



Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung

Ausgabe 5.4

April 2011

Impressum

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

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung ISSN 1866-4768
DOI: 10.59056/kbzf.2011.5

Verantwortliche Redakteure: Patrick Niemeier, Willem Strank

Herausgeber:

Niemeier, Patrick (Kiel)

Strank M.A., Willem (Kiel)

Wulff, Prof. Dr. Hans Jürgen (Westerkappeln/Kiel)

Redaktion:

Kerstin Bittner (Kiel)

Janwillem Dubil (Kiel)

Julia Fendler (Kiel)

Jan Kästel (Kiel)

Frederike Kiesel (Kiel)

Patrick Kraft (Kiel)

Imke Schröder (Kiel)

Editorial Board:

Claudia Bullerjahn (Gießen)

Christoph Henzel (Würzburg)

Linda Maria Koldau (Frankfurt)

Georg Maas (Halle)

Siegfried Oechsle (Kiel)

Albrecht Riethmüller (Berlin)

Fred Ritzel (Oldenburg)

Hans Christian Schmidt-Banse (Osnabrück)

Bernd Sponheuer (Kiel)

Jürg Stenzl (Salzburg)

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Hans J. Wulff (Kiel)

Kontakt:

filmmusik-medien@lists.uni-kiel.de

Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung
c/o Hans J. Wulff
Institut für NDL- und Medienwissenschaft
Leibnizstraße 8
D-24118 Kiel

Inhaltsverzeichnis

Impressum.....487

Vorwort.....490

Überblicksartikel

Die sowjetische Rockkultur und der sowjetische Rockkonzertfilm.....492
Bittner, Kerstin

Zwei Nachträge zum *Monterey Pop Festival* – Otis Redding und Jimi Hendrix.....501
Tieber, Claus

Filmanalysen

MOMMA DON'T ALLOW (1956).....506
THE T.A.M.I. SHOW (1964).....511
BELOVED INVADERS: THE VENTURES (1965).....515
THE SONG REMAINS THE SAME (1976).....519
THE CLASH: RUDE BOY (1980).....527
HYPE (1996).....533
BILLY BRAGG AND WILCO: MAN IN THE SAND (1999).....537
WESTWAY TO THE WORLD (2000).....541
END OF THE CENTURY (2003).....545
FESTIVAL EXPRESS (2003).....553
MOMENTS OF MASS DISTRACTION (2003).....560
THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON (2005).....563
CALEXICO NEXT EXIT (2007).....570

HEAVY METAL IN BAGHDAD (2007).....	574
LORD DON'T SLOW ME DOWN (2007).....	580
HAARP (2008).....	586
HANNAH MONTANA (2008).....	590
THE KINKS – YOU REALLY GOT ME (2008).....	595
MOVIN' ON UP! (2008).....	602
SHINE A LIGHT (2008).....	606
LEONARD COHEN – LIVE IN LONDON (2009).....	613
TAQWACORE: THE BIRTH OF PUNK ISLAM (2009).....	618

Filmographien

Die Beach-Party-Filme (1963-1968).

Eine kommentierte Filmographie.....623

Bruns, Katja / zu Hünigen, James

Vorwort

Auch weiterhin entwickelt sich unser Rockumentary-Projekt in zügigem Tempo. Immer wieder stoßen wir dabei auch dank vieler Tipps und Zusendungen auf neue Filme und auf pophistorische und filmwissenschaftliche Phänomene sowie kreative Produktionen, die einen genaueren Blick auf die Materie mehr als lohnend machen. So verhält es sich auch in unserer ersten Ausgabe im Jahre 2011, welche insgesamt schon den vierten Teil unseres Lesebuchs darstellt. Auch dieses Mal konnten wir eine ganze Reihe kompetenter Autoren und Experten für Artikel gewinnen.

Albert Meier hat sich mit einer neueren Dokumentation über *The Kinks* und einem Konzert *Leonard Cohens* intensiv auseinandergesetzt und zwei Analysen beige-steuert, über die wir uns besonders freuen. Unser Redaktionsmitglied Kerstin Bittner hat viel Zeit mit der nicht unkomplizierten Recherche zum Thema Rockmusikkultur in der ehemaligen Sowjetunion verbracht und interessante Erkenntnisse zum sowjetischen Rockmusikfilm erlangt. Claus Tieber steuerte unter anderem Nachträge zu seinen MONTEREY-POP-Analysen bei. Auch Dokumentarfilme über pop- und rockmusikalische Klassiker wie *Led Zeppelin* oder *The Clash* wurden für diese Ausgabe genauer untersucht. Modernere Erscheinungsformen der Popmusik wie ein Konzertfilm mit US-Teeniestar Hannah Montana wurden ebenfalls in diese Ausgabe aufgenommen. HEAVY METAL IN BAGDAD (2007) wirft einen besonderen Blick auf die einzige Heavy-Metal-Band im vom Krieg erschütterten Irak. Eine Kombination aus moderner Konzertperformance, aktuellen Schnitt- und Montagetechniken und einem musikalischen Klassiker bietet der Konzerfilm SHINE A LIGHT (2008) von Martin Scorsese über ein Konzert der Rolling Stones in New York. Auch mit aktuellen Bands und Musikern wie Robbie Williams oder Muse haben sich unsere Autoren beschäftigt.

Einen besonders ausführlichen Abschnitt nimmt dieses Mal eine Filmographie zu den *Beach Party Movies* ein, die wir ganz ans Ende unserer vierten Ausgabe gestellt haben. In diesen Filmen wird die Handlung zumeist rund um Musiknummern zur Entstehungszeit angesagter Popbands aufgebaut. Diese treten in den meisten dieser Filme selbst als Performer in Erscheinung. Sogar *Elvis Presley* wurde in diesem Genre aktiv. Die Bands und Musiker, die in den Filmen meist sich selbst spielen und so deutlich auf den intimen Zusammenhang der in den Filmen dargestellten Freizeitkultur und der zeitgenössischen Realität amerikanischer Jugendlicher verweisen, spielen eine wichtige Rolle in den Filmen. *Stevie Wonder, Nancy Sinatra, Donna Loren, The Supremes, The Beach Boys, The Animals, Little Richard, The Righteous Brothers, The Kingsmen, The Pyramids, The Hondells, Dick Dale and The Del-Tones* – es sind eine ganze Reihe von populären Bands, die durch die Filme noch bekannter und noch mehr zum alltäglichen Bestandteil der Alltagskultur jugendlicher Zuschauer werden konnten.

Seit der dritten Ausgabe firmiert „Die Rockumentaries“ auch als Projekt der AG *Populärkultur und Medien* der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Auf längere Sicht ist auch weiterhin geplant, die Rockumentaries

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 491

zu einem Thema einer der Tagungen der AG zu machen. Vor allem möchten wir die Mitglieder der AG an dieser Stelle auch nochmal dazu einladen, an der Arbeit der Kieler Gruppe als Autoren teilzunehmen (sofern das nicht schon in Planung ist).

Wir bedanken uns bei allen Mitschreibern. Insbesondere geht ein großer Dank an die Redaktion: Kerstin Bittner, Janwillem Dubil, Julia Fendler, Jan Kästel, Matthias Koch, Frederike Kiesel und Imke Schröder. Bei den Letztkorrekturen der vorliegenden Version waren vor allem Kerstin Bittner und Julia Fendler sehr engagiert, wofür wir uns an dieser Stelle nochmal ausdrücklich bedanken wollen.

Patrick Niemeier, Willem Strank, Hans J. Wulff
im April 2011

Die sowjetische Rockkultur und der sowjetische Rockkonzertfilm

Kerstin Bittner

1. Beatlemania

Die Beatles - was wäre die Rockmusik ohne sie? Die *Fab Four* waren Revolutionäre und wurden zu Propheten einer neuen, weltweiten Jugendkultur. Natürlich steckte dieser Hype auch die sowjetische Jugend an, die ihren neuen Helden in allem nacheifern wollte. Die sowjetische Regierung stemmte sich jedoch mit allen Mitteln gegen diese Tür gen Westen: Auf den Versuch, Beatles-LPs in die UdSSR einzuführen, folgte die fachgerechte Zerstörung selbiger durch den Zoll; positive Äußerungen über die Beatles und der Konsum ihrer Musik wurden disziplinarisch verfolgt; in kleinen Propagandafilmen startete die Regierung Hetzkampagnen. Konzerte der Beatles in der UdSSR waren untersagt. Durch die aggressive Haltung der Regierung etablierte sich schnell eine beeindruckende Untergrundbewegung: Es entstanden Schwarzmärkte für selbstgemachte Beatles-LPs – z.B. auf nicht mehr verwendete Röntgenbilder überspielte Übertragungen aus dem Radio Luxemburg. Zeitweilig verschwanden im ganzen Land Telefone aus den Telefonzellen und Lautsprecher von den Straßen, weil sich die Jugendlichen zu Hause eigene E-Gitarren bauten. Aus biederen Schuluniformen und schweren Armeestiefeln schneiderte man sich selbst den Beatles-Look zurecht. Die Beatles einmal sehen zu können, war für die sowjetische Jugend zwar ein unerreichbarer Traum, dennoch oder gerade deshalb erlangten sie aber eine umso größere Bedeutung, wurden als Ikonen der Freiheit und als Inkarnationen eines neuen Bildes von Jugendlichkeit wahrgenommen.

Diese Geschichte von den Anfängen der Rockmusik in der Sowjetunion erzählt auch der Konzertfilm *PAUL MCCARTNEY IN RED SQUARE* aus dem Jahre 2003. Erst in diesem Jahr kam einer der Beatles nach Moskau, um dort ein riesiges Konzert zu geben. Als Schauplatz wählte sich Paul McCartney ausgerechnet den geschichtsträchtigen Roten Platz aus – das Symbol des kommunistischen Regimes, welches ihn und seine Band jahrelang verteufelt hatte. So wurde denn der Film über das Moskauer Konzert nicht nur zu einer Bühne für den Musiker Paul McCartney, sondern porträtierte vor allem eine ganze Nation im Beatles-Fieber.

Der Regisseur Mark Haefeli bat einige der wichtigsten Vertreter der sowjetischen Rockszene zum Interview, darunter den Musiker und Frontmann der Band *Mašina Vremeni*, Andrej Makarevič, sowie den *Akvarium*-Sänger Boris Grebenščikov, den Kritiker und Autoren Artemij Troickij, Paul McCartney selbst und auch den

angeblich größten Beatles-Fan Russlands, Kolja Vasin. Sie alle trugen mit ihren Erzählungen und Anekdoten dazu bei, dem Zuschauer ein anschauliches, lebendiges Bild der sowjetischen Beatles-Generation zu vermitteln. Haefeli unterstützte die Interviews durch Archivmaterial aus Zeiten der Sowjetunion, mit historischen Aufnahmen der Beatles sowie mit Impressionen des heutigen Russlands.

Wenngleich der Film einen durchaus interessanten historischen Rückblick über sowjetische Jugendkultur liefert, so ist der eindeutige Star des Films dennoch Paul McCartney. Die Retrospektive dient lediglich der Glorifizierung dieser schillernden Gestalt des Show-Business und macht das Konzert auf dem Roten Platz nochmals spektakulärer. Während des eigentlichen Konzerts zeigt die Kamera neben den Aufnahmen von Bühnengeschehen und Publikum vor allem auch die Lokalität selbst: Der Film versucht immer wieder klarzustellen, als wie phänomenal und unglaublich dieses Konzert angesichts der historischen Vorgeschichte wahrgenommen werden musste. Im weiteren Verlauf des Films verschiebt sich der Fokus der Erzählung zunehmend auf das karitative Engagement McCartneys und seiner damaligen Frau: ein Tee-Besuch bei Putin, bei dem man über die Abschaffung von Landminen spricht, die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch das St. Petersburger Konservatorium mit anschließendem Privatunterricht für ein paar ausgesuchte Studenten, ein Besuch in einem Kinderheim. Ziel der Darstellung ist es nicht etwa, auf etwaige herrschende Missstände aufmerksam zu machen – McCartney schmückt sich vielmehr mit dem Schicksal der ehemals sowjetischen Bevölkerung wie auch mit den Problemen des gegenwärtigen Russlands.

Zweifelsohne hatten die Beatles einen großen Einfluss auf die sowjetische Jugendkultur – sogar Michail Gorbatschow bestätigt dies höchstpersönlich. Dennoch waren sie nicht allein für den Zusammenbruch des Kommunismus und der Sowjetunion verantwortlich, wie Leslie Woodheads *HOW THE BEATLES ROCKED THE KREMLIN* (2009) mehr oder weniger explizit behauptet. Artemij Troickij meint dazu, dass die Beatles zehn Jahre vorher nicht auf so offene Ohren gestoßen wären. Die Sowjetunion habe ihre eigenen Helden gehabt: den Raumfahrer Jurij Gagarin, ihren charismatischen Anführer Nikita Chruschtschow und den festen Glauben an den Kommunismus. Als die Beatles kamen, hatte sich bereits leise Unzufriedenheit breitgemacht: Der Phase des Tauwetters [1] war unter Breschnev eine tiefgreifende Stagnation gefolgt. Kulturelle Freiheiten wurden, sofern im Vorwege überhaupt bewilligt, zurückgezogen. Jugendkultur – das waren in der Sowjetunion Trachten und Volkslieder, patriotistischer Schmutz und propagandistische Erziehung. Die Beatles trafen auf ein bereits (in dieser Generation) instabiles System, das offen für Neues wurde.

