

**(E)motion Pictures: Zwischen Authentizität und Künstlichkeit:
Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young [*]**

Bernd Kiefer und Daniel Schössler

Emotion Pictures

Schon im Jahr 1970 rechnet der noch junge und von Film und Rockmusik gleichermaßen begeisterte Wim Wenders mit einem Genre ab, „das es nicht gibt“: mit dem Musikfilm, vor allem mit den „Rock‘n‘Roll- und Popmusikfilmen“ (Wenders 1989, 82), die bis dato entstanden und denen er insgesamt vorwirft, gerade an der Darstellung der Musik zu scheitern. „Sie zeigen mehr ihr Desinteresse, ihr Missfallen oder ihre Verachtung als ihren Gegenstand. Das, was es zu sehen gibt, die Musiker, die Instrumente, die Bühne, die Arbeit, der Spaß oder die Anstrengung, Musik zu machen, erscheint ihnen nicht wert genug, so wie es ist, gezeigt zu werden“ (83). Wenders wirft den Musikfilmen vor, nicht dem authentischen Entstehen der Musik im Augenblick, also *live* auf der Bühne, und nicht dem Ausdruck der Musik gerecht werden, sondern die eigene Sprache der Rockmusik in eine andere, in die des Films zu übertragen. Das Psychedelischwerden der filmischen Mittel zur Repräsentation von Rockmusik: die schnelle Montage der Bilder, die Reißschwenks und Zooms und die ständigen Überblendungen, dies alles wird von Wenders als „Zerstörungsmethoden“ gesehen, die „zwar auf den ersten Blick der Musik selbst entnommen“ sind (85), mit denen das Medium Film die Musik jedoch durch den „Fleischwolf“ (85) dreht. Damit ist früh ein Dilemma formuliert, denn gerade Rockmusik gilt in den 1960er und den frühen 1970er Jahren noch als weitgehend unmittelbare physische und emotionale Expression von Befindlichkeit und Zeitgeist. So sieht Wenders nur in Jean-Luc Godards *ONE PLUS ONE* (1968), in dem man die Rolling Stones bei der Arbeit an ihrem Stück *Sympathy for the Devil* beobachten kann, noch in den Bildern eine „unglaubliche Kommunikation“ am Werk, die Utopie eines „mühelosen Verständnisses“ (26) zwischen den Musikern untereinander und dem Regisseur. Die meisten Rockfilme zerstören jedoch für Wenders durch Kamerabewegungen und vor allem durch die Montage genau diese intensive Eigendynamik eines sich entwickelnden Songs. Das Dilemma der Musikfilme besteht also darin, eine Balance zu finden zwischen dem Rhythmus eines Songs oder einer ganzen Performance und der Dynamik ihrer filmischen Darstellung.

In seiner Kritik an dem Film *MONTEREY POP* (1967) geht Wenders noch weiter. Hier dokumentieren Don A Pennebaker, Richard Leacock und Albert Maysles, die Hauptprotagonisten des amerikanischen *Direct Cinema*, das weitgehend ungestellt und authentisch arbeiten will, das erste große Pop-Festival in Monterey im Juni 1967, dem *Summer of Love*. Wenders, der seinen Text im August 1970 schrieb, moniert am Film, dass „ständig Bilder von Zuschauern eingeschnitten“ sind, Bilder der „Flower-Power-Bewegung“ und einer „Idylle, die man [...] auf den Tod nicht ausstehen kann“ (81). Unabhängig davon, dass Wenders offenbar die Hippies nicht mag und dass sein Text zu einem Zeitpunkt erschien, als die Idylle von Flower-Power bereits zerstört war, ist für das „unmögliche Genre“ Musikfilm wesentlich die Haltung, die Kamera und Montage zum Publikum eines Konzerts einnehmen. Konzentriert sich ein Film ganz auf die Arbeit der Musiker und ihre Interaktion auf der Bühne, oder gewährt er auch dem Publikum des Konzerts einen Raum: seinen Emotionen, seiner Begeisterung oder seinem Desinteresse? In der *Ästhetik der Repräsentation einer Performance* und in der *Ästhetik der Repräsentation des Publikums* lassen sich von D.A. Pennebakers *DON'T LOOK BACK* (1967) mit Bob Dylan bis zu Jim Jarmuschs *YEAR OF THE HORSE* (1997) mit Neil Young nicht nur die Entwicklungen des Konzertfilms ablesen, sondern die Entwicklungen der Popkultur dieser Zeit. Zumal die vermeintlich authentische Wiedergabe von Performances vollends zum Problem wird, seit Musiker wie David Bowie das Theatrale und Künstliche selbst zum wesentlichen Element ihrer Performance machen.

Just a plain picture

1965 kommt Bob Dylan, längst ein Superstar wie die Beatles, für eine Tour nach England. Er und sein Manager Albert Grossmann haben einen anderen Star, nämlich D.A. Pennebaker, den prominentesten Vertreter des *Direct Cinema*, beauftragt, die Tour zu dokumentieren. Das ästhetische Credo des *Direct Cinema* lautet: größt mögliche Authentizität, wobei dem Regisseur lediglich die Funktion eines Beobachters zukommt. Es entsteht *DON'T LOOK BACK* (1967), mit Handkameras gedreht in grobkörnigem Schwarz-Weiß. Die ersten Bilder dieses Films zeigen jedoch als Film im Film nicht die vertraute Ikone des Folksongs und der Protestbewegung, sondern einen Bob Dylan, der seinen Song *Subterranean Homesick Blues* nicht singt, sondern Blätter mit Schlagworten aus dem Text vollkommen unbeteiligt, aber weitestgehend synchron in die Kamera hält und achtlos fallen lässt. Am Bildrand unterhält sich der Dichter Allen Ginsberg mit einem für die Kamera Unsichtbaren, und dann gehen alle einfach ab. Diese Eröffnung, in ihrer Surrealität eine Vorwegnahme der späteren Musik-Clips, ist eine Antizipation dessen, was sich im Film dann offenbart: Dylan will nicht mehr Dylan sein: nicht mehr das Sprachrohr einer Generation. Zwar gibt es im Film noch eine Rückblende, in der sich der Sänger auf einem Feld vor schwarzen Landarbeitern als Protestsänger filmen ließ, doch jetzt, 1965, distanziert sich Dylan im Gespräch mit Fans und Journalisten nonchalant und oft auch arrogant von dem ihm zugewiesenen Image, das ihn jedoch erst zum Star werden ließ. Ansonsten ist das Publikum der Konzerte unsichtbar. Als wolle die Kamera ihrerseits nun herausfinden, wer Bob Dylan denn nun ist, bleibt sie nicht beobachtend, sondern sie sucht fast voyeuristisch die physische Nähe, scheint

