versteht, wird deutlich, als er die Melodie Beethovens vor sich hin pfeift, unmittelbar bevor er auf der Bühne seine eigene Musik anstimmt.

Die folgende Bühnenperformance ist vor allen Dingen durch die extravagante, glamrock-typische Kostümierung geprägt. Bowie/Ziggy wechselt insgesamt fünfmal seine extravaganten Outfits – bietet dem Zuschauer durch Kostüm- und meist damit verbundenen Licht- resp. Farbwechsel immer wieder neue visuelle Eindrücke an. Zunächst trägt er eine Art beinfreien Kimono, seine rot gefärbten Haare wirken in der vornehmlich rötlich gehaltenen Bühnenbeleuchtung fast lila, seine Augenhöhlen scheinen unglaublich tief zu liegen, seine Gestalt hat fast etwas Gespenstisches an sich. In einem hautengen Glitzeranzug mit riesigen Schulterpolstern begleitet er sich bei *Changes* und *Space Oddity* und *My Death* selbst auf der Gitarre. Einen Teil der Setlist absolviert er in einem engen, bunten Ganzkörperanzug unter einem weißen Seidengewand. Auch der filmische Fokus liegt auf dem Protagonisten, der oft in so starker Nahaufnahme gezeigt wird, dass oft nur Ausschnitte des Gesichts zu sehen sind. Auf allzu häufige Schnitte wird in vielen Liedern verzichtet,

teilweise wird über längere Zeiträume eine einzige Kamera-Perspektive aufrechterhalten.

Das Publikum wird nur einbezogen, wenn besonders intensive Reaktionen auf das Bühnengeschehen zu beobachten sind. Es wird vor allem versucht, Momente der Ekstase vor der Bühne einzufangen. Auffällig ist, dass sich im Verlauf des Films die Publikumsreaktionen verstärken bzw. häufiger gezeigt werden, als hätten sie sich im Verlauf der Show zunehmend mit dem ‚Stardust-Virus‘ infiziert.

Auch die Band sieht man verhältnismäßig selten, bzw. erst, wenn einer der Musiker entweder ein Solo spielt oder aber Ziggy in direkte Interaktion mit diesem tritt. Während *Moonage Daydream* verlässt Bowie die Bühne, um erstmals sein Kostüm zu wechseln. Die Musiker bringen das Stück allein mit einem ausgedehnten Gitarrensolo zum Ende. Anschließend wird eine, parallel zum Solo stattfindende, Sequenz eingeschnitten, in der Bowie beim Umziehen gezeigt wird. Als er zur Bühne zurückkehrt, hört man das Ende des Gitarrensolos erneut. Durch diese Dopplung erweckt der Film den Anschein, als sei in Stardusts Welt die Zeit stehen geblieben, während er nicht auf der Bühne war. Derartige Backstage-Einschübe tauchen noch häufiger im Film auf. Während einer weiteren Pause sitzt Bowie z.B. nur mit einer Unterhose am dünnen Körper mit Ringo Starr in seiner Garderobe zusammen. Auf der einen Seite vermitteln diese Aufnahmen eine starke Nähe zum Künstler, andererseits brechen diese die Kontinuität des Konzertgeschehens völlig auf. Die Sprünge zerstören den filmisch-textuellen Bogen einer Konzertaufnahme. Der Film nutzt also gezielt die Störung der Bühnen-Inszenierung als Mittel der eigenen Dramaturgie. Diese aufspaltende filmische Strategie spiegelt sich übrigens auch in der Musik wieder, wie das folgende Beispiel zeigt:

Während *The Width Of A Circle* verlässt Bowie erneut die Bühne. Das Stück wird dominiert von einem nicht enden wollenden Gitarrensolo, das sich zunehmend von der Band löst. Orientiert es sich anfänglich noch an der Melodie, zerfällt jegliche melodische Komponente in sich selbst, fängt sich zeitweise wieder und bricht dann wieder ein. Zwischenzeitlich findet sich keine einzige Harmonie mehr im Klangspektrum, die Band wirkt völlig unsimultan. Erst als Ziggy zurückkehrt, greifen die musikalischen Zahnräder wieder ineinander, scheint die Ordnung wieder hergestellt. Seinen Gesang unterbricht

er für eine kurze pantomimische Einlage. Es folgen drei weitere Songs, unter anderem *White Light / White Heat* von Lou Reed, bevor Bowie völlig unangekündigt die Auflösung der Band bekannt gibt und den letzten Song *Rock 'n' Roll Suicide* intoniert. Auch diese für scheinbar alle Beteiligten überraschende Wendung hat diesen Auftritt legendär gemacht. Während das Konzert zu Ende geht, hört man kreischende Fans, deren Stimmen zunehmend von Elgars *Pomp and Circumstance* überlagert werden. Der Marsch, der in England fast als stellvertretend für die Nationalhymne gilt, verleiht dem vorhergehenden Ereignis unweigerlich einen bedeutsamen und offiziellen Beigeschmack.

Auf einen ersten Blick scheint das Ziggy-Stardust-Projekt ein – in der Geschichte der Rock- und Popkonzerte – bis dahin ungewohntes Spiel mit Fiktionen zu sein, mit einer Als-ob-Realität, die sich im Verlauf eines Konzertes und darüber hinaus einer Tournee entfaltet. Erst auf den zweiten Blick erweist sich die Inszenierung als ein viel tiefer gehendes Hantieren mit kulturellen Elementen, die der Popkultur, anderen populären Künsten, sogar der bürgerlichen Hochkultur entstammen können. Eine tiefergehende Analyse sollte sich gerade dieser, heute „postmodern“ anmutender Qualitäten annehmen. Eine fast paradox anmutende Beobachtung sollte der sich vielleicht aufdrängenden Hypothese, daß derartige Inszenierung mit hoher ästhetischer Distanz einherginge, aber entgegengesetzt werden: Die Fans

scheinen die Synthetizität des Geschehens in zunehmender Euphorie kaum noch wahrzunehmen. Mit dem Bühnentod Ziggy Stardusts scheint für sie tatsächlich nicht nur ein Idol verloren, sondern eine Welt zusammengebrochen zu sein.

(Julian Jannsen / Susan Levermann / Patrick Niemeier / Hans J. Wulff)

Rezensionen:

Films and Filming, 353, February 1984, p. 43. - Monthly Film Bulletin 51,600, Jan. 1984, pp. 23-24. - Hollywood Reporter 279,50, 23.12.1983, pp. 3,8. - Variety, 21.12.1983, pp. 14, 26. - City Limits, 114, 9.12.1983, p. 32. - Hollywood Reporter 279,2, 14.10.1983, p. 1, 29. - Screen International, 399, 18.6.1983, p. 16. - Screen International, 396, 28.5.1983, p. 20. - Take One 6,6, May 1978, p. 47.

Literatur zu Ziggy Stardust:

Rock, Mick / Bowie, David: *Moonage daydream. the Life and times of Ziggy Stardust*. [Übers. ins Dt.: Anne Litvin.] Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2005, 320 S.

Literatur zu David Bowie:

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

Literatur zum Glamrock:

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

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