Beide Filme – *HOW THE BEATLES ROCKED THE KREMLIN* wie auch *PAUL MCCARTNEY IN RED SQUARE* – sind sehr einseitig, auf eine rein westliche Darstellung ausgerichtet. Dabei sind die Filme einander sehr ähnlich: Sie verwenden dieselben Aufnahmen des Konzerts, die sich darüber hinaus auch noch innerhalb der einzelnen Filme wiederholen. Darüber hinaus sind die Interviewpartner weitestgehend dieselben, sie äußern sich zu den gleichen Dingen sogar auf die gleiche Art und Weise. Als wäre das nicht genug, wird auch Woodheads Film ebenso wie der Haefelis zum Ende hin eine reine Beweihräucherung Paul McCartneys und seines Konzertes

in Moskau. Für beide Filme ist in Sachen Osteuropa offensichtlich nur von Interesse, was unmittelbar mit dem Westen zusammenhängt. So wird denn beispielsweise Artemij Troickij lediglich als Autor und Kritiker vorgestellt. Dass er wesentlich an der Organisation des bahnbrechenden Rock-Festivals in Tiflis von 1980 beteiligt war, das so viele junge Menschen über viele Jahre inspirierte, ist aus westeuropäischer Sicht offensichtlich nicht weiter von Belang. Was sich unabhängig von den Beatles in Sachen Rockmusik entwickelt hat, zeigt keiner der Filme. Nur auf den Erfolg der Band *Mašina Vremeni* wird kurz verwiesen – allerdings scheint sich dieser aus Sicht der Filmemacher darin zu erschöpfen, dass die Band um Andrej Makarevič ein Album in dem berühmten Londoner Abbey Road Studio aufnehmen durfte und dort sogar dem ehemaligen Produzenten der Beatles begegnete.

2. Von *Magnitizdat* bis zur Perestroika

Doch waren es nicht nur die Beatles-Songs, die die Jugend der Sowjetunion bewegt hatten. Inspiriert von der westlichen Musik der späten 1960er im Allgemeinen und von dem amerikanischen R & B und den britischen Big Beat Bands im Besonderen entstanden Ende der 1960er an Schulen und Universitäten eine Vielzahl von Musikgruppen. Diese Bands spielten vorwiegend die Songs ihrer Idole nach, ohne zunächst eigene Lieder zu schreiben. Wenngleich sich die Rockmusik einer immer größer werdenden Anhängerschaft erfreute, blieb sie doch auch über die 1970er Jahre hinaus ein Untergrundphänomen, wurde sanktioniert und nach Möglichkeit verboten. Vom Staat und somit der sowjetischen Musikindustrie boykottiert, mussten die Musiker neue Wege finden, ihre Werke zu verbreiten und Publikum zu finden. Aus dieser Not heraus entwickelte sich ein einzigartiges Phänomen, die *Magnitizdat*: In einem im Untergrund organisierten Netzwerk produzierten und verteilten die Musiker selbstgemachte Platten und vor allem Musikkassetten [2]. Ohne dafür Geld zu erhalten, verbreiteten sie so ihre Werke und waren von der Regierung kaum unter Kontrolle zu bringen. Diese Unabhängigkeit hatte allerdings auch zur Folge, dass die Songs nur mit sehr geringen Mitteln produziert werden konnten. Ohne Zugang zu qualitativ hochwertigem Equipment entwickelte die sowjetische Rockmusik somit schon fast zwangsläufig zunächst einen gewissen technischen und akustischen Minimalismus. Der Schwerpunkt der Lieder aus dieser Phase lag meist auf den Liedtexten, die sozialkritisch und moralisierend waren oder auch um Ehrlichkeit bemüht der emotionalen Gestimmtheit einer ganzen Generation aus der Seele zu sprechen versuchten.

Mitte der 1970er Jahren begann die Regierung gewisse Kompromisse einzugehen und selbst Vorteile aus der Rockmusik zu ziehen: Das von der Regierung kontrollierte Musikhaus *Melodija* brachte – ungeachtet des Copyrights – eine Reihe LPs mit im Westen populärer Musik heraus; zugleich begann man mit der Produktion von E-Gitarren. Elton John und Bonny M. gingen auf Tour durch die UdSSR. Im Baltikum wurden als „Jugendfeste der Volksmusik“ verkappte Rockfestivals veranstaltet. Im Frühling des Jahres 1980

ließ die Regierung sogar offiziell ein Rock-Festival in Tiflis abhalten. Dieses häufig als „russisches Woodstock“ bezeichnete Festival war als eine Art Wettkampf konzipiert, dessen Ziel die Förderung original sowjetischer VIA-Musik [3] und die Entdeckung neuer Talente war. Rein theoretisch war es jeder Band erlaubt, an dem Event teilzuhaben. Praktisch wurden einige Musiker jedoch nicht um ihre Teilnahme gebeten.

In den 1980er Jahren drängte die Rockmusik immer stärker aus ihrer Schattenexistenz heraus, wurde letztlich auch durch die Olympischen Spiele von 1980 in Moskau noch populärer. Daher ist es kaum verwunderlich, dass Regisseur Aleksej Učitel' sich genau in dieser Zeit dazu entschloss, einen Film über die sowjetische Rockmusikszene zu drehen. *ROK* erschien 1988 und präsentiert sich als Dokumentarfilm mit ästhetischem Anspruch, der schon bald zum Kultfilm avancierte. In der Tradition des *direct cinema* besuchte Aleksej Učitel' mit einer Handkamera bewaffnet die Frontmänner der damals führenden Rock-Bands *Akvarium*, *Aukcyon*, *Avia*, *Kino* und *DDT* zu Hause, bei der Arbeit und natürlich auch bei ihren Auftritten sowie im Proberaum. *ROK* zeigte ein für den westeuropäischen Zuschauer ungewohntes Bild des Lebens als Rockstar. Nicht ansatzweise ist hier etwas von der Sex-, Drugs- und Rock'n'Roll-Attitüde zu spüren, die man in der westlichen Welt als Image von Rock-Musikern gewohnt ist: Die Musiker in der UdSSR mussten für ihren Lebensunterhalt hart arbeiten, da sie aus ihrer musikalischen Karriere keinen Erlös erwarten konnten. So sehen wir Viktor Coj, den berühmten Sänger der Band *Kino*, beim Kohleschaufeln – er ist Heizer in einem Wohnhaus. Jurij Ševščuk (*DDT*) ist Reinigungskraft in einem Lokal, *Aukcyon*-Frontmann Leonid Fjodorov Filmvorführer. All dies scheinen wenig ruhmreiche Nebentätigkeiten für die gefeierten Rockstar-Helden einer ganzen Generation zu sein.

Die Aufnahmen Učitel's sprechen für sich, so dass Kommentare seitens des Regisseurs – wie beispielsweise in *HOW THE BEATLES ROCKED THE KREMLIN* – gar nicht nötig sind. Es werden auch keine Interviews mit den Musikern gezeigt. Dennoch kommen sie zu Wort – und die Gestaltung dieser Sequenzen durch Učitel' ist nicht nur informativ, sondern auch ausgesprochen künstlerisch ambitioniert. So sitzt beispielsweise Boris Grebenščikov (*Akvarium*) rauchend und in Gedanken versunken in seiner Wohnung, während ihn die Kamera von einem Nebenraum aus aufnimmt. In einem Voice-Over erzählt Grebenščikov von seiner Unzufriedenheit mit dem System, das junge Menschen in feste Schemata zu drängen versuche, und wie er selbst, inspiriert durch das Tifliser Rockfestival, aus dieser Mühle ausbrach. Was der Zuschauer hier hört, ist kein historischer Abriss, sondern es sind die unverfälschten und nicht zensierten Gedanken des Musikers. Tonfall und Redeweise vermitteln den Eindruck, als rede Grebenščikov nicht für den Zuschauer oder den Regisseur, sondern nur für und zu sich selbst. Der Zuschauer scheint unmittelbar die Gedanken Grebenščikovs vernehmen. Dieses Prinzip wendet Učitel' immer wieder an und erzeugt so eine sehr intime Atmosphäre zwischen Zuschauer und Musiker.

Was in den Musikern vorgeht, bleibt aber verschlossen, ist oft nur in Andeutungen zu erschließen und tritt nur äußerst begrenzt nach außen. Das gleiche gilt auch für die Musik: Die Konzertaufnahmen Učitel's sind fast immer schwarz-weiß und zeigen meist nur das Halbprofil des jeweiligen Sängers. Dabei ist der Kontrast derart stark eingestellt, dass man nur die weißen Konturen der Gesichter sehen kann, während alles andere in der Finsternis verschwindet. Das vermittelt ein gewisses Gefühl von Heimlichkeit, das zugleich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Musik an sich lenkt. Dieses – sicherlich zuallererst ökonomisch bedingte – Prinzip lockert sich im Verlauf des Films allerdings immer mehr auf, so dass im weiteren Verlauf auch Farbaufnahmen zu sehen sind.

Eine ganz besondere Sequenz zeigt die Hände der Konzertbesucher, die zu der Musik *Akvariums* zu tanzen scheinen. Auf Kopfhöhe installiert, sucht sich die Kamera immer wieder ein neues Paar Hände aus und beobachtet es eine Weile; dabei muss immer mal wieder die Schärfe neu eingestellt werden, manchmal verliert die Kamera auch das Motiv aus den Augen. Die entstehenden Bilder zeigen eine Perspektive auf die Konzertbesucher, die man in den westlichen Rockdocumentaries so nur sehr selten gesehen hat. In den meisten neueren Konzertfilmen gibt es Flüge über das Publikum oder Nahaufnahmen einzelner Fans, *reaction shots* der Hände gibt es selten und schon gar nicht in dieser Intensität der Darstellung.

Die Auflockerung des strikten Schwarzweiß-Prinzips lässt sich vielleicht auch als Symbolisierung der politischen Entspannung im Zuge der Perestroika in den späten 1980er Jahren interpretieren: Die Rockmusik wurde aus ihrem Untergrundexil erlöst und mit einem Mal kommerziell erfolgreiches Massenprodukt. Innerhalb kürzester Zeit holte die ehemalige Sowjetunion einen Rückstand von 30 Jahren in der Musikbranche auf und etablierte einen Musikmarkt, der dem Westeuropas durchaus ebenbürtig war. Plötzlich tauchten überall neue (Rock-)Musiker auf; auch die eigentlich schon „alten Hasen“ der sowjetischen Rockmusik wie die 1969 gegründeten *Mašina Vremeni* spielten plötzlich in riesigen Stadien vor großen Publika. 1991 begrüßt Moskau sogar Bands wie *Metallica*, *AC/DC* u.v.m. zum „Monsters of Rock“-Festival.

3. Die Zeit nach 1990

Eine der bekanntesten sowjetischen Rockgruppen der 1980er Jahre war die 1982 gegründete Gruppe *Kino* um den charismatischen Sänger und Schauspieler Viktor Tsoi. Sie spielte ihr letztes Konzert 1990 im Luzhniki-Stadion in Moskau vor einer riesigen Zuschauermenge [4]. Zwar wirkt der Auftritt etwas amateurhaft, da immer wieder schrille Rückkopplungen zu hören waren und die Musiker während des Auftritts immer wieder ihre Instrumente aufeinander abstimmen mussten, doch das minderte die ausgelassene Stimmung der Fans bei den düster-melancholischen Liedern dieser Band in keiner Weise. Die Qualität der Aufnahme dieses Auftritts ist allerdings verhältnismäßig schlecht: Nicht nur die Bildqualität als solche ist denkbar minderwertig, sondern auch die Kameraführung wirkt nachlässig, zufällig, ja beliebig,

wenn etwa Pyroeffekte erst mit deutlicher Verzögerung ins Bild gebracht werden. Genausowenig, wie die Instrumente der Musiker aufeinander abgestimmt gewesen zu sein schienen, fügten sich auch die Licht- und Pyroshow mit dem Lied-Rhythmus zu einem stimmigen Gesamtbild. Verglichen mit westlichen Standards blieb die Bühnenshow und ihre filmische Umsetzung weit hinter dem Gewohnten zurück und wirkte sehr unprofessionell und chaotisch.