fordernd, forschend das inszeniert Enigmatische Dylans ergründen zu wollen. Pennebaker zeigt Dylan vor allem *on the road*, im Hotelzimmer, etwa beim Schreiben eines neuen Songs mit Joan Baez, in der geheuchelt interessierten, aber völlig kalten Begegnung mit Donovan, der in England gerade im Stil Dylans erfolgreich ist, oder im Auto beim ironischen Kommentieren der Konzertkritiken, wo er jede politische Situierung lächerlich macht.

Seine Auftritte werden fast beiläufig in statischen Einstellungen verzeichnet, und die Songs, die Dylan solo darbietet, sind zudem durch Montage auch gerafft oder werden sogar abgebrochen. „It’s alright, Ma, it’s life, and life only.“ In der Musik sucht Pennebaker offenbar nicht mehr nach der „Wahrheit“ Dylans. Bemerkenswert hingegen ist, wie viel Zeit er den Verhandlungen des Managers Grossmann widmet, der mit einem *stone-face* die Gagen immer höher treibt. Dylan ist 1965 auch *big showbiz*. Seinen dramaturgischen Höhepunkt hat der Film, wenn Dylan einem Korrespondenten des *Time Magazine* vorhält, nicht in Worten könne man die Wahrheit ausdrücken, sondern die Wahrheit sei „just a plain picture“. Ein nicht nur mehr ironischer, ein bössartiger Kommentar des Stars - auch zur Methode der Unmittelbarkeit Pennebakers, von dem er sich gerade ins Bild setzen lässt, dem er allerdings nur *images* seiner selbst bietet. Später, in seinem eigenen Film *RENALDO & CLARA* (1978), wird Dylan das Spiel mit Facetten seines Images zum fiktionalen Spiel mit Masken treiben: mit den *Personae* Bob Dylans.

Soul Sacrifice

Im August 1969 fand in der Nähe des Ortes Woodstock, einer Künstler-Kolonie, in der damals auch Bob Dylan lebte, im Staat New York die *Woodstock Music & Art Fair* statt. Drei Tage spielten Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, Jefferson Airplane, The Who, Santana, Ten Years After, Crosby, Stills, Nash & Young und viele andere Superstars des Rock und Folk vor einem Publikum von 300 000 Menschen. Zwei Jahre nach dem *Summer of Love* in San Francisco wollte nun auch die amerikanische Ostküste beweisen, dass man *Three Days of Love & Peace & Music* erleben kann: *Paradise Now*. Die Hippiekultur kam zum größten Ereignis der Popgeschichte zusammen.

Der Regisseur Michael Wadleigh dokumentierte das in *WOODSTOCK* (1970), nicht nur ein Festival, sondern ein Lebensgefühl: die Manifestation der amerikanischen Gegenkultur auf dem Höhepunkt des Krieges in Vietnam. Erst der Film – und die folgenden fünf LPs – machten das Woodstock-Festival zum letzten großen Kollektivmythos des Pop - und er machte Warner Brothers, die den Film übernahmen, reich. *Woodstock* wurde zum Zauberwort. Man sah den Film, hörte die Platten, hatte das Film-Poster an der Wand, kiffte und feierte noch auf jeder Kleingartenwiese Partys im Woodstock-Feeling. Das lag daran, dass der Film dem Publikum sehr viel Zeit widmet, Einblicke bietet, heute noch, in ein Lebensgefühl, das damals adaptierbar schien: Das Konzert-Feld, obwohl hochgradig technisiert durch die ungeheure Bühne mit ihren

Lautsprechertürmen, wurde vom Publikum in Natur zurückverwandelt: in einen *hortus amoenus*, einen idyllischen Garten der Unschuld. Ikonisch sind die Bilder von Nackten auf den Wiesen am und im Wasser, vom Spielen im Schlamm nach dem großen Regen, der das Konzert unterbricht und gegen den das Publikum mit seinen „No rain, no rain“-Rufen aufbegehrt.

Vor allem lag es an der *Ästhetik der Repräsentation der Live-Performances*. Wadleighs Kamerteams und die Cutter (einer von ihnen war Martin Scorsese) suchen bei den Auftritten eine multiperspektivische Annäherung an die Musik(er) durch das *Splitscreen*-Verfahren, die Aufteilung der Leinwand in bis zu drei Bildfelder. Manchmal erscheint ein Musiker aus unterschiedlichen Blickwinkeln, manchmal mehrere Musiker in der Interaktion. Beispielhaft dafür ist die Gestaltung des Auftritts von Santana mit dem Song *Soul Sacrifice*. Das ekstatische Instrumentalstück, von der Percussion und der Gitarre Carlos Santanas im Wechsel vorangetrieben, wird von Wadleigh interpretiert, variiert und bis zu einer rituellen Klimax getrieben. In den Bildfeldern sieht man die Gesichter von Santana und seinem Schlagzeuger alternieren: beide energetisch geladen, als würden sie gleich zerbersten, ihre Seele opfern, indem sie sich buchstäblich aus dem Leib spielen: ein Opfer vor und für 300.000 Menschen. Schließlich werden Bilder des Publikums mit denen der Musiker im Ton synchron parallel gesetzt. Die Zuhörer, die Wadleigh zeigt, scheinen sich tatsächlich durch den Song (und wohl auch durch Drogen) in einer Art Ekstase zu befinden. Die Montage erfolgt nun im sich immer noch steigenden Rhythmus des Stücks. Bilder sind nur sekundenlang sichtbar, bis ein halbnackter Mann, in völliger Trance tanzend, mit ausgebreiteten Armen in die Christus-Position am Kreuz gerät. In beiden Bildfeldern rechts und links rahmt er dann die Musiker im Zentrum der Leinwand und schafft so eine Art Tryptichon, ein Altar-Bild vollkommener Kommunikation, ja Kommunion von Körper und Klang: eine Ikone nicht allein für Woodstock, sondern auch für die Popkultur Ende der 1960er Jahre.

