

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 Glamrock 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 ebenfalls 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, codierte 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 ungemein 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 dürren 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 bourgeoisen 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)

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.

Empfohlene Zitierweise

Jannsen, Julian / Levermann, Susan / Niemeier, Patrick: David Bowie: Ziggy Stardust and the Spiders from Mars. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.1 (2010), S. 78-83, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.5.p79-83>.

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.