Sechs Jahre später, am 2. April 1996, gaben *Nautilus Pompilius* ein Akustik-Konzert in dem Kulturhaus Gorbunova, das auch aufgezeichnet wurde. Die Band, deren Lieder Hymnen der Perestroika wurden, betrat hier ohne große Umschweife die Bühne, setzte sich auf ihre Plätze und begann das Konzert. Angesichts der Euphorie des Publikums wundert es den Zuschauer vor dem Fernseher durchaus, dass keinerlei Interaktion seitens der Band mit dem Publikum stattfand. Es gab keine Begrüßungsfloskeln, und auch zwischen den Liedern bedankte sich der Sänger Vjačeslav Butusov mit einem schlichten „Spasibo!“ („Danke!“), begann sogleich den nächsten Song zu spielen. Eine Ankündigung der Songtitel blieb aus, Blumengaben von jungen Frauen, die zwischen den Songs gelegentlich kurz auf die Bühne gelassen wurden, ließ der Sänger ohne jede Regung über sich ergehen. Kaum hatten die Frauen die Bühne verlassen, spielte die Band sofort den nächsten Titel. Trotz der Statik auf der Bühne befand sich das Publikum in einem einzigen Freudentaumel. Kaum ein Ton des Konzerts wurde nicht durch hysterisches Gekreische kommentiert. Die Musiker saßen in einem Halbkreis nebeneinander, still in ihre Musik versunken, während im Zuschauerraum die Hölle los war.

Während in dem bereits erwähnten Auftritt von *Kino* die Kamera meist ziellos umherirrt und im Zweifelsfall dann doch einfach die Kultfigur Viktor Tsoj fixiert, so ist die Kameraführung bei dem Konzert von *Nautilus Pompilius* durchaus organisiert. Die Schnitte sind sparsam gesetzt, passen sich dem Rhythmus des jeweiligen Liedes und dessen Stimmung an. Häufig finden sich auch Überblendungen, um den Übergang von einer Einstellung zur nächsten noch weicher zu gestalten. Ein Kran ermöglicht Kamerafahrten über den Köpfen des Publikums; die Kameramänner suchen sich immer wieder von neuem auf der Bühne neu zu orientieren, so dass Aufnahmen aus einer Vielzahl von Positionen möglich wurden. Diese mit der Handkamera aufgezeichneten Bilder fallen aber meist durch ihre etwas schlechtere Qualität auf: Sie sind meist etwas verwackelt, nicht gestochen scharf; des öfteren war der Aufnahmewinkel doch nicht perfekt gewählt. Von Detailaufnahmen der Musikinstrumente über Nahaufnahmen der Band und des Publikums bis zur Totalen von der Bühne und dem Zuschauerraum ist jede Einstellungsdistanz vertreten, ohne den Film dabei unnötig überladen wirken zu lassen.

Das Bühnenbild ist sehr minimalistisch: Hinter der Band prangt ein Transparent des Bekleidungsunternehmens *Mustang*, ab und an blitzen auch an der Seite kleinere Werbeflächen auf. Ansonsten befindet sich nichts außer den Instrumenten und den Musikern auf der Bühne. Die Lichtshow ist ebenfalls einfach gehalten und beleuchtet nur die Bühne und die vorderen Reihen des Publikums. Der Rest des Saales ist in Dunkelheit getaucht, weswegen sich schwer abschätzen lässt, wie groß Räumlichkeiten und

Zuschauerzahl tatsächlich sind. Wenngleich die Idee der Aufzeichnung eines Akustikkonzerts zumindest den Westeuropäer sofort an MTVs *Unplugged*-Serie denken lässt, ist dieser Film von deren teilweise kitschiger Ästhetik weit entfernt. Der Auftritt lebt von der Qualität der präsentierten Musik, die dabei ganz in der Vordergrund tritt. Daher lässt sich auch die fehlende Titellankündigung verschmerzen, da jeder der Anwesenden die Lieder sowieso auswendig kannte und schon beim ersten Ton in Euphorie verfiel.

Textsicherheit beweisen auch 2009 die Fans von *Mašina Vremeni*. Die Band um Andrej Makarevič feierte im vergangenen Jahr ihr 40jähriges Bandbestehens in ganz großem Stil: War die Jahre zuvor der Rote Platz Austragungsort der vielen Jubiläums-Konzerte der Band, suchten sich die ‚Rock-Opas‘ dieses Mal eine riesige Konzerthalle. Hinter der sehr puristisch gehaltenen Bühne, auf der sich nur Musiker und Instrumente präsentieren, prangt eine gewaltige Videoleinwand, die während der Auftritte ein regelrechtes Farbgewitter auf die zahlreich erschienenen und enthusiastisch mitsingenden Fans abfeuert. Zusätzlich befinden sich noch zwei weitere große Videowände etwas vorgelagert an den Seiten, die das Geschehen auf der Bühne zeigen. Man arbeitet mit aufwendigen Lichteffekten und präsentiert sich in einem modernen Design. Die Bildgestaltung entspricht vollkommen dem Standard eines soliden, TV-tauglichen Konzertfilms. Mit ausgesprochenem künstlerischen Einfallsreichtum darf man hier nicht rechnen, muss man aber auch nicht. Dem Film geht es schlicht um die mediale Aufbereitung dieses Ereignisses – *Mašina Vremeni* sind kommerziell geworden.

Im Mai 2010 kommt eine deutsch-russische Koproduktion in die deutschen Kinos: Peter Ripples *MU ČINA, KOTORYJ POJET* (DER MANN, DER SINGT) porträtiert Russlands *enfant terrible*, den Sänger Sergej Šnurov von der Ska-Punk-Gruppe *Leningrad*. Vielleicht am ehesten mit der *Blood Hound Gang* zu vergleichen, sorgte diese Band, die sich 2008 auflöste, in Russland für allerlei Furore und Skandale. Kein Tabu schien es zu geben, das diese Band nicht zu brechen beabsichtigte. Sie brüskierte mit obszönen Texten, zügellosem Alkoholkonsum und auch sonst durch allerlei absonderliches Verhalten auf, hinter und vor der Bühne. In dem Artikel „Als die Geburtstagsfeier ausuferte“ gibt Wladimir Kaminer eine treffende Analyse der Leningrader Songtexte ab: „Würde man alle Texte von Schnurov zu einem Fazit zusammenfassen, dann geht es in seinen Liedern darum, wie sehr exzessiv saufende, schlecht gekleidete Männer mit dicken Schwänzen unter unwilligen Nutten sowie ständigem Geldmangel zu leiden haben“ [5]. Der Trailer zu *MU ČINA, KOTORYJ POJET* macht neugierig: Aufnahmen ekstatischer Bühnenshows reihen sich neben eine Akustikeinlage – gespielt auf einem Maschinengewehr. Man darf gespannt sein.

Die Rockmusik in Osteuropa hat es wie überall sonst in der Welt zu einer großen Vielfalt gebracht. Natürlich mit einigen politisch und historisch bedingten Spezifika und Ausprägungen, vielleicht sogar mit einiger Zeitverzögerung – dennoch hat sie eine ähnliche Entwicklung wie die Rockkultur im Westen Europas durchlaufen. Das gleiche gilt auch für den Rockkonzertfilm, der nach ein paar ersten vorsichtigen Gehversuchen heute auf einem ähnlichen technischen Qualitätsniveau angekommen ist wie seine westlichen

Pendants. Nicht zuletzt liegt dies natürlich an der Öffnung Osteuropas gen Westen, wodurch neue (künstlerischen) Einflüsse auch hier auf fruchtbaren Boden fielen. Ob es dabei auf lange Sicht auch zu einer Dominanz der westlichen Vorbilder kommt oder ob sich Spezifika der russischen Rockkultur auch im Film erhalten werden, bleibt abzuwarten.

Anmerkungen

[1] *Tauwetter* bezeichnet die Amtszeit Nikita Chruschtschovs, der eine vorsichtige Liberalisierung Russlands anstrebte. Unter Leonid Breschnev kam es zur Stagnation, welche die Reformbestrebungen seines Vorgängers zunichte machte.

[2] Das Vorbild war das Prinzip des *Samizdat* (= sich selbst verlegen, Selbstverlag), das seit den 1960er Jahren zum Synonym für die Herstellung von Öffentlichkeiten der Dissidenten im östlichen resp. im sozialistischen Teil Europas schlechthin wurde.

[3] *VIA* (Abkürzung für „vokal-instrumentales Ensemble“) ist eigentlich ein Synonym für *Band* im allgemeinen, wird aber mittlerweile nur auf Bands der ehemaligen Sowjetunion angewendet.

[4] Viktor Tsoj starb wenig später bei einem Autounfall. Das sich bei ihm befindliche Demotape wurde *Kinos* letztes Album; die eigentlich namenlose Platte wird unter Fans als *Chyorniy albom* (= schwarzes Album) bezeichnet - es drückt die Trauer um Tsoj aus und das Cover ist tatsächlich ganz schwarz.

[5] URL: http://www.zeit.de/2006/24/D-Leningrad-Band_xml?page=all.

Filmographie

Rok; UdSSR 1988, Aleksei Učitel'. 90min.

Sirppi ja kitara (IT: From Russia with Rock); Finnland 1988, Marjaana Mykkänen. 108min.

--- Kino-Konzert-Video 1990!!!

--- Nautilus-Konzert 1996!!!

Paul McCartney in Red Square; USA 2003, Mark Haefeli. 90min.

Goodbye, Leningrad!; BRD 2006, Christine Bachmann. 35min. Porträt der St. Petersburger Gruppe *Pudra*.

How the Beatles Rocked the Kremlin; USA (?) 2009, Leslie Woodhead. 60min. TV-Produktion.

--- Masima Vremeni-Video 1009!!!

Mu čina, kotoryj pojet (Leningrad - Der Mann, der singt); BRD/Rußland 2010, Peter Rippl. 82min. Über die Punk-Band *Leningrad*.

Beats of Freedom; Polen 2010, Leszek Gnoinski, Wojciech Slota. 73min. Dokumentarfilm über die Geschichte der Rockmusik in Polen.

Auswahlbibliographie: Sowjetische Rockkultur

Bright, Terry: Pop Music in the USSR. In: *Media, Culture and Society* 8,3, 1986, S. 357-369.

Cushman, Thomas: *Notes from Underground. Rock Music Counterculture in Russia*. Albany, N.Y.: SUNY Press 1995.

Ignat'ev, Andrej A. / Marockin, Vladimir V.: *Chronoskop russkogo roka, 1953-2004*. Moskva: Obščestvennye Kommunikacii 2005.

Otkydac, Volodymyr M.: *Rok-muzyka i svitovyy chudo nij proces. Monografija*. Charkiv: ChDAK 2005. - Überblick, 1950-2000.

Radke, Evelyn: *Rock in Russland. Zur Spezifik der Liedtexte einer Subkultur in der späten Sowjetzeit*. Saarbrücken: Müller 2008. - Zu den Texten der Lieder.

Ramet, Pedro/ Zamascikov, Sergei: *The Soviet Rock Scene*. Occasional Paper, Washington, DC: Kennan Institute 1987.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 500

Ramet, Sabrina Petra (ed.): *Rocking the state. Rock music and politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder [...]: Westview Press 1994. - Enthält: Sabrina Petra Ramet / Sergei Zamascikov / Robert Bird: The Soviet rock scene, S. 181-218. Maria Paula Survilla: Rock music in Belarus, S. 219-242. Romana Bahry: Rock culture and rock music in Ukraine, S. 243-296.

Ryback, Timothy W.: *Rock around the bloc. A history of rock music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York, N.Y.: Oxford University Press 1990.

Stites, Richard: *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press 1992.

Troickij, Artemij K.: *Rock in Rußland. Rock und Subkultur in der UdSSR*. Wien: Hannibal-Vlg. 1989. - Zuerst engl.: *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*. Boston: Faber and Faber 1988. Russ.: Sankt-Peterburg: Amfora 2007. Enthält eine ausgewählte Disko- und Filmographie.

Yoffe, Mark: Hippies in the Baltic. The Rock-and-Roll Era. In: *Cross Currents* 7, 1988, S. 157-176.

Yoffe, Mark: *Russian Hippies' Slang, Rock 'n' Roll Poetry and Stylistics: The Creativity of Soviet Youth Counterculture*. Ph.D. Diss. Ann Arbor: The University of Michigan 1991.

Zaitsev, Igor (ed.): *Soviet Rock: 25 Years in the Underground + 5 Years of Freedom*. Moscow: Progress Publishers 1990.

Empfohlene Zitierweise

Bittner, Kerstin: Die sowjetische Rockkultur und der sowjetische Rockkonzertfilm.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2010), S. 492-500, DOI:
<https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p492-500>.

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.

Zwei Nachträge zum *Monterey Pop Festival*: Otis Redding / Jimi Hendrix

Claus Tieber

Rund 20 Jahre nach MONTEREY POP [1] machten D.A. Pennebaker und Chris Hegedus aus dem 1968 gedrehten Material zwei weitere Filme, in deren Mittelpunkt die Auftritte von Otis Redding und Jimi Hendrix stehen. Beide Shows sind vollständig dokumentiert, die Filme dauern 19 (Redding) bzw. 49 Minuten (Hendrix) und werden sowohl aus inhaltlichen wie aus pragmatischen Gründen zumeist gemeinsam gezeigt. Die beiden Shows heben sich aus unterschiedlichen Gründen vom Rest des Festivals ab – und das nicht nur, weil Redding und Hendrix die beiden einzigen afro-amerikanischen Musiker des Festivals waren. Beide Filme sind in der DVD-Box *The Complete Monterey Pop Festival* der Criterion Collection (Ausg. 167) enthalten (3 DVDs, USA 2002, kein Regional-Code).