Der Film *WOODSTOCK* kennt aber auch das Gegenbild, die Gegen-Ikone. Wenn Jimi Hendrix, von den Kameras beim Spiel bis auf die schmutzigen Fingernägel genau beobachtet, seine kakophonische Interpretation der amerikanischen Nationalhymne spielt, in der er akustisch - und den Text der Hymne umsetzend - Bomben explodieren lässt, wird auf der Leinwand die Verbindung zwischen der friedvoll-ekstatischen Atmosphäre des Konzerts und der eskalierenden Gewalt in Vietnam und in den amerikanischen Großstädten hergestellt.

Under My Thumb

Vier Monate nach dem Woodstock-Festival, im Dezember 1969, wollten die Rolling Stones ihre immens erfolgreiche USA-Tour mit einem *Free Concert* beschließen. Wie Dylan kurz zuvor, engagierten auch sie Vertreter des *Direct Cinema* als Regisseure einer filmischen Dokumentation ihres Konzertes auf der Speedway-Rennbahn von Altamont in Kalifornien am 6. Dezember 1969: die Brüder David und Albert

Maysles und Charlotte Zwerin. GIMME SHELTER (1970), benannt nach dem gleichnamigen Song der Stones, dokumentiert ein Desaster. Schon bei der Vorbereitung des Konzerts, zu dem 300.000 Fans kamen, wurde fast alles falsch gemacht: der Ort war für ein Konzert dieses Ausmaßes denkbar ungeeignet, die Bühne zu flach und zu nah am Publikum. Vor allem machten die Stones die Hell's Angels zu ihren Ordnungskräften und zahlten angeblich das Honorar in Bier aus.

Wenn das *Direct Cinema* als *uncontrolled cinema* immer auch das Unerwartete, das Zufällige einfangen will, dann wurde dies die schreckliche Wahrheit von GIMMER SHELTER. Die Band spielt *Sympathy for the Devil*. In dem Song stellt Jagger, der sich in PERFORMANCE (1970) als dekadenter Pop-Star selbstinszeniert, sich als namenloser dandyhafter Wanderer durch die Zeiten vor, als „man of wealth and taste“, der sich zynisch für alles Böse in der Geschichte verantwortlich erklärt, für die Kreuzigung Christi, die Ermordung des Zaren und den Tod der beiden Kennedys: „Hope you guess my name.“ Was der Song impliziert, ist die Wiederkehr des verdrängten Bösen in dem Augenblick, in dem der Name erraten wird: „after all it was you and me.“ Man kann nur spekulieren, wie dieses Spiel mit dem Bösen im aufgeheizten und von den alkoholisierten Hell's Angels drangsalierten Publikum gewirkt haben mag. Während des Songs kommt es im Publikum und direkt vor der Bühne zu Schlägereien. Die Stones spielen, von den Hell's Angels auf der Bühne abgesichert, den Song zu Ende. Jagger versucht, die Menschen zu beruhigen und droht mit Abbruch des Konzerts. Dann fahren die Stones verrückterweise im Programm fort und beginnen, *Under My Thumb* zu spielen. Die Kamera ist jetzt die ganze Zeit auf der Bühne bei Jagger und schwenkt hektisch ins Publikum, als erneut Prügeleien beginnen. Unmittelbar vor Jagger, der nicht mehr nur irritiert, sondern auch ängstlich wirkt, da Rufe laut werden, jemand habe einen Revolver, wird im Gewimmel in diesem Augenblick ein Afroamerikaner von einem Hell's Angel erstochen. Von den Bildern, die die Tat zunächst nur erahnen lassen, springt der Film vom Konzert in die Situation am Schneidetisch, wo sich Jagger die Szene vorführen lässt, jetzt in der Wiederholung, in Zeitlupe und im Standbild, in denen sich die Details des Mordes aus dem diffusen Geschehen langsam klären lassen. Für die Montage dieser Sequenz stand vermutlich Michelangelo Antonionis Film BLOW UP (1966) Pate, eine Geschichte über die moralische Indifferenz eines Fotografen im *Swinging London*, der glaubt, einen Mord fotografiert zu haben, und im manischen Vergrößern des Fotos nach den Spuren sucht. GIMME SHELTER, der Film über ein Konzert der Stones, ist tatsächlich zum Beweismittel in einem Mordfall geworden. Jagger, einen weißen Schal um die Schultern drapiert, sieht das, steht auf, sagt: „Alright. See you“ zu dem Cutter, der ihm das Material zeigte, und geht. In dem Augenblick friert der Film sein Gesicht in Großaufnahme ein. Darüber, was der Ausdruck in Jagers Gesicht zeigt, lässt sich bis heute streiten: Ist es erstarrtes Erschrecken? Ist es Gleichgültigkeit beim definitiven filmischen Blick des Stars in sein Publikum?