SHAKE! OTIS AT MONTEREY

USA 1989

R: Don A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins.

P: Alan Douglas.

K: Nick Doob, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nicholas T. Proferes.

T (Re-Recording): Dominick Tavella.

Musiker: Otis Redding with Booker T. and the MGs and the Markeys (Booker T. Jones: org., Steve Cropper: git., Donald "Duck" Dunn: b, Al Jackson Jr.: dr., perc.; Wayne Jackson: tr, Joe Arnold; t-sax, Andrew Love b-sax).

19min. 35mm, 1,33:1. Farbe.

Songs: Shake, Respect, I've been loving you too long, Satisfaction, Try a Little Tenderness.

Otis Redding war 1968 zwar ein Star im Soul und R&B-Bereich; seine Popularität reichte über die *Black Community* jedoch kaum hinaus. Monterey bot ihm die Möglichkeit, ein breiteres weißes Publikum zu erreichen und aus dem musikalischen Ghetto auszubrechen. Diese Chance wusste Redding zu nutzen, obwohl ihm die Veranstalter kein Honorar für seinen Auftritt zahlten. Für die *Love Crowd*, die sich in Kalifornien versammelt hatte, die Anhänger der Flower-Power-Bewegung, war Redding etwas völlig Neues. Die afro-amerikanische Tradition von Blues- und Soulsängern, an die Redding in Musik und Auftritt anknüpft, war dem mehrheitlich weißen, mittelständischen Publikum Ende der 1960er Jahre weitgehend

unbekannt. In den beginnenden Regen schreit Redding: "Shake! Shake everybody, shake!" Der Sänger fängt exstatisch zu tanzen an. In Kenntnis der Auftritte der anderen Bands des Festivals (die in SHAKE! nicht zu sehen sind) wirkt Redding wie ein Fremdkörper. Michael Lydon schrieb über Reddings Monterey-Konzert: "ecstasy, madness, loss, total, screaming, fantastic" [2].

Redding startet seinen Auftritt mit einer energetischen Version von Sam Cookes *Shake*, gefolgt von *Respect*, das durch die Interpretation von Aretha Franklin bekannt wurde. Redding verweist somit explizit auf die Soul- und R&B-Musik und stellt musikalische Bezüge her, denen wohl nur wenige im Publikum damals folgen konnten. Der Begeisterung für diesen Sound tat dies aber keinen Abbruch. Erst mit *Satisfaction*, seiner Version des Rolling Stones-Hits, wandte er sich direkt an das Publikum des Festivals. Begleitet wurde Redding bei seinem Auftritt von der Stax-Hausband *Booker T. and the MGs*. Dazu gesellten sich noch die hauseigenen *Mar-Keys* als Bläsersatz.

Pennebaker und Hegedus bleiben in SHAKE! ganz nah an Redding, die Kamera ist mit ihm auf der Bühne, schaut ihm mitunter buchstäblich über die Schulter. *Reaction shots* sind selten bis gar nicht vorhanden, die Kamera konzentriert sich ganz auf Redding. Nur in der Schlussnummer, bei *Try a Little Tenderness*, zeigt der Film Aufnahmen des am Morgen aufwachenden Publikums am Festivalgelände. Ob dies nun technischen Mängeln bei der Aufnahme des Songs geschuldet ist oder hier bewusst der Auftritt in den größeren Kontext des Festivals gestellt werden sollte, dem Lied tut dies nicht gut. *Try a Little Tenderness* ist ein Minidrama in rund drei Minuten. Die Aufnahmen passen zwar mit der ersten Strophe noch überein, aber dann geht der Song filmisch in eine ganz andere Richtung – aus der Hymne an die Zärtlichkeit wird ein verzweifelter Schrei nach wenigsten ein bisschen Zuwendung. Diese musikalische Dramaturgie wird vom Bild völlig ignoriert. Die filmische Umsetzung dieses für Redding so bedeutenden Songs bleibt zutiefst unmusikalisch. Trotz dieses Missverständnisses stellt SHAKE! eines der wichtigsten filmischen Dokumente von Otis Redding dar, dessen Auftritte nicht allzu oft visuell festgehalten wurden.

JIMI PLAYS MONTEREY

USA 1986

R: Don A. Pennebaker, Chris Hegedus.

P: Alan Douglas, Frazer Pennebaker.

K: Nick Doob (= James Desmond), Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nicholas T. Proferes.

S: David Dawkins, Alan Douglas, Chris Hegedus, D.A. Pennebaker.

T (Re-Recording): Dominick Tavella.

Musiker: Jimi Hendrix (Gitarre, Gesang), Noel Redding (Bass), Mitch Mitchell (Drummer, Perkussionist).

Songs: Can You See Me?, Purple Haze, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Monterey, Killing Floor, Foxy Lady, Like a Rolling Stone, Rock Me Baby, Hey Joe, The Wind Cries Mary, Wild Thing.

UA: 7.9.1986.

49min. 35mm, 1,33:1, Farbe.

Im Unterschied zum Otis-Redding-Film, der visuelle Eindrücke vom Festival erst gegen Ende zeigt und ansonsten ein reiner Konzertmitschnitt ist, hat *JIMI PLAYS MONTEREY* eine eigene Erzählstruktur. Der Film beginnt mit einer Art Prolog: Von der am Beginn des Films zu hörenden Nummer *Can You See Me?* gibt es ironischerweise kein brauchbares Bildmaterial, was Pennebaker und Hegedus dazu veranlasste, einen Straßenmaler beim *Action Painting* zu filmen, wie er gerade ein Portrait von Hendrix auf die Wand zauberte. Die Szene spielt auf einer Straße, Denny Dent, der Maler scheint Hendrix in seinem Kopf zu hören und beginnt, zur einsetzenden Musik zu malen. Was zunächst noch nach abstraktem Expressionismus à la Jackson Pollock aussieht, wird im Laufe des Songs bald als Hendrix-Portrait erkennbar.

Nach diesem Prolog beginnt aber nicht sofort Hendrix' Auftritt in Monterey, der Film erzählt vielmehr die Vorgeschichte des Ausnahme-Gitarristen. John Phillips, Mitorganisator des Festivals und Teil der ebenfalls in Monterey auftretenden *Mamas and the Papas*, ist im Off zu hören, wie er Hendrix' Biographie vor Monterey wiedergibt. Zu sehen sind Photos aus der Kindheit von Hendrix, es folgen zeitgenössische Aufnahmen vom New Yorker East Village, Schauplatz der ersten Clubkonzerte von Hendrix. Die ersten Live-Aufnahmen stammen aus London, wohin Hendrix nach einer recht erfolglosen Zeit in New York „emigrierte“. Schon hier kleidet er sich extravagant, hält längere Ansprachen zwischen den Nummern (er brauchte die Zeit zum Stimmen der überstrapazierten Gitarren), mitunter auch mit Politbezug. In London findet Hendrix schnell Anerkennung, wenngleich auch zunächst nur unter Musiker-Kollegen. Archivmaterial zeigt allerlei Popprominenz bei Hendrix-Konzerten.

Der Film wechselt dann nach Monterey, unterlegt die Szene mit Eric Burdons Song über das Festival. Ähnlich wie in Pennebakers *MONTEREY POP* (1968) sind die ankommenden Musiker, die Zuschauer, allgemeine Eindrücke vom Festival zu sehen. Die Bilder werden mit dem Text des Liedes, dass etliche Musiker namentlich erwähnt, „synchronisiert“. Die Sequenz endet mit Brian Jones, der den Auftritt der *Jimi*

Hendrix Experience ansagt. Nach diesem insgesamt 12minütigen Auftakt zeigt der Rest des Films den Auftritt von Hendrix.

Hendrix' Konzert in Monterey machte aus einem *Musician's Musician*, der in London für Aufsehen sorgte, einen internationalen Popstar. Hendrix verbindet musikalische Virtuosität und Innovation mit einer perfekt inszenierten und stark sexualisierten Performance. Musikalisch greift Hendrix auf unterschiedlichstes zeitgenössisches Material vom rauen Rock der *Troggs (Wild Thing)* bis zum vielschichtigen Bob-Dylan-Song (*Like a Rolling Stone*) zurück. Aus allen macht er nicht nur Virtuosenstücke, er entlockt den Songs vielmehr eine musikalische Tiefe, die kaum jemand in diesen Songs vermutete. Er zeigte seinen Kollegen, wie es Charles Shaar Murray im Audiokommentar formuliert, wie man diese Songs zu spielen hat. Hendrix' musikalisches Verfahren ähnelt dabei mehr dem eines Jazzmusikers als dem eines Rockstars. Hendrix bleibt dabei immer seinen Blues-Wurzeln verbunden, vermischt jedoch die musikalischen Genres, die es nach wie vor schwer machen, seine Musik einzuordnen.

Die Musik wird jedoch in *JIMI PLAYS MONTEREY* von einer Bühnenshow überlagert, wie sie zu dem Zeitpunkt in der Rockgeschichte noch nicht gesehen worden war. Während Hendrix zunächst demonstriert, dass er auch hinter dem Rücken, mit nur einer Hand und mit den Zähnen spielen kann, macht er sein Instrument immer mehr zur Requisite einer sexuell aufgeladenen Performance. Ob er mit seiner Zunge einen Cunnilingus andeutet (etwas, das 1968 laut Shaar Murray nur „bad men“ machten und nur „bad women“ wollen würden), den Gitarrenhals onaniert und sich schließlich über die am Boden liegende Gitarre hermacht – Hendrix' Auftritt bietet reichhaltiges und überdeutliches Anschauungsmaterial für Analytiker diverser Disziplinen. Den Höhepunkt findet die Show schließlich mit dem Entzünden der Gitarre – Hendrix hatte schließlich auch Pete Townshend zu übertrumpfen, der Gitarrenzertrümmerungen auf der Bühne kurz zuvor populär gemacht hatte! Eine ganze Reihe von *reaction shots*, die fasziniert-schockierte Gesichter aus dem Publikum zeigen, unterbricht gegen Ende des Auftritts die filmische Inszenierung, die sich ansonsten ganz auf Hendrix konzentriert hatte. Hendrix hat in dieser relativ kurzen Show die Themen und Motive seiner Musik konzentriert präsentiert, von denen die Rockmusik bis heute zehrt: sexuelle Andeutungen, Zerstörungslust, die Singularität des Live-Konzerts.

Der Auftritt in Monterey macht Hendrix berühmt, er klagte allerdings danach, dass das Publikum nicht an seiner Musik interessiert sei, sondern nur an der Show. Heute, 40 Jahre danach, ist es möglich, beides gleichermaßen wahrzunehmen und gerade von der Gleichzeitigkeit musikalischer und performativer Innovation fasziniert zu sein. Material für detaillierte und theoretische Analysen bietet *JIMI PLAYS MONTEREY* somit mehr als genug.

Nachweise

[1] Finner, Kevin: MONTEREY POP. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2, 2010. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.php> (12.9.2010)

[2] Michael Lydon: *MONTEREY POP: The First Rock Festival*. In: Booklet zur DVD-Box *The Complete Monterey Pop Festival*. Criterion Collection, S. 22.

Rezensionen zu Jimi Plays Monterey bzw. zu beiden Filmen:

Niogret, Hubert . "Jimi Hendrix at the Isle of Wight"; "Jimi Plays Monterey." *Positif*, 364, Juin 1991, S. 66.

Holden, Stephen . Review/film: when rock was young and Monterey a festival. *The New York Times* 138, 12.7.1989, S. C14. Online: <http://www.nytimes.com/1989/07/12/movies/review-film-when-rock-was-young-and-monterey-a-festival.html?scp=1&sq=jimi+plays+monterey&st=nyt> (9.9.10)

Brunow, J. "Jimi Plays Monterey." In: *EPD Film* 4, Sept. 1987, S. 37.

Rev. In: *Washington Post*, URL:

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/jimiplaysmontereyandshakenrharrington_a0aaae.htm (9.9.2010).

Weiterführende Literatur:

Murray, Charles Shaar: *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and the Post-War Rock'n'Roll Revolution*. Repr. New York: St. Martins Press 1991.

Guralnack, Peter: *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. New York: Back Bay Books 1999.

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Zwei Nachträge zum Monterey Pop Festival: Otis Redding / Jimi Hendrix. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 501-505, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p501-505>.

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.

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 Programmatiker 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 fragmenthafte 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 abgeschlossenen 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 Jugendlichen 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:

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 508

- 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 narzisstischer 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. Paradoxerweise,

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 paradoxerweise 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 / Helmut 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 Kotulla. 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>.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen / Merschmann, Helmut: Momma Don't Allow. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 506-510, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p506-510>.

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.

THE T.A.M.I. SHOW

USA 1964

R/B: Steve Binder.

P: William Sargent Jr., für: American International Pictures (AIP).

Musiker: (s.u., Verzeichnis der Songs).

Choreograph: David Winters.