Stardust

Nach Altamont stand jedes Großereignis des Pop in dessen Schatten, und Woodstock wurde umso stärker idealisiert und sein Mythos zunehmend kommerzialisiert. Und damit drang er ins Bewusstsein der Fans ein und wurde zur Anforderung an das, was ein Festival zu sein habe. 1970 kamen 600.000 Fans auf die Isle of Wight, um ein Jahr nach Woodstock schon dessen Revival zu feiern. Es traten fast alle Musiker auf, die auch in Woodstock waren: Jimi Hendrix, The Who, Joan Baez, aber auch Miles Davis, The Doors und die gerade neu zu propagandierende Supergroup Emerson, Lake and Palmer. Die jungen Veranstalter wollten natürlich auch einen Film, den Murray Lerner drehte. MESSAGE TO LOVE: THE ISLE OF WIGHT FESTIVAL wurde allerdings erst 1997 aufgeführt, und vielleicht erklärt sich aus dieser zeitlichen Distanz, dass Leners Film vor allem die negativen Aspekte des Festival-Geschäftes dokumentiert: das Ende einer Ära. Der Film macht brutal klar, wie die Ansprüche der Musiker, der Promoter und die des Publikums divergieren. Die 600.000 kamen offenbar alle mit der festen Überzeugung, keinen Eintritt zu bezahlen. Sie verlangten ein *Free Concert*, und am Zaun, der das Festivalgelände umgrenzte, kam es permanent zu Kämpfen mit den Ordnern. Die Veranstalter mussten die Polizei rufen. Dennoch war schnell klar, dass alles außer Kontrolle geraten würde, vor allem die Finanzen, denn die Stars, die nach Woodstock um ihren faktischen Marktwert wussten, traten nur auf gegen *cash*. So wurde die Atmosphäre auf der Isle of Wight immer aggressiver. Ein Festival-Veteran stürmt in MESSAGE TO LOVE schließlich die Bühne und erklärt vor der Kamera: „Power to the people, motherfuckers! I’ve been to Woodstock and I’ve loved it very much. I’ve been to about ten fucking festivals and I love music. But this festival business is becoming a psychedelic concentration camp where people are being exploited. What is all this peace and love shit when you have police dogs out there?“ Die Popkultur zeigt in MESSAGE TO LOVE, allerdings viel zu spät, ihre internen Widersprüche: Das Publikum will *Love, Peace and Music* umsonst, und die Musiker haben längst realisiert, dass Festivals, die gefilmt werden, nicht nur einen Promotion-Effekt vor Ort haben, sondern ein karriereförderndes und sehr einträgliches Geschäft sind. In der Tat zeigt Leners Film, wie aus der drohengeschwängerten psychedelischen Szene der Endsechziger Jahre schon im Jahr 1970 eine psychopathologische wird. Als Joni Mitchell auftritt und ihre Hymne auf die *Woodstock-Generation* singt: „We are stardust, we are golden and we got to get ourselves back to the garden“, stürmt ein Mann auf die Bühne, nach eigener Aussage „one of the most coherent minds around“, und beginnt, eine unzusammenhängende Rede zu halten. Mitchell ist - wie Jagger in GIMME SHELTER - nicht nur irritiert, sie hat offenbar tatsächlich Angst vor ihm. Das Verhältnis zwischen Musikern und Publikum, das WOODSTOCK in der Montage zur fast religiösen Kommunion aufbaute, ist in MESSAGE TO LOVE zerrissen, und das Festival ist nicht mehr zu retten.

Vielleicht erklärt sich das sehr späte Aufführungsdatum des Films auch damit, dass Lerner beim Festival kaum Material drehen konnte, das dem Woodstock-Mythos entsprach. Wer hätte sich 1970/71, als der Film WOODSTOCK gerade seinen Einfluss entfaltete, einen Musikfilm angesehen, in dem Jim Morrison aufgedunsen und apathisch am Mikrophon steht, in dem nur von Geld die Rede ist und in dem ein junger Hippie, sichtlich

von vielen Dingen sehr müde, in die Kamera erklärt, seinem etwa fünfjährigen Sohn, der neben ihm sitzt, gelegentlich auch LSD zu geben? Wenn die Veranstalter sich am Ende des Films verabschieden, bankrott und desillusioniert, können sie tatsächlich sagen, dass etwas für immer zu Ende ging: die Utopie, die Wadleighs WOODSTOCK erst geformt hat, einer kommunikativen Einheit von Musik(ern) und Publikum. Für Jimi Hendrix und Jim Morrison fiel nach den Auftritten auf der Insel der letzte Vorhang. Hendrix starb am 18. September 1970, Morrison am 3. Juli 1971; in beiden Fällen waren Drogen die Todesursache, wie bei Janis Joplin, die 1970 ihren letzten Auftritt hatte.

End of the Road

Als die Gruppe *The Band* sich im Jahr 1976 entschloss, ihr letztes Konzert zu geben und dann aufzuhören, war es auch die Einsicht, dass der exzessive *Rock-Life-Style*, der die Musiker schon gezeichnet hatte, nicht länger durchzuhalten war. Ihr Abschiedskonzert, zu dem The Band Freunde lud wie Bob Dylan, Van Morrison, Neil Young, Joni Mitchell, Eric Clapton, Ringo Starr, aber auch den Dichter Laurence Ferlinghetti, die Blueslegende Muddy Waters, den Mainstream-Barden Neil Diamond und viele andere, nannte die Gruppe: *The Last Waltz*. Martin Scorsese, ein Freund des Band-Gitarristen Robbie Robertson, drehte den gleichnamigen Film *THE LAST WALTZ* (1978). Er montiert die Auftritte der Musiker mit Gesprächsszenen, in denen The Band ihre Geschichte und die der amerikanischen populären Musik von den 1950er Jahren bis zum unvermeidlichen Ende erzählt: „I mean, 16 years on the road. The numbers start to scare you. I couldn't live with 20 years on the road. [...] The road has taken a lot of the great ones. Hank Williams, Buddy Holly, Otis Redding, Janis, Jimi Hendrix, Elvis. It's a goddam impossible way of life" (Robbie Robertson). Dabei ist Scorsese in den Gesprächs-Sequenzen stets physisch präsent, nicht als Interviewer und Chronist, sondern als einer, der mit Popmusik aufwuchs, mit ihr lebt und sie auch in seinen Filmen, z.B. in *MEAN STREETS* (1973), einsetzte als Ausdruck des Lebens auf den Straßen des Molochs New York. Der Regisseur ist *involviert*, als *Fan*, aber auch als *Künstler*, der gerade in seinem Film *NEW YORK, NEW YORK* (1977) den Ausverkauf des Jazz ans Showbiz zum melodramatischen Streitpunkt einer Künstlerehe macht und der selbst in dieser Zeit dem notorischen Lebensstil des *film director as superstar* folgt und fast daran zugrunde geht.