UA: 29.12.1964 (27.1.1965). DVD: Shout! Factory (USA/Kanada: 2010).

112min (123min), S/W, 1,85:1, Mono.

Der beste Rockfilm, den man nie gesehen hat, wie Steve Van Zandt, Gitarrist in Bruce Springsteens *E-Street Band* und Schauspieler in der Mafia-Serie *THE SOPRANOS*, meint [1], ist mittlerweile auf DVD erhältlich. Was da nach fast 50 Jahren wieder ans Licht der Öffentlichkeit kommt, ist durchaus erstaunlich: Ein zweistündiges Popkonzert mit den Stars der Zeit, das aussieht wie eine Fernsehshow und doch für das Kino produziert wurde. Das gefilmte Konzert fand am 29. Oktober 1964 in Los Angeles statt. Hinter dem etwas seltsam anmutenden Titel *THE T.A.M.I. SHOW* verbirgt sich die Abkürzung *Teenage Awards Music International* (im Trailer wird das Akronym auch als *Teen Age Music International* aufgelöst). Preise werden in dem Film zwar keine vergeben, an eine jährliche Wiederholung des Konzerts war jedoch gedacht.

Der Film beginnt mit einer auf 16mm gedrehten (und dann auf 35mm umkopierten) Sequenz, die Ankunft und Vorbereitungen der auftretenden Stars zeigt. Die Surfstars Jan and Dean kommen imagegerecht mit dem Skateboard, die britischen Popstars mit dem Flugzeug. Die Sequenz verfolgt die Musiker von der Ankunft bis in die Garderobe. Zu hören ist der speziell für den Film komponierte Song (*Here they come*) *From All Over the World*, gesungen von Jan and Dean, in dem die auftretenden Stars namentlich genannt werden. Die beiden Stars der Surfmusik agieren auch als Moderatoren des Konzerts. Dieses wurde vor Publikum mit mehreren Kameras aufgenommen und live geschnitten. Was man im Film nicht sieht, sind diverse Umbauten. Abgesehen davon hat man den Eindruck einer Fernsehshow. Dies wird auch durch die Bühne, auf der ein einfaches, an Elvis Presleys *JAILHOUSE ROCK* (1957) erinnerndes Treppengestell Platz für die Tänzerinnen und Tänzer bietet, unterstrichen. Die durchaus unterschiedlichen Musiken werden von einer eher gleichförmigen Choreographie begleitet.

Ein Konzert ins Kino zu bringen und damit US-amerikanischen und britische Popstars einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, schien 1964 für eine unabhängige Produktionsfirma wie American International Pictures (AIP) eine günstige Gelegenheit zu sein, die relativ neue Zielgruppe der Jugendlichen bzw. Teenager anzusprechen. Die Auswahl der Musikerinnen und Musiker für das Konzert erfolgt denn auch nicht nach stilistischen Kriterien, sondern ausschließlich nach deren Popularität.

Zwölf Acts sind in der *T.A.M.I Show* zu sehen und zu hören. Dabei ist der Anteil an afro-amerikanischen Musikerinnen und Musikern – gerade im Vergleich mit den folgenden Festivals in Monterey und Woodstock – erstaunlich hoch. Neben den Motown-Acts Smokey Robinson, Marvin Gaye und The Supremes ist gleich zu Beginn einer der Väter des Rock'n'Roll, Chuck Berry, zu sehen und zu hören. James Browns Auftritt schließlich ist nach allgemeiner Meinung der Höhepunkt der T.A.M.I.-Show. Dazu kommen die kalifornischen Surfstars Jan and Dean sowie die Beach Boys. Aus Großbritannien wurden Gery and the Pacemakers, Billy J. Kramer und die Rolling Stones eingeflogen. Der Rest wird von damals recht erfolgreichen, heute jedoch (fast) vergessenen Musikern wie Lesley Gore und den Barbarians bestritten. Neben den einzelnen Stars war auch eine Studioband unter der Leitung von Jack Nitzsche im Einsatz, die einige der Sängerinnen und Sänger begleitete.

Visuell lassen sich trotz der fernsehgemäßen Aufnahmen der einzelnen Auftritte durchaus Unterschiede und Variationen feststellen. Zwar dominieren insgesamt eher längere Einstellungen und Close-Ups, doch die filmische Umsetzung der Auftritte etwa von James Brown und den Rolling Stones korrespondieren mit der Art und Weise der jeweiligen Performance. James Brown etwa, der selbsternannte *Godfather of Soul*, spielt auf der Bühne ein perfekt eingeübtes Stück, er ist Schauspieler und Autor seiner Performance zugleich. Dementsprechend konzentriert sich die Kamera auf ihn, hält so lange wie möglich den „hardest working man in showbiz“ im Bild und versucht so, den Auftritt quasi intakt zu halten und nicht in unmotivierter Schnitte aufzulösen.

Eine gänzlich andere Vorgehensweise der Regie ist bei dem Auftritt der Rolling Stones zu beobachten. Mick Jagger, hier noch sehr jung und nicht frei von Unsicherheiten, versucht zwar, in einigen tänzerischen Details James Brown zu imitieren, er spielt jedoch im Unterschied zu diesem kein Stück und keine Rolle, sondern versucht – höchst erfolgreich – mit dem Publikum zu kommunizieren. Dementsprechend gibt es hier häufige Gegenschritte. Die *Reaction Shots*, die bei Brown nur spärlich vorhanden sind, zeigen nicht nur das typische enthusiastische 1960er-Jahre Publikum, sondern der Regisseur Steve Binder schafft es mittels dieser abgewandelten Schuss-Gegenschuss-Technik, zwischen Jagger und seinem Publikum fast so etwas wie eine Liebesszene zu inszenieren. Dies wird nicht durch den Umstand unterstrichen, dass es sich hier eben nicht um Schnitte, sondern um Blenden handelt, was mitunter zur Folge hat, dass das Publikum hinter Jagger bzw. gemeinsam mit ihm im Bild zu sehen ist – ein durchaus gewünschter Effekt. Jagger reagiert auf das Publikum und dieses auf ihn. Das ist etwas völlig anderes als Browns perfekt abgespulte Show (und für die spätere Entwicklung der Popmusik nicht weniger wichtig): Die entgegengesetzten Konzeptionen eines vermeintlich authentischen Popstars und eines perfekten Entertainers werden in den beiden unmittelbar aufeinander folgenden Auftritten deutlich gemacht – und dies zu einem historisch frühen Zeitpunkt der Popmusik.

Die etwas willkürliche Auswahl der Musikerinnen und Musiker macht es möglich, direkte und indirekte Einflüsse der Popmusik der frühen 1960er Jahre zu verdeutlichen. So beginnen die Rolling Stones ihren Auftritt mit *Around and Around*, einem Song von Chuck Berry, der seinerseits das Konzert eröffnet. Schon zuvor haben Gerry and the Pacemakers Berrys *Maybelline* einfach übernommen und weitergespielt. In der T.A.M.I.-Show stehen somit Vertreter der so genannten *British Invasion* mit ihren musikalischen Vorbildern auf der Bühne.

Neben der Sicht- und Hörbarmachung von Entwicklungslinien der Popmusik sind durch das Nebeneinander mehrerer Vertreter einer Stilrichtung auch die musikalischen und künstlerischen Unterschiede zu hören. Die Beach Boys machen Surf-Musik wie auch Jan and Dean, der Unterschied in der kompositorischen Qualität machte die einen zu sogenannten Evergreens und ließ die anderen in der Vergessenheit versinken. Ähnliches gilt für die Vertreter der *British Invasion*, wo die Bandbreite von Billy J. Kramer über Gerry and the Pacemakers bis zu den Stones reicht. Die gleichbleibende Qualität der Motown-Acts liegt demgegenüber auch in dem Umstand begründet, dass die Komponisten und Musiker hinter den Performern stets die gleichen waren.

Die T.A.M.I.-Show ist somit ein spannendes historisches Dokument, an dem sich vieles ablesen lässt und – im Nachhinein betrachtet – einiges von der weiteren Entwicklung der Popmusik vorwegnehmen lässt. Dem Film folgte 1966 eine Art Fortsetzung unter dem Titel *THE BIG TNT SHOW*, in der u.a. Ray Charles und die Byrds auftraten.

(Claus Tieber)

Anmerkung

[1] Das Zitat entstammt dem DVD-Booklet.

Musiker und Songs :

Jan and Dean: (Here They Come) from All Over the World

Chuck Berry: Johnny B. Goode / Maybellene

Gerry & The Pacemakers: Maybellene / Don't Let the Sun Catch You Crying / It's Gonna Be Alright

Chuck Berry: Sweet Little Sixteen

Gerry & The Pacemakers: How Do You Do It?

Chuck Berry: Nadine

Gerry & The Pacemakers: I Like It

Smokey Robinson and The Miracles: That's What Love Is Made Of / You've Really Got a Hold on Me / Mickey's Monkey

Marvin Gaye: Stubborn Kind of Fellow, / Pride and Joy, / Can I Get a Witness / Hitch Hike

Lesley Gore: Maybe I Know You Don't Own Me / You Didn't Look Around / Hey Now It's My Party / Judy's Turn to Cry

Jan and Dean: The Little Old Lady from Pasadena / Sidewalk Surfin

The Beach Boys: Surfin' USA / I Get Around / Surfer Girl, / Dance, Dance, Dance

Billy J. Kramer and The Dakotas: Little Children, / Bad to Me, / I'll Keep You Satisfied, / From a Window

The Supremes: When the Lovelight Starts / Shining Through His Eyes, / Run, Run, Run, Baby Love / Where Did Our Love Go

The Barbarians: Hey Little Bird

James Brown and The Famous Flames: Out of Sight / Prisoner of Love / Please, Please, Please / Night Train

The Rolling Stones: Around and Around Off the Hook / Time Is on My Side / It's All Over Now / I'm Alright Let's Get Together

Kritiken/Reviews:

Colin Fleming: The best concert film you've never seen.

URL: http://www.salon.com/entertainment/movies/film_salon/2010/04/11/tami_show/index.html?CP=IMD&DN=110 (31.8.10).

Owen Gleiberman: 'The T.A.M.I. Show': Out on DVD for the first time, it's a '60s-rock revelation. URL:

<http://movie-critics.ew.com/2010/03/28/the-tami-show-is-a-60s-rock-revelation/> (31.8.10).

Randy Lewis: 'The T.A.M.I. Show': A pop music time capsule. URL:

<http://articles.latimes.com/2010/mar/23/entertainment/la-et-tamishow23-2010mar23> (31.8.10).

Alan Light: Pop History Revealed! Doing Splits! URL:

<http://www.nytimes.com/2010/03/21/arts/music/21TAMI.html> (31.8.10).

Chris Richards: 1964 concert film 'T.A.M.I. Show' has era's stars: James Brown, Rolling Stones. URL:

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/03/18/AR2010031806277.html> (31.8.10).

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: The T.A.M.I. Show. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 511-514, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p511-514>.

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.

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 dort 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. Schnitt: ein junges japanisches Paar, in der Kleidung, die auch Jugendliche, die der westlichen Rock-Szene zugerechnet wurden, trugen, 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 instrumental spielenden 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 – 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 Musikedokumentationen. 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 für westliche Zuschauer so ungewohnten Standard zu gehen. Das Bildformat gestattet es denn auch, immer wieder die Musiker, die fast nebeneinanderstehend 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 / Apach 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 WAKADAISHŌ (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 Ereki-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 der Hauptdarsteller Yûzô Kayama nach seinem Erfolg als Gitarrist und Musiker in EREKI NO WAKADAISHŌ (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 SHŌ YORI. UTAU WAKADAISHŌ (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 mitspielte, 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 Feiernkultur 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 Yûzô 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 taiheiyo 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: Fuesshuman 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.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Beloved Invaders: The Ventures. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 515-518, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p515-518>.

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.

LED ZEPPELIN – THE SONG REMAINS THE SAME

USA 1976

R: Peter Clifton, Joe Massot.

P: Peter Grant.

K: Ernie Day, Keith Blake, Ian Knight, Kerby Wyatt.

S: Peter Clifton.

T: Jimmy Page, Eddie Kramer.

Beteiligte Band: Led Zeppelin: Robert Plant, Jimmy Page, John Bonham, John Paul Jones (mit: Richard Cole, Derek Skilton, Colin Rigdon).

DVD-/Video-Vertrieb: Superhype Music Inc., Warner Home Video.

UA: 20.10.1976 (USA & UK), 7.1.1977 (BRD).

DVD-Auslieferung: 31.12.1999, Neuauflage 20.11.2007.

132min, 1,85:1, Farbe (Technicolor), Stereo.