THE LAST WALTZ hingegen zelebriert in einer u.a. von Michael Chapman und Vilmos Zsigmond elegant-elegisch ausgeleuchteten Inszenierung die einzelnen Performances als Summe der Pop-Kultur in vielen Stilen, zu denen auch die Lyrik der Beat Generation selbstverständlich gehört. Das Publikum bleibt außen vor bei diesem *meeting*. Damit ist dem Film eine eigentümliche Dialektik zugekommen, die Dialektik einer jeden Nostalgie, die sich selbst nicht belügen will: So war es einmal, so sollte es sein, und so *wahr* ist es jetzt. Scorsese gibt durch die Kameraarbeit und die Montage jedem Auftritt, jedem Musiker die diesem im Moment gemäße Kontur, den eigenen Rhythmus. Fast mitfühlend und helfend zeigen Kamera und Montage den geistig abwesenden, sichtlich kaputten und deshalb langsamen Neil Young, der *Helpless* singt und spielt

und dafür auch die Hilfe seiner Freunde braucht, die zweite Stimme von Joni Mitchell, die im Schattenriss aus dem Bühnenhintergrund stimmlich beisteht. Wenn Van Morrison noch einmal seinen *Caravan* der *Rock'n'Roll Gypsies* sich aus dem Leib schreit, fängt der Film auch ein, dass die verzückten Bewegungen von Morrisons schwerer gewordenem Leib nicht mehr so kommen wie vor Jahren, aber immer noch *in tune* sind. Langsam fährt die Kamera später wie vom Himmel von oben auf den Kopf des distanzierten Bob Dylan, der *Forever Young* zu spielen beginnt: die Hymne, die hier nicht anachronistisch wirkt, nur trotzig. Sie alle wissen, dass etwas längst ans Ende kam, aber sie machen weiter. Am Ende des Konzerts versammeln sich alle Musiker, um Dylans *I Shall Be Released* anzustimmen. Dieser letzte Walzer, der kein Walzer ist, ist ganz für das Kinopublikum bestimmt: schon für die Nachwelt.

The Faker

Um 1970, als die Hippies zu den letzten großen Festivals ihrer Ära pilgerten, schuf David Bowie in London ein ganz anderes Image des Rockstars. Bowie gab nie vor, seine Musik und seine Performance seien authentischer Ausdruck seiner Person, seien Statements für oder gegen etwas. Schon ‚David Bowie‘ ist eine Kunstfigur, eine *Persona*, eine Maske, die sich immer neue und andere Masken auflegt; allenfalls war und ist Bowie das *trademark* für permanente Metamorphosen. Schon früh ist sein Gott Andy Warhol, dessen Satz „My mind is like a tape recorder with just one button: Erase“ Bowie in den 1970er Jahren zu seinem Pop-Prinzip machte: Er nahm auf, formte um – und löschte aus. Mit dem Album *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (1972) erfand Bowie sich die *Persona* Ziggy, den Rockstar als androgynen *Alien* und *Starman*: nicht von dieser Welt, oszillierend zwischen den Geschlechtern und sexuellen Orientierungen. Mit dieser Maske ging Bowie 1973 auf seine bisher erfolgreichste Tournee, die am 3. Juli 1973 im Hammersmith Odeon in London enden sollte. Das Konzert war zur Verfilmung angelegt, und der Regisseur war D.A. Pennebaker. Eine sehr selbstbewusste Wahl Bowies, denn Pennebaker hatte MONTEREY POP gemacht und Dylans DON'T LOOK BACK: Dokumente der Pop-Geschichte. Er drehte auch ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS – THE MOTION PICTURE, der allerdings wegen technischer und rechtlicher Probleme erst 1982 aufgeführt wurde. Wie nicht anders zu erwarten, erlaubt Bowie keinerlei Einblicke in die Person hinter der Maske, dafür zeigt Pennebaker, wie die *Bowie-look-a-likes*, männlich und weiblich, sich zum Konzert einfinden, während Bowie sich in der Garderobe in Ziggy verwandelt. Außen: die Effekte des *Images*, innen: seine *Konstruktion*. Das Konzert ist eine Folge von Rollen-Songs, zu denen Bowie sich immer wieder neu kostümiert und schminkt, sich immer wieder neu erfindet und auslöscht. Er gibt sich lasziv wie Marlene Dietrich - oder, genauer: so, wie Helmut Berger die Dietrich in Viscontis THE DAMNED / DIE VERDAMMTEN (1969) *in drag* performt. Er lässt sich auf der Bühne entblättern, aus Roben schälen wie eine Diva, nur um in neuer Kostümierung zu erscheinen: einer Mischung aus Gladiatoren-Schürze und Huren-Schäbigkeit, und er deutet mit seinem Gitarristen Mick Ronson einen gewaltsamen Sexualakt *a tergo* an.

Der Film ist fast gänzlich von der Licht- und Farbästhetik bestimmt, vom Blick in den dunklen Zuschauerraum, in dem stroboskopisch die Gesichter (vor allem die von jungen Frauen) in ihrer völligen Hingabe an den Musiker aufblitzen und verschwinden, und vom Blick auf den rot, aber auch blau und gelb ausgeleuchteten Körper Bowies. Schon die Lichtdramaturgie akzentuiert so für die Betrachter von Konzert und Film das Changierende der Figur(en), das ein Song wie *Changes* pointiert: Eine „strange fascination“ geht für Ziggy/Bowie aus von der Einsicht „So I turned myself to face me / but I’ve never caught a glimpse / of how the others must see the faker / I’m much too fast to take that test [...] Time may change me / but I can’t trace time.“ Das Konzertpublikum, dessen Euphorie zwischen Hysterie und Sehnsucht an die Bilder der frühen Beatles-Konzerte erinnert, sucht frenetisch die Nähe zu einer *Persona*, die sogar eingesteht, keinen Kern zu besitzen, ein *faker* zu sein und sich im Augenblick des Zugriffs immer zu entziehen: „Angel or devil, I don’t care“. Bowie beendet das Konzert mit dem Tod Ziggys und dem *Rock’n’Roll Suicide*. Er kündigt an, nie mehr ein Konzert geben zu wollen, er entrückt sich, entzieht sich und wendet sich dann mit einer pathetischen Geste, wie ein Prediger Trost und Kommunion stiften wollend, direkt an das konsternierte Publikum: „You’re not alone, gimme your hands / You’re wonderful, gimme your hands.“ Er berührt sogar flüchtig ein paar Hände, die sich ihm entgegenstrecken, aber als jemand ihn ergreifen will, reißt ihn ein Sicherheitsmann so brüsk zurück, als gälte es, ihm das Leben zu retten. Noch wenn alle Masken gefallen sind, nach dem letzten Vorhang, muss ‚David Bowie‘ unberührbar bleiben. – ZIGGY STARDUST zeigt Bowies Performance, die im *drag* und im *gender-switching* immer auch die Anführungszeichen mit setzt, sogar noch in der Verweigerung des Kontakts als eine Selbst-Inszenierung, die immer an ein Publikum adressiert ist, weil ihr melodramatisches Pathos sich nur gerechtfertigt zeigt, wenn im Film die Resonanz sichtbar ist: die *Fans*, die mitgehen wollen, die imitieren wollen, diejenigen, die im Moment unmittelbar und stark emotional auf das reagieren, was auf der Bühne *für sie* performt wird.

Die postmodernen Konzertfilme der 1980er Jahre sind dann keine Dokumentationen mehr eines (auch für ein Publikum) einmaligen Ereignisses, eines einmaligen Momentes, der unwiederholbar ist. Sie repräsentieren Performances, die hochgradig konstruiert und kalkuliert oder gar artifiziell und rein fiktionalen Charakters sind, und sie lassen keinen Zweifel daran, dass sie selbst konstruiert sind. Der Kunstanspruch der Performances von den Talking Heads oder von Laurie Anderson schließt Elemente des Inszenatorischen ein, die ein Publikum im Saal gar nicht registrieren könnte. Er verlangt somit filmische Repräsentationen, die ihrerseits den Anspruch erheben, eigenständige Kunstwerke zu sein, und die sind ausschließlich an ein Kino-Publikum gerichtet. Je artifizieller der Pop in den 1980er Jahren wird und je größer sein Kunstanspruch, umso geringer die Rolle des Konzert-Publikums in den Filmen.

Psycho Killer

STOP MAKING SENSE, der Talking-Heads-Film von Jonathan Demme aus dem Jahr 1984, beginnt damit, im Detail die Füße eines Mannes zu zeigen, der über einen Boden geht und bei einer Markierung auf dem Boden neben einem Mikrofonständer einen Kassettenrekorder abstellt. Er macht ihn an, und aus dem Rekorder kommen die Beats einer Rhythmusmaschine. Dann beginnt er, in weiteren Einstellungen, die erkennen lassen, dass er sich auf einer leeren Bühne befindet und vor einem offenen Bühnenhintergrund, mit einer akustischen Gitarre das Stück *Psycho Killer* zu spielen und zu singen. Publikum ist keines sichtbar, und es bleibt auch unsichtbar. David Byrne, der Kopf der Talking Heads, hat ein Konzert eröffnet.

Dieses Opening kodiert die klassischen Eröffnungen von Konzert-Filmen auf mehrfache Weise um. Das in ZIGGY STARDUST nach Bowies Verlassen der Garderobe schon zur Show gehörende *stage announcement*: „Ladies and gentlemen: DAVID BOWIE!!!“, das den *event* als *Epiphanie* markiert, wird in STOP MAKING SENSE gleich banalisiert und mit neuer Bedeutung vorgeführt. Der Kinozuschauer erkennt zunächst nicht, wer die Bühne betritt und zu welchem Zweck er das tut. Kein frenetischer Applaus signalisiert die Ankunft des Stars. Das Anhalten bei der Markierung macht klar, dass der Auftritt minutiös für die Kamera geplant und inszeniert ist, und nur der Kinozuschauer kann für einen Moment glauben, der Beat zum Song käme tatsächlich aus dem Recorder. STOP MAKING SENSE macht von Anfang an klar, dass hier nicht für ein Publikum im Saal agiert wird, sondern allein für ein Kinopublikum, dem das Konstruierte und Künstliche der Performance permanent vor Augen geführt wird. Wenn Byrne am Ende von *Psycho Killer* scheinbar aus dem Gleichgewicht und ins Stolpern und Trudeln gerät, folgt er, dem Kinozuschauer erkennbar, dabei den kreisförmigen Markierungen auf dem Boden, damit er nicht aus dem Blickfeld der Kameras gerät. Das wird aber nicht kaschiert, sondern ausgestellt, ebenso wie seine Bewegungen, die vorgeben, hier verliere einer die Kontrolle über sich, nur sichtbar und hörbar dem Rhythmus des aus dem Takt geratenen Stücks vom Band folgen, also einem *concept*. In WOODSTOCK kann man noch sehen, wie Joe Cocker bei seiner trunkenen, fast dionysischen Interpretation von *With a Little Help from My Friends* in spasmodische Bewegungen fällt, die ihn aus dem Blick der Kamera geraten lassen, so dass die ihn erst wieder suchen und finden muss. Dieser Zufall und die Spontaneität, die zum Live-Konzert gehören, werden in STOP MAKING SENSE nur noch als integraler Teil der längst medial informierten und orientierten Performance der Talking Heads ironisch reflektiert und ausgestellt. STOP MAKING SENSE, der Titel des Films, meint also: Es muss ein Ende gemacht werden mit dem Fetisch des Authentischen im Pop, in der Pop-Kultur, weil unsere Bewegungen, unsere Emotionen längst markiert, codiert sind. Es gibt sie, die *Psycho Killer*, die Mörder unserer Pop-Seelen. Aber es sind nicht *wir*. *Sie* sind irgendwo da draußen.