Die im August 1968 gegründete Band *Led Zeppelin* gehört zu den sagenumwobensten Göttern des Rock'n'Roll-Olymp, deren Einfluss auf die internationale Musik-Szene auch heutzutage noch ungebrochen ist. Zahlreiche Bands wie *Mötley Crüe*, *Guns N'Roses*, *Rage Against the Machine* oder *Pearl Jam* fühlen sich durch *Led Zeppelin* musikalisch geprägt und maßgeblich in ihrem kreativen Streben beeinflusst. Die *Zep's* brachen während ihrer aktiven Karriere zwischen 1968 und 1980 jeden überhaupt erdenklichen Rekord: Sie verkauften weltweit über 200 Millionen Tonträger. Das legendäre Album *Led Zeppelin IV* erhielt 1971 nach nur einer Woche Gold und hielt sich dreieinhalb Jahre in den *US-Top-Sixty-Charts* und 259 Wochen in den *Billboard-Charts*. Sie erzielten Rekordgagen für ihre Auftritte, brachen Besucherrekorde, z.B. kamen 76.229 Besucher in den *Pontiac Silverdome Detroit* im Jahr 1977, und waren die erste Band mit eigenem Privatjet, einer Boeing 720B mit siebenköpfiger Crew, der legendären „The Starship 1“.

Die treibende Kraft hinter dem Projekt, einen Konzertfilm zu produzieren, war der ebenfalls berühmte sowie für extreme Wutanfälle berühmte Bandmanager der *Zep's* Peter Grant. Er ließ bereits ab den 1970er Jahren Konzerte der US-Tournee und Auftritte in Island und Japan filmen, obwohl dieses filmische Projekt dann nicht weiter realisiert wurde. Erst im Jahr 1973 wurde die Idee durch den amerikanischen Filmemacher Joe Massot, der mit Jimmy Pages Freundin Charlotte befreundet war und die *Zep's* bereits 1970 auf dem Bath Festival live gesehen hatte, auf den Weg gebracht. Massot lieferte das erste Filmmaterial für die Rockdokumentation *THE SONG REMAINS THE SAME*, indem er die drei Abschlusskonzerte der 1973er US-Tournee im New Yorker Madison Square Garden filmisch festhielt und um einmontierte fiktionale Traumsequenzen, Backstage-Aufnahmen und Privatdarstellungen der Musiker ergänzte. Die Tonaufnahmen der drei Konzerte wurden durch Eddie Kramer aufgenommen und bildeten dann die Grundlage für das passende Soundtrack-Album, welches 1976 in Großbritannien Platz eins und in den USA Platz zwei in den Charts erreichte. Da die Filmcrew unter der Leitung von Regisseur Joe Massot schlichtweg nicht genug

Konzertmaterial aufgenommen hatte, um die einzelnen Songs vernünftig montieren zu können, konnte Massot letztlich nur eine *rough cut version* des Films erstellen. Da die Rohversion von den *Zep's* und Peter Grant nicht als gut befunden wurde, beschlossen sie, Massot von dem Projekt abzulösen. Daraufhin engagierte Peter Grant, der auch Produzent des Films fungierte, im Jahr 1974 den erfahrenen australischen Filmemacher Peter Clifton (der u.a. die Regie in *THE LONDON ROCK AND ROLL SHOW* gehabt hatte, ein Festival im Wembleystadion 1972), um den Film zu vollenden.

Um die filmischen Lücken zu füllen, wurden in einem ersten Schritt die Konzertszenen durch fiktionale Traumsequenzen und Einblicke ins Privatleben der Musiker und ihres Managers Peter Grant ergänzt. Massot wollte mit diesen Elementen eine neue Art des Konzertfilms für die *Zep's* entwickeln, der ihrem legendären und mythischen Image gerecht werden würde. Eigenen Aussagen zufolge wollten die *Zep's* eben nicht in traditioneller Weise durch Interviews vorgestellt werden, sondern vielmehr durch symbolische Repräsentationen ihrer Individualität. *THE SONG REMAINS THE SAME* beginnt vollkommen musik- und dialoglos mit der Inszenierung Grants als *Rock Cesar*, begleitet von seinem Tour-Manager Richard Cole. Grant, der in der Realität für seine Rigorosität und Gewaltbereitschaft im Geschäft bekannt war, überrascht zusammen mit einigen Handlangern eine Gruppe anderer Männer, darunter ein Werwolf und ein Mann ohne Gesicht. Er lässt alle erschießen, als sie gerade damit beschäftigt sind, ein an Monopoly erinnerndes Spiel mit Hakenkreuzkarten und KZ-Wachtürmen zu spielen. Gemäß einer populären Deutung dieser Einstiegssequenz handelt es sich bei der Gruppe getöteter Männer um Raubkopierer, vor denen Robert Grant und die *Zep's* wohl eine fast paranoide Angst hatten. Diese recht brutale Szene wird abgelöst von fliegenden Tauben als Symbole des Friedens.

Der Filmtitel wird eingeblendet und immer stärker herangezoomt, woraufhin die Silhouette von New York durch die Buchstaben hindurch zu erkennen ist. Wieder bilden fliegende Tauben die Verbindung zur folgenden Szene: Grant sendet Botschaften an alle vier Musiker, dass morgen die Tour beginne. Hierauf folgen Szenen, die die Musiker von *Led Zeppelin* in privater Umgebung zeigen. Der erste Abschnitt zeigt den Sänger Robert Plant gemeinsam mit seiner Familie auf seinem Landsitz in Wales. Der Schlagzeuger John Bonham ist auf seinem Bauernhof in Worcestershire und pflügt mit dem Traktor einen Acker. Darauf folgt eine Aufnahme vom Bassisten John Paul Jones in seinem Haus in Sussex – er liest seinen Kindern aus dem Märchen *Jack and the Beanstalk* vor. An vierter Stelle folgt der Gitarrist Jimmy Page, der an einem See in der Nähe seines berühmten Boleskin-Hauses am Loch Ness in England sitzt, welches dem 1947 verstorbenen Okkultisten Aleister Crowley gehörte, und ein Musikstück namens *Autumn Lake* auf der Drehleier spielt. Plant und Jones erhalten Briefe von Grant, die sie vom bevorstehenden Tourneestart unterrichten. Das Privatleben der Musiker wirkt sehr harmonisch und idyllisch. Besonders Jones scheint wenig davon begeistert zu sein, dass er bereits am nächsten Tag zur Tour aufbrechen soll.

Erst nach diesem Präludium beginnt die eigentliche Handlung um den Auftritt: Die Band fährt in einer Wagenkolonne mit Polizeischutz vom Privatjet zum Auftritt im Madison Square Garden, während dort bereits jubelnde Fans warten. Wieder bilden fliegende Tauben den Übergang, diesmal von der Fahrt zum eigentlichen Konzert. Zu Beginn liegt die Bühne im Dunkeln, nur durchbrochen von einzelnen Kamerablitzern und wenigen kleinen Scheinwerfern. Mit dem ersten Song *Rock'n'Roll* wird das Geschehen schlagartig erhellt.

Binnenerzählungen, die immer wieder in die Konzertsongs eingemischt sind, erinnern an Fantasy-Szenen oder Träume; die Musik aus dem Off des Madison Square Garden untermalt ihre Bilder. Die erste Szene, die dem Bassisten Jones gewidmet ist, beginnt mit einer Aufnahme während eines Keyboard-Solos; Jones verschwindet kurzzeitig im Nebel, um dann barock gekleidet an einer großen Orgel wieder aufzutauchen. Später verfolgt er, maskiert als „The Scarecrow“, seine eigene Ehefrau durch die Dunkelheit. Die Szene ist eine Hommage an den Film *DOCTOR SYN* (USA 1937, Roy William Neill) und wird untermalt durch den Song *No Quarter*. Der Sänger Robert Plant wird inszeniert, wie er als eine Art Ritter der Tafelrunde auf eine Insel übersetzt und mit einem Schwert bewaffnet eine Burg erobert, um eine Prinzessin zu befreien. Laut Plant symbolisiert die Prinzessin für ihn eine Art „Heiligen Gral“. Die Musik zu Plants Szene bilden *The Song Remains the Same* und ein Teil von *The Rain Song*. Der Gitarrist Jimmy Page erklimmt zu *Dazed and Confused* in Mönchskutte einen Berg, wo er den Eremiten, eine Tarot-Figur, die aus dem Artwork des vierten Led-Zeppelin-Albums bekannt ist, aufsucht, um in seine Vergangenheit und Zukunft zu blicken. Massot zufolge insistierte Jimmy Page darauf, diese Szene nur bei Vollmond zu drehen, was aufgrund der problematischen Beleuchtung und der Winterzeit zwei Tage dauerte. Die Spielszene von John Bonham, begleitet von *Moby Dick*, ist dagegen recht realistisch gehalten und erinnert eher an die zu Beginn des Films gezeigten Einblicke ins Privatleben der Band. Bonham spielt Billard, beschäftigt sich mit seiner Familie, fährt Motorrad (sein überaus geschätztes *hot rod*) und betreibt Landwirtschaft – dies zeigt womöglich, wie wichtig ihm sein Privatleben war und wohl auch, wie sehr ihn seine Karriere unter Druck gesetzt hat. Damit aber nicht genug. Ein Jahr später wurde das Material, aufgrund eines Vorschlags von Peter Clifton, auch durch nachgestellte Konzertaufnahmen im Studio mit einer nachgebauten Bühne aufgestockt. Bei den Originalaufnahmen sind jedoch neben quantitativen auch qualitative Fehler unterlaufen. Das letztliche Produkt sollte den Eindruck vermitteln, dass es sich um ein einziges Konzert handle. Bis auf John Paul Jones, der nach eigenen Angaben davon überhaupt nichts wusste, tragen daher alle anderen Musiker an allen drei Abenden die gleichen Outfits, um keinen verfälschenden Eindruck zu vermitteln. Darüber hinaus hatte sich Jones unglücklicherweise in der Zeit zwischen den Konzerten und den Studioaufnahmen seine Haare schneiden lassen, weswegen er dazu verdammt war, eine auffallend eigenartig aussehende Perücke zu tragen.

Jimmy Page bezeichnete im Jahr 2007 die Experimentierfreudigkeit der Band als „musikalische Raumfahrttechnik“. Songs wie *Black Dog* oder *Stairway to Heaven*, die sich schon auf den Alben zwischen fünf und acht Minuten Länge bewegen, werden in diesem Film nicht nur durch die einmontierten fiktionalen

Erzählungen, sondern auch durch intensive Solo-Parts enorm in die Länge gezogen. Spitzenreiter sind John Bonhams achteinhalbminütiges Drumsolo bei *Moby Dick* und der Song *Dazed and Confused*, der insgesamt auf eine knappe halbe Stunde Spielzeit kommt. Hier malträtiiert Page seine Gitarre sogar mit einem Geigenbogen. Der Zuschauer muss für diesen Film Geduld mitbringen. Die Songs zeichnen sich zwar durch ein perfekt harmonierendes Zusammenspiel vor allem zwischen Gesang und Gitarre aus, dafür werden sie aber unnötig wie ein zu großer Zeppelin aufgeblasen und drohen zu zerplatzen. Led Zeppelin genießen und zelebrieren ihren „Status der absoluten Rock’n’Roll-Götter“ mit einer geradezu „großkotzige[n] Aura“ [1]. Das Konzert wirkt daher wechselweise wie eine Audienz im Rock’n’Roll-Himmel oder in der Hölle. Wer sich jedoch darauf einlassen kann, wird mit einer seltenen Lehrstunde verfilmter Musikgeschichte belohnt.

Trotz der perfekt eingespielten Band ist die Bühnenperformance eine mehr oder weniger klare “Two-Men-Show”. Robert Plant und Jimmy Page dominieren, harmonieren und kommunizieren mit Gesang und Gitarre bis in kleinste Details. Sie sind auf der Bühne deutlich aktiver als ihre Mitmusiker. Plant inszeniert sich anscheinend bewusst als eine Art Sexsymbol des Rock mit halbnacktem Oberkörper und kreisenden Hüften, während Page vor allem in seiner Rolle als Gitarrist aufgeht – häufig sind Nahaufnahmen seiner Gitarre und der spielenden Hände zu sehen. In den Mienen der beiden Frontmänner verdeutlicht sich die musikalische Leidenschaft, bei Bonham die Freude am Spiel und die Begeisterung für die Musik. Passend dazu bekommt man einen eingeschnittenen fingierten Einblick in sein Privatleben als Farmer, Vater und Autofan, was seinen zu frühen Tod (1980) rückwirkend umso tragischer gestaltet. John Paul Jones zeichnet sich im direkten Vergleich zu den anderen Mitgliedern durch Bescheidenheit und vermeintliche Kamerascheu aus, jedoch auch durch ein für den Sound der Band essentielles Bass- und Orgelspiel. Tatsächlich musste man wohl aufgrund seiner verschiedenen Outfits und der Perücke auf längere Groß- oder Nahaufnahmen verzichten. Die Bühne ist im Vergleich zur Hallengröße relativ klein. Sie bietet kaum Platz für größere „Ausflüge“ der Musiker, dieser Platz wird aber auch kaum benötigt, da man sich trotz diverser Einlagen auf das Musikalische konzentriert. Bis auf die Bühnenbeleuchtung bleibt die Show trotz der hin und wieder überfrachteten Songs bodenständig und ohne andere Effekthighlights.