That (Post)Modern Feeling

„Written, directed and visuals by Laurie Anderson“. So heißt es im Abspann von HOME OF THE BRAVE (1986). Anderson wollte ursprünglich Jonathan Demme und Martin Scorsese als Regisseure. Die schlugen ihr vor, es selbst zu machen. Der Film ist so keine Dokumentation eines Konzertes, sondern er ist ein Teil des sich multi-medial und intermedial entwickelnden Kunst-Projektes der Amerikanerin geworden. Anderson singt in unterschiedlichen, verfremdeten Stimmen, spielt eine elektronisch verfremdete Violine, erzählt absurde Geschichten, macht Pantomime, tanzt. Sie maskiert sich und ist kostümiert. Auch sie performt *Personae*, spielt Rollen, männliche und weibliche, verändert ihre Stimme mit einem Vocoder und macht sogar ihren Körper in einem Anzug, der mit Sensoren besetzt ist, zum computergenerierten Klang-Körper. Nichts ist mehr natürlich, alles ist artifiziell. Dabei agiert Anderson vor einer *Blue Screen* mit wechselnden Bildinhalten: vom Animationsfilm über Objekte, Buchstaben und Zahlen bis zu Wörtern und Sätzen wie „That modern feeling“. Alle Medien werden genutzt und ineinander überführt: Theater, Film, Fernsehen, Video, Computer, Musik, Sprache, Schrift bis hin zum einfachen Telefon. Jeder Song ist genau inszeniert auf Akte der Kommunikation hin, die sich überlagern und durchdringen, gegenseitig aufheben. Jeder Song reflektiert in seiner Inszenierung die Problematik der Kommunikation in einer wissenschaftlich-technischen Welt, in der Sprache zu einem Virus wurde: „Language is a virus“ (William Burroughs). Viren breiten sich aus, unkontrollierbar; sie folgen ihrer eigenen Logik. Einmal singt Anderson, und der Text ist nur teilweise in einer verständlichen Sprache, dann scheinen sich Sprachen zu mischen, oder sie singt Nonsense-Wörter, dann scheint die Sprache rein lautmalerisch zu sein. Im Film erscheinen zu diesem Song Untertitel, und der Kinozuschauer, der daran gewöhnt ist, die Untertitel für die halbwegs getreue und vollständige Übersetzung einer ihm nicht geläufigen Sprache zu halten, folgt ihnen. Aber ist diese Schrift tatsächlich die sinngemäße Entsprechung des von der Stimme Artikulierten, des Gesungenen? Ist Sprache, ist Gesang überhaupt ‚übersetzbar‘? Doch nicht nur Sprache hat ein Eigenleben in HOME OF THE BRAVE, auch die Bilder. Vor der *Blue Screen* löst sich plötzlich Andersons Schatten von ihr ab und wird zu einem Bild, das nach ihrem Abgang stehen bleibt: ein Schattenriss, der die Präsenz eines realen Körpers nur noch in der technischen Simulation nachhaltig konserviert.

Andersons Bühnen-Performance und die Inszenierung des Films führen vor Augen und Ohren, dass es nicht mehr ein originäres Körper-Bild gibt, nicht mehr die eine Stimme, die eine Identität stiften und sichern kann, sondern viele Bilder, viele Stimmen, die nicht mehr synthetisiert werden können. Der *Live-Charakter* eines Konzertes wird so im Konzert schon aufgehoben, aber die Aufhebung wird erst in der filmischen Repräsentation, die keine des *Live-Concerts* mehr ist, reflektiert. *That (post)modern feeling* entsteht in einer technisierten Welt, in der der digitale Code, mit dem Anderson spielt, auch in der Technik, die sie nutzt, vor allem zum Multiplikator von Erfahrungen und Identitäten zu führen scheint: bis hin zur *Virtualität von performer und performance*.

Innocent When You Dream

Das Multiple, die Vervielfachung und die damit einhergehende mögliche *Allgegenwart* einer *Persona* sind Themen in dem Film *BIG TIME* (1988), den Chris Blum für Tom Waits drehte. Inszeniert wird in Bühnenperformances und in Spielszenen, die die Auftritte von Waits rahmen, die Geschichte von Frank, die Waits auf den drei Konzept-Alben *Swordfishtrombones* (1983), *Rain Dogs* (1985) und *Franks Wild Years* (1987) in Rollen-Songs entwickelt hatte. Frank macht sich auf, um dem großen amerikanischen Traum zu folgen, nämlich es von ganz unten *straight to the top* im *showbiz* zu schaffen. „Un operachi romantico“ gibt der Film vor zu sein, eine kleine romantische Oper: also Handlung mit Musik und Gesang in einer bestimmten Stimmung, der des Wunderbaren, Mysteriösen. Das könnte nahelegen, dass Frank es tatsächlich schafft. Bei Waits und Blum wird das Wunderbare jedoch zum Surrealen getrieben: zum Spiel mit Metamorphosen in Permanenz. Waits tritt in zwei Rollen auf: als Frank I, der es als Performer zumindest auf eine kleine Bühne vor ein unsichtbares Publikum geschafft hat, das nur durch sein gelegentliches Lachen präsent ist – aber das könnte auch eine Konserve sein. Und er ist Frank II, dem der Erfolg versagt blieb, der aber in seinem Streben nach oben von Frank I auf der Bühne dargestellt wird. Zu Beginn fährt die Kamera auf einen flimmernden TV-Bildschirm zu und in ihn hinein. In welcher Realität sich die Geschichten der beiden Franks nun abspielen, bleibt unerfindlich, zumal immer wieder der Film von einer Sequenz zur nächsten im TV umschaltet. Ist alles nur ein Traum von Frank II, der sich zu Anfang des Films zum Schlafen ins Bett legt, und findet der Traum als TV-Programm statt, als *Zappen* zwischen mehreren Kanälen und Realitäten? Oder ist es anders: Ist der Traum, es ganz nach oben zu schaffen, nur eine medial vermittelte Illusion, ein *TV-dream*? Frank I auf der Bühne performt in den Songs Rollen, mehrere Charaktere mit Kostümwechseln: eine multiple Persönlichkeit. Allerdings wird dabei Material von vier verschiedenen Konzerten montiert, so dass Frank I zusätzlich multipliziert wird. Nicht einmal die *Bühnen-Persona*, die Rollen spielt, bleibt also konstant. Auch Frank II verwandelt sich: mal ist er der Beleuchter der Show, mal der sinnlos und sich langweilende in seiner Box sitzende Eintrittskarten-Verkäufer für ein Konzert, das fast zu Ende ist. Jeder Frank ist mehrere Franks; keiner verweist auf ihren Performer Tom Waits. Radikaler hat sich noch nie ein Musiker in einem Konzert-Film den Anforderungen des Authentischen entzogen. Tom Waits ist in *BIG TIME* eine völlig fiktive Figur: „I’ll tell you all my secrets / But I lie about my past / So send me off to bed forever more.“

Like a Hurricane

Für seinen Abgesang auf den Western *DEAD MAN* (1995) ließ Jim Jarmusch sich von seinem Idol Neil Young einen Gitarren-Soundtrack einspielen, dessen expressive Wucht die Bilder eines verfallenden Landes und dessen Zärtlichkeit die Reise eines Mannes in den Tod akzentuieren. Die Zusammenarbeit war für beide

wohl so intensiv und produktiv, dass Young Jarmusch bat, seine Tournee mit seiner alten Band Crazy Horse im Jahr 1996 zu filmen. Dabei folgten beide Youngs altem Arbeitsprinzip: „Just start in and see what happens.“ *YEAR OF THE HORSE* (1997) ist ein Konzertfilm: „Proudly presented in Super 8“ und auf 16mm und Hi-8 Video gedreht, und ein Porträt von Musikern, die sich seit dreißig Jahren kennen, nach oft langen Pausen immer einmal wieder zusammenkommen, Platten aufnehmen und touren.

Zu Beginn des Films stellen sich die Bandmitglieder (gewiss unnötigerweise) in Statements direkt in die Kamera vor, auch Young, und er sagt: „My name is Neil Young, and I‘m guitar player in the band Crazy Horse.“ Diese Bescheidenheit ist das Thema des Films, in dem nicht der Solist, nicht der Superstar Young im Vordergrund steht, sondern das *Kollektiv* der Band. Es geht in *YEAR OF THE HORSE* um die, wie es einmal heißt, „unity of expression“, eine im Lauf der Zeit gewachsene Einheit des Zusammenspiels, um jene unglaubliche Kommunikation, das „völlig unwahrscheinliche, mühelose Verständnis“, das Wim Wenders im Spiel der Stones einst als Utopie des Rock zu erkennen meinte. Und die führt Jarmusch nicht nur in den Auftritten des Jahres 1996 vor, sondern er benutzt auch Film-Material von Touren der Band aus den Jahren 1976 und 1986, Material, das er selbst nicht gedreht hat und das Young ihm zur Verfügung stellte. In einem dieser Rückblicke, die durch Inserts datiert werden, sieht man die Band nach einem Konzert *back stage* streiten. Young ist unzufrieden mit der Performance eines Songs und argumentiert heftig mit den Musikern darüber, wer es vermasselt habe. Es wird deutlich, dass die *unity of expression* sich nie selbstverständlich einstellt, sondern immer wieder auf der Bühne erarbeitet werden muss: Jedes Konzert und jeder Song sind ein *work in progress*; 1996 ist somit auch nur *ein* Jahr, ein Moment dieser Einheit, nicht *das* Jahr der Band. Besonders deutlich wird das in Jarmuschs Montage des Songs *Like a Hurricane*, in dem Bild- und Tonmaterial aus drei Jahrzehnten der Band Crazy Horse zu einer homogenen Einheit verschmolzen werden. Der Song beginnt auf der Bühne im Jahr 1996, springt dann in der Montage von Bild und Ton zurück in die Jahre 1976 und 1986 und endet auf der Bühne 1996. Dabei sind im Sound zwar merkliche Unterschiede zu vernehmen, die jedoch nicht als Brüche wahrgenommen werden. Jarmuschs Montage des Songs konstruiert so eine faktische Einheit von sich stetig weiterentwickelnder Musikalität und Produktivität als kontinuierlichem Prozess, der immer auch mit dem Scheitern rechnet: „It‘s better to burn out than to fade away.“

21st Century Schizoid Perspectives

Zum Schluss ein Ausblick. Mit dem neuen Trägermedium DVD beginnt wohl auch eine neue Ära der Konzertfilme, vor allem ihrer visuellen und auditiven Wahrnehmung. Die DVD *DEJA VROOOM* (1999) der britischen Avantgarde-Rock-Band King Crimson bietet ein Konzert der Gruppe aus dem Jahr 1998, bei dem der Zuschauer selbst zwischen verschiedenen Kamerapositionen, also zwischen verschiedenen Perspektiven auf die einzelnen Musiker, wählen kann. Er *konstruiert* sich sein eigenes Konzert mit der Fernbedienung und wird zugleich durch den DTS-Ton (Digital Theatre Sound) im Zimmer ins Zentrum des Konzertes gesetzt, in

eine Hörer-Position, die so bei Livekonzerten nur bei extrem hohem technischen Aufwand sich realisieren lässt. Mit der DVD und ihren avancierten technischen Möglichkeiten wird der Konzertfilm, der für die Kinoauswertung produziert wurde, wohl obsolet. Allerdings gibt es derzeit auch eine gegenläufige Tendenz: die Live-Übertragung von Pop-Konzerten via Satellit in besonders ausgestattete Kinosäle, die den Event-Charakter bewahrt. Mag sein, dass diese Form des Konzertfilms aber auch nur eine Konsequenz der Tatsache ist, dass bei großen Konzerten in den Stadien die meisten Zuschauer nur einen optischen Eindruck von der Band oder dem Solisten erhalten durch die Videoleinwände, auf die das Konzertgeschehen übertragen wird – also visuell nur medial mit der Bühne in Kontakt sind: Das Publikum ist anwesend und abwesend zugleich. Eine vielleicht nur auf den ersten Blick neue spielerische Möglichkeit, einen Live-Song visuell und akustisch wahrzunehmen, bieten King Crimson auf *DEJA VROOOM*, wahrscheinlich inspiriert durch Jarmuschs Montage von *Like a Hurricane*. Der Song *21st Century Schizoid Man* kann konstruiert, kombiniert werden durch die Auswahl von unterschiedlichen Besetzungen der Band aus dreißig Jahren: der Rhythmus-Sektion, des Sängers und der jeweiligen Solisten: „What if you could have the rhythm section from 1969, the vocalist from 1974, and the instrumentalist from 1996?“ Wobei, je nach der Wahl, sich auch das präsentierte Foto-Material verändert. Am Ende der Entwicklung des ‚unmöglichen Genres‘ des Konzertfilms bietet die Technik ästhetische Möglichkeiten, die aus dem Publikum einen Mitproduzenten der Musik machen, ein virtuelles (aber natürlich limitiertes) *Mitglied der Band*: „You have just entered 21st Century Schizoid BAND. Explore the possibilities...“

Anmerkung

[*] Eine gedruckte Fassung des Artikels erschien in: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bende 2004, S. 50-65.

Literatur

Wenders, Wim (1989) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. 2., unveränd. Aufl. Frankfurt: Vlg. der Autoren. [Zuerst 1986.]

Empfohlene Zitierweise

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel: (E)motion pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 10-24, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p10-24>

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.