Der Konzertmitschnitt an sich bleibt auf kamera- und schnitttechnischer Ebene bescheiden. Untersichtperspektiven und Großaufnahmen von Page und Plant dominieren und sind wohl Folgen der Studioarbeit. Vor Ort wurde hauptsächlich aus dem Bühnengraben gefilmt. Die Totale und die Vogelperspektive kommen nur selten zum Einsatz. Beim Konzertmitschnitt werden Überblendungen, Verdopplungen bei Soloparts und vereinzelte Publikumsaufnahmen, insbesondere von begeisterten jungen Frauen, eingesetzt. Aktive Interaktion mit dem Publikum gibt es wenige bis gar keine. Ansagen einzelner Songs, eine kurze Begrüßung und die Verabschiedung bleiben Plants einzig gesprochene Worte auf der Bühne. Kommuniziert wird untereinander eher durch die Instrumente. Überflüssiges Gerede scheint dem Schnitt zum Opfer gefallen zu sein, nur kurz werden die Musiker beim entspannten Gespräch hinter der Bühne gezeigt, ohne dass jedoch durch Interviewfragen oder Kommentare eingegriffen würde. Ansonsten

übernimmt der Manager Grant hinter der Bühne eine Hauptrolle, zum Beispiel bei Wutattacken über die Organisation des Posterverkaufs und über die gestohlene Bandkasse. Darüber hinaus gibt es kein Akklimatisieren der Musiker vor und nach der Show. Peter Clifton inszeniert die Ankunft und Abreise mit Flugzeug und Autokonvoi sehr mechanisch. Die Band kommt, spielt und geht kommentarlos, aber augenscheinlich glücklich, nicht einmal die T-Shirts wechselnd. Von der Bühne hinunter geht es direkt in die Limousine mit dem Manager auf dem Beifahrersitz.

Filmästhetisch interessant sind die Jump-Cuts zwischen den Traumsequenzen, Backstageaufnahmen und Bildern des Auftritts, die den reinen Musikgenuss eher unterbrechen statt ihn zu untermalen. In den fiktiven Szenen werden insbesondere mystische, abstrakte und schrille Elemente wie leuchtende Augen, Maskierungen, Gewaltszenarien und grelle Farben, die an Drogentrips erinnern, eingesetzt. Die Träume bilden einen deutlichen Kontrast zum harmonisch dargestellten Privatleben der Musiker. Darüber hinaus zeigen sie besonders Jimmy Pages und Robert Plants Interesse an Okkultismus und Mythologie.

THE SONG REMAINS THE SAME ist ein Konzertfilm, der durch seine Schwerpunktverlagerungen und die durchgängig unkonventionelle Erzählweise dem neutralen Rezipienten nicht wenig abverlangt. Ähnlich wie die Musik von *Led Zeppelin* polarisiert auch dieser Film. Es werden insgesamt dreizehn Songs an- bzw. ausgespielt, die allesamt die komplexe musikalische Bandbreite der *Zep's* repräsentieren. Wer allerdings eine Dokumentation mit geradlinigen Interviews der Musiker und Fans oder ausführliche Informationen rund um die Band und deren Tourleben erwartet, wird notwendigerweise enttäuscht. Denn mit THE SONG REMAINS THE SAME liegt ein völlig eigenständiges und anspruchsvolles Werk vor, das dem musikalischen und künstlerischen Schaffen sowie der Individualität von *Led Zeppelin* Ausdruck zu verleihen sucht.

Den Archetypen des Rock'n'Roll gelang mit diesem Konzertfilm neben der Erschaffung neuer Mythen und Legenden um die eigene Band-Identität die Konservierung eines Stücks Band- und Zeitgeschichte: Da die Konzertaufnahmen von 1973 stammen, blieb der Film letztlich für mehr als 20 Jahre das einzige Dokument der Live-Auftritte von *Led Zeppelin*.

(Kevin Finner, Lars Grabbe, Julia Fendler, Patrick Niemeier)

Anmerkung:

[1] Meyer, Hilko/Sellheim, Thorsten: Rockportrait Led Zeppelin, Königswinter: Heel-Verlag 2008, S. 78.

Setlist:

Auslöschung durch die Mafia / Big Apple-Vorspann / Landleben (Autumn Lake) / Rock'n'Roll / Black Dog / Since I've Been Loving You / No Quarter / Wer ist verantwortlich? / The Song Remains the Same / The Rain Song / Feuer und Schwert / Die Burg erobern / Backstage – „Einlass“ / Dazed and Confused – Anfang / Ausreizen / Zauber der Nacht / Dazed and Confused – Mitte / Eindringling / Dazed and Confused – Ende / Kein Kommentar / Stairway to Heaven / Moby Dick; Bonhams Fahrzeuge / Heartbreaker; Diebstahl / Whole Lotta Love

Rezensionen:

Merigeau, P. In: Revue du Cinéma, 320/321, Oct. 1977, pp. 262-263.

Farren, J. In: Cinéma 77, 222, Juin 1977, pp. 63-64.

Merigeau, P. In: Revue du Cinéma, 316, Avril 1977, p. 123.

Pede, R. In: Film en Televisie + Video, 240/241, May/June 1977, pp. 36-37.

Anon.: *Remains the Same* world premiere in NYC Oct. 19. In: Boxoffice 110, 18.10.1976, p. E4.

Percha, E. In: Independent Film Journal 78, 12.11.1976, pp. 9-10.

Kirby, Fred: Led Zeppelin film may open door to similar rock projections. In: Variety 284, 3.11.1976, p. 65.

Kirby, Fred. In: Variety 284, 20.10.1976, p. 38.

Grossbard, M. In: Monthly Film Bulletin 43, Dec. 1976, p. 257.

Bartholomew, D. In: Filmbulletin 45, Nov./Dez. 1976, p. 42.

Anon. In: Films and Filming 23, Nov. 1976, pp. 25-28.

Diskographie Led Zeppelin:

Studioalben / Live-Alben:

Led Zeppelin (1969)

Led Zeppelin II (1969)

Led Zeppelin III (1970)

Led Zeppelin IV (1971, aka: Four Symbols, Zoso oder Untitled)

Houses of the Holy (1973)

Physical Graffiti (1975)

Presence (1976)

The Song Remains the Same (Live) (1976)

In Through the Out Door (1979)

Coda (1982)

Remasters (1990)

Kompilationen:

Led Zeppelin Box Set Vol.1 (1990)

Led Zeppelin Box Set Vol.2 (1993)

BBC Sessions (1997)

Early Days: The Best Of Led Zeppelin Vol.1 (1999)

Latter Days: The Best Of Led Zeppelin Vol.2 (2000)

Early Days & Latter Days: The Best Of L.Z. [2000]

How the West Was Won (Live) (2003)

Mothership (2007)

Literatur zu Led Zeppelin:

- Bon, François: *Rock'n roll. Un portrait de Led Zeppelin*. Paris: Michel 2008, 384 S.
- Bonham, Mick: *John Bonham. The powerhouse behind Led Zeppelin*. London: Southbank Publ. 2005, 217 S.
- Bream, Jon: *Whole lotta Led Zeppelin. The illustrated history of the heaviest band of all time*. Minneapolis: MBI Pub. Co. 2008, 287 S.
- Case, George: *Jimmy Page. Magus, musician, man. An unauthorized biography*. Milwaukee, Wis.: Leonard 2007, 293 S., [8] Bl.
- Clayson, Alan: *Led Zeppelin. The origin of the species. How, why and where it all began*. New Malden: Chrome Dreams 2006, 288 S., [8] Bl.
- Cole, Richard / Trubo, Richard: *Led Zeppelin, stairway to heaven. Eine Legende der Rockmusik. [Licht und Schatten am Rockhimmel.]* A.d. Amerikan. übers. v. Ronald M. Hahn. St. Andrä-Wörtern: Hannibal-Vlg. 1993, 293 S.
Engl.: New York, NY: Harper Collins 1992, XXI, 391 S.
- Davies, Stephen: *Hammer of the Gods. [Led Zeppelin - Die Saga.]* [Übers.: Bernhard Josef.] [Schlüchtern]: Rockbuch 2008, 409 S.
Engl.: New York : Berkley Boulevard Books, 1997, 391, [16] S.
Also: London: Pan Books 1995, 376 S.
At first: New York: Morrow 1985, 352 S.
- Davis, Erik: *[Led Zeppelin IV.]* New York [u.a.]: Continuum 2005, 177 S. (33 1/3. 17.).
- Fast, Susan: *In the houses of the holy. Led Zeppelin and the power of rock music*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2001, VII, 247 S.
- Fyfe, Andy: *When the levee breaks. The making of Led Zeppelin IV*. London: Unanimous 2003, 208 S. (Vinyl Frontier. [2].).
- Godwin, Robert: *The illustrated collector's guide to Led Zeppelin*. Ontario: Collector's Guide [2003], 336 S.
- Horkins, Tony: *Led Zeppelin*. Introd. by Tony Horkins. London: Virgin 1997, 93 S. (Virgin modern icons.).
- Hulett, Ralph / Prochnicky, Jerry: *Whole lotta led. Unsere Reise mit Led Zeppelin*. Übers. v. Birgit Bräckle. Berlin: IP-Verl. Jeske, Mader 2006, 256 S.
- Kendall, Paul: *Led Zeppelin - a visual documentary*. New York: Delilah/Putnam 1982, [96] S.
- Kendall, Paul / Lewis, Dave: *Led Zeppelin, talking*. [Übers.: Anne Litvin.] Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2004, 150 S.
Engl.: Led Zeppelin in their own words. Compiled by Paul Kendall & Dave Lewis. London /New York: Omnibus Press 1981, 125 pp.
New ed.: London [u.a.]: Omnibus Press 1995, 143 S.
Neuaußg.: Lewis, Dave: *Led Zeppelin "talking". Led Zeppelin in their own words*. London: Omnibus 2004, 127 S.
- Lewis, Dave: *Led Zeppelin. A celebration*. London [u.a.]: Omnibus 1991, 120 S.
Discography, pp. 94-113.
2nd ed. London [u.a.]: Omnibus Press 2003, VIII, 215 S.
- Lewis, Dave: *The complete guide to the music of Led Zeppelin*. Ed. by Chris Charlesworth. London [u.a.]: Omnibus Press / New York, NY: Music Sales Corp. 1994, VII, 104 S.
Dt.: *Led Zeppelin*. Berlin: Bosworth-Ed. 2007, 160, [16] S.
- Lewis, Dave / Pallett, Simon: *Led Zeppelin. The concert file*. London: Omnibus 2005, 374 S.
At first: London [u.a.]: Omnibus Press 1997, 176 S.
- Llorente, Jesús: *Led Zeppelin*. Valencia: Ed. la Màscara 1996, 64 S. (Colecció "Imàgenes de Rock". 65.).
- Marten, Neville: *Robert Plant & Led Zeppelin*. Chessington: Castle Communications 1995, 135 S. (Rock Lives.).
- MacSquare, Eddy: *Led Zeppelin. Good times, bad times*. New York, NY: Bobcat Books 1991, 92 S.
- Meyer, Hilko J. / Sellheim, Thorsten: *Led Zeppelin. 40 Jahre Rock 'n' Roll*. Königswinter: Heel 2008, 96 S.
- Mylett, Howard (comp.): *On tour with Led Zeppelin*. London [...]: Mitchell Beazley 1993, 176 S.
- Preston, Neal: *Led Zeppelin. A photographic collection*. London: Vision On 2002, 190 S.
At first: *Led Zeppelin. Heaven and hell. An illustrated history*. With photographs by Neal Preston. New York: Harmony Books 1991, 207 S.
- Rajon, Florence: *Led Zeppelin*. Paris: Ed. Prélude et Fugue 1997, 127 S. (Music Book. 6.).

- Roy, Franck: *Led Zeppelin. Les années métalliques*. Paris: Michel 1995, 95 S. (Rock & Folk.).
- Seibold, Jürgen: *Led Zeppelin*. Wien: Zsolnay / Rastatt: VPM 1993, 79 S.(V.I.P. Music.).
- Tedman, Ray [Hrsg.]: *A tribute to Led Zeppelin*. Fotografien aus der Rex Collection. [A.d. Engl.: Madeleine Lampe.] Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2008, 159 S. (Rex Collections.).
- Engl.: *Led Zeppelin*. Richmond: Reynolds & Hearn 2008, 176 S. (Rex Collections. 5.).
- Vandersmissen, Jean-Marie: *Led Zeppelin, le règne des seigneurs - de la genèse au millénaire*. [Rosières-en-Haye]: Camion Blanc 2005, 321 S.
- Wall, Mick: *When giants walked the Earth. A biography of Led Zeppelin*. London: Orion Books 2008, X, 486 S., [24] Taf.
- Welch, Chris: *Led Zeppelin - das Buch*. A.d. Engl. v. Ulrich Lemke. Augsburg: Sonnentanz-Vlg. 1992, 141 S.
- Engl.: *Led Zeppelin*. London: Orion 1994, 120 S. (A Carlton book.).
- Welch, Chris: *Led Zeppelin. Dazed and confused*. [London]: Carlton 1998, 160 S.
- Williamson, Nigel: *The Rough guide to Led Zeppelin*. London: Rough Guides 2007, VII, 274 S. (Rough Guides Reference.).
- Yorke, Ritchie: *Led Zeppelin. Biographie einer Band*. Köln: vgs 1994, 405 S. - Diskogr. S. 359-393.
- Engl.: *Led Zeppelin. The definitive biography*. Rev. ed. London: Virgin 1993, x, 342 pp., [8] Taf. - Discography, pp. 316-342.
- Also: Rev. ed. Novato, Calif. [...]: Underwood-Miller 1993, X, 342 S.
- New ed.: London: Virgin 2001, X, 389 S.

Empfohlene Zitierweise

Finner, Kevin / Grabbe, Lars / Fendler, Julia / Niemeier, Patrick: Led Zeppelin – The Song Remains The Same. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 519-526, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p519-526>.

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.

RUDE BOY

aka: THE CLASH: RUDE BOY

Großbritannien 1980

R/P: Jack Hazan, David Mingay.

B: David Mingay, Ray Gange, Jack Hazan

K: John Metcalfe, Jack Hazan.

S: Peter Goddard, David Mingay.

Beteiligte Band: The Clash.

D: Ray Gange, Johnny Green, Terry McQuade u.a.

V: Prism Leisure Corporation (2003) (UK) (DVD)

133min (US: 127min). Farbe. Dolby Stereo 2.0.

London 1978 – während die faschistische *National Front* Stimmung gegen Schwarze macht, Margaret Thatcher den Schutz des privaten Eigentums und ein Ende der Einwanderung fordert [1], bezieht vor allem die Punkmusik der englischen Subkultur politische Stellung und versteht sich als expressives Sprachrohr gegen Polizeigewalt und Rassismus. Dies sind die historischen Rahmenbedingungen, in der die Ereignisse respektive die Handlung der semi-dokumentarischen Rockumentation *RUDE BOY* stattfinden und dabei als Reflexionsfolie für die Musik von *The Clash* dienen.

Der Film erzählt auf der zentralen inszenierten Ebene die Geschichte von Ray, einem jungen Mann Anfang 20 (gespielt von Ray Gange, der ebenfalls einer der Autoren des Films war). Ray ist gefangen in seiner alltäglichen Monotonie („I can't think what to do with myself“) und möchte lieber mit seiner Lieblingsband *The Clash* auf Tour gehen als weiterhin im Buchladen Porno-Heftchen an konservative Doppelmoralisten zu verkaufen. Als er bei einem Konzert die Band lautstark gegenüber den Veranstaltern verteidigt, die den Auftritt beenden wollen, bekommt er das Angebot, die Tour als Roadie und Techniker zu begleiten. Jedoch führen sein dauerhafter Alkoholkonsum, das mangelhafte technische Verständnis sowie seine rassistischen Äußerungen [2] und die Ablehnung des politischen Selbstverständnisses der Band dazu, dass das Verhältnis zwischen ihm und *The Clash* zunehmend von Spannung geprägt ist und er am Ende aus dem Team ausgeschlossen wird. *RUDE BOY* oszilliert dabei zwischen der fiktiven Geschichte um den desorientierten Ray, den dokumentarischen Live-Mitschnitten von *The Clash* [3] und der semi-dokumentarischen Darstellung der politischen Atmosphäre in England Ende der 1970er Jahre.

RUDE BOY ist kein rein dokumentarisches Zeugnis einer Rockband, sondern verbindet Fiktion und Fakten zu einem Musikfilm, der die Frage des Verhältnisses von Punk und Politik am Beispiel einer realen Band und eines fiktiven Fans stellt. Es sind drei Handlungsstränge miteinander verwoben: (1) die dokumentarischen Aufnahmen realhistorischer politischer Rahmenbedingungen in England 1978/1979, die von einer

inszenierten Polizeiaktion gegen jugendliche farbige Kleinkriminelle gerahmt werden; (2) die fiktionale Geschichte um den Jugendlichen Ray als Charakterstudie eines desorientierten Punkrockers; (3) die Dokumentation über die Band *The Clash*. Die thematisch so unterschiedlichen Handlungslinien unterscheiden sich hinsichtlich ihres dokumentarischen Gehaltes, sind jedoch im Gesamtzusammenhang des Films nicht immer deutlich voneinander zu trennen, da die Figuren auf den unterschiedlichen Handlungsebenen in Erscheinung treten oder (durch entsprechende Montage verdeutlicht) auf sie in Gesprächen oder Liedtexten direkt Bezug nehmen. Eine klare Trennung zwischen fiktionaler und dokumentarischer Ebene wird deshalb erschwert [4].

Die schwarze Limousine am Anfang des Filmes scheint das Fahrzeug der Queen zu sein, die von jubelnden Menschen umringt und gefeiert wird. Man bekommt den Eindruck, dass die Szene von Ray aus einem heruntergekommenen Treppenhaus im grauen Arbeiterviertel beobachtet wird; als Zeichen der Missachtung spuckt er auf den Boden. Die schwarze Staatskarosse wird noch einmal zum Thema, als Joe Strummer, Sänger der Band, im Gespräch mit Ray die Bedeutung dieser Limousine im weltpolitischen Kontext erklärt: „I know what you feel like, ‘cause in Russia [...] it’s exactly as it was before they had the revolution [...] just a new load of people driving around in the black cars. And all the other people walking just as same as before.“ Ray: „(É) – so what I wanna do is make sure, that I am riding and not fucking walking.“ Während sich Ray egozentrisch dem politischen Aktivismus verwehrt und auch von der Band erwartet, sich in ihrer Musik nicht politisch zu äußern, bezieht sich diese in ihren Texten stets auf die politische Situation in England. Insbesondere die Einbeziehung realhistorischer Aufnahmen – u.a. von politischen Demonstrationen von Anhängern der National Front, die aufgrund entsprechender Gegendemonstrationen sowie durch polizeiliche Eingriffe in gewalttätigen Ausschreitungen eskalieren (es handelt sich vermutlich um Aufnahmen von einer der race-riots Demonstrationen in London (Notting Hill), auf die auch der Song *White Riot* Bezug nimmt) – unterstreicht die Verankerung der Band in den politischen Auseinandersetzungen der Zeit.

An die Bilder der Demonstration schließen sich direkt die ersten Konzertaufnahmen des Filmes an. Der Titel *Police and Thieves* kommentiert dabei direkt die vorausgegangenen Demonstrationen: „Police and thieves in the streets / Oh yeah! / Scaring the nation with their guns and ammunition / Police and thieves in the street / Oh yeah! / Fighting the nation with their guns and ammunition.“ Eine andere dokumentarische Szene zeigt eine politische Rede Margret Thatchers bei einer Parteiveranstaltung. Ihre Forderung nach mehr Schutz des Eigentums und Verstärkung der Polizeikräfte wird mit einer fiktiven Nebengeschichte konfrontiert, in der drei farbige jugendlichen Alters mit übermäßigem technischen (Videoüberwachungssysteme wie bei einer Anti-Terrorismus-Aktion) und personellen Aufwand des Taschendiebstahls überführt und als kriminelle Vereinigung angeklagt werden. Die jungen Kleinkriminellen wurden – dies teilt der Anwalt der Jugendlichen am Ende des Films einem der Beschuldigten mit – in den Verhören der Polizei durch Gewalt dazu gezwungen, ihre Geständnisse zu unterschreiben. Der Kommentar

von *The Clash* auf dieses (Un-)Rechtssystem folgt in Form eines weiteren Konzertmitschnittes und der Textzeile: „I fought the law and the law won!“ Die Implikation dieser Juxtaposition realer politischer Verlautbarungen und Ereignisse, der fiktionalen Geschichte Rays, aber auch anderer Figuren sowie der Auftritte und der (musikalischen Äußerungen) der Band ist klar: Punkrock in der Art, wie *The Clash* ihn vortragen, ist eine Antwort auf politische Zustände in England, er ist weltzugewandt, parteilich, an der Aufdeckung von Widersprüchen interessiert. Dass die Geschichte Rays ihn am Ende allein lässt, hat mit seiner hedonistischen Lebensgestaltung zu tun, mit seiner Weigerung, sich in politische Aktivitäten einzulassen.

Trotz der Klarheit, mit der der Film die Band im Gefüge der politischen Konflikte lokalisiert, ist ihre Darstellung von Ambivalenz geprägt (wobei nicht deutlich wird, ob diese aus der Dramatisierung des fiktionalen Stoffes resultiert oder auch allein auf der dokumentarischen Ebene vorhanden ist). *The Clash* bewegt sich zwischen dem Selbstverständnis einer Garagenband – der Titel *Garageland* mit der Textzeile „People ringing up making offers for my life / I just wanna stay in the garage all night“ spiegelt das Bild einer unabhängigen und authentischen Punkgruppe wider – und dem einer Studioband, die den Zwängen der Verträge ausgeliefert ist. Während die Konzerte immer professioneller und strenger organisiert werden [5], leidet die Band und allen voran Joe Strummer unter zunehmender Motivationsschwäche. Bei ihren Auftritten wirken *The Clash* immer erschöpfter. Bei ihren Studioaufnahmen sind die einzelnen Mitglieder isoliert, wenn sie allein mit dem Kopfhörer vor dem Mikrofon stehen. „I am sick to death with this life“, konstatiert Strummer einmal müde an anderer Stelle, während er sein T-Shirt mit der politisch-agitatorisch konnotierten Aufschrift „Brigade Rosse“, das er noch während des ersten Konzertes im Film trug, ordentlich mit Seife reinwäscht.

RUDE BOY nimmt mit dieser langsamen Entwicklung Bezug auf den Vorwurf der Käuflichkeit, dem sich *The Clash* auch in der Realität stellen mussten. So sang die britische Punk-Gruppe *Crass* in ihrem Song mit dem bezeichnenden Titel *Punk is dead* 1978: „CBS promote the Clash, but it ain't for revolution, it's just for cash. Punk become a fashion just like Hippy used to be, and it ain't got a thing to do with you or me!“ Dies mag nicht einer der letzten Gründe dafür gewesen sein, dass der fertiggestellte Film von der Band abgelehnt wurde [6]. Sie forderte eine Neufassung, die lediglich aus den Konzertmitschnitten bestehen sollte, und verlieh ihrem Protest Nachdruck durch das Tragen von *badges* mit der Aufschrift „I don't want rude boy clash film“.

In der Reihe der Rockumentaries besticht RUDE BOY nicht als umfassende Dokumentation über eine Punkrockband und ihrer Musik oder durch intensive Vermittlung des Lebensgefühls einer bestimmten Generation. Die Besonderheit – der auch die sehr ambivalenten Reaktionen auf den Film geschuldet sind – liegt in seiner semi-dokumentarischen Gestaltung, die die gesellschaftliche Relevanz der Musik und die Entwicklung der Band *The Clash* kritisch hinterfragt.

(Jan Oehlmann)

Anmerkungen :

[1] Vgl.: o.V.: „Tötet die schwarzen Bastarde“. Spiegel-Report über Farbige und Rassismus in Großbritannien. In: *Der Spiegel*, Heft 31/1978, S. 110-115, hier S. 110.

[2] Ray spricht sich beispielsweise gegen die Interpretation von Punkrock-Songs durch farbige Musiker aus: „I don't wanna see [black people, JO] singing 'white riot'!“

[3] Die Aufnahmen zeigen die Band bei den Konzerten der *On-Parole*- und der *Sort-It-Out*-Tour sowie bei den Studioaufnahmen zum Album *Give 'Em Enough Rope*.

[4] So erscheint beispielsweise die fiktionale Figur des Ray bei dem legendären Konzert *Carnival Against the Nazis* im Victoria Park am 30. April 1978 auf der Bühne und tritt somit von der fiktionalen Handlungsebene über in die dokumentarische.

[5] Der Tourmanager macht dieses gegenüber Ray deutlich, als er ihm abschlägt, die nächste Tour zu begleiten: „...it is really tighten up. It's supposed to be really professional not like in the old days.“

[6] Dass RUDE BOY ebenso dem großen musikalischen Einfluss, den die Band nicht nur für die Punkmusik hatte, nicht gerecht wird, spiegelt sich auch im geringen Erfolg beim Publikum wider.

Songs der Band/Joe Strummers im Film:

1. Revolution Rock, 2. Police and Thieves, 3. Career Opportunities, 4. Garageland, 5. London's Burning, 6. White Riot, 7. (White Man) In Hammersmith Palais, 8. I'm So Bored with the USA, 9. Janie Jones, 10. White Riot, 11. The Prisoner, 12. Tommy Gun, 13. All the Young Punks, 14. Stay Free, 15. Complete Control, 16. Safe European Home, 17. What's My Name, 18. No Reason (Joe Strummer allein am Piano), 19. Let the Good Times Roll (Joe Strummer alleine am Piano), 20. I Fought the Law, 21. Rudie Can't Fail

Diskographie (Alben)

Studioalben

1977 The Clash

1978 Give 'Em Enough Rope

1979 London Calling

1980 Sandinista!

1982 Combat Rock

1985 Cut the Crap

Live-Alben

1999 From Here to Eternity

2008 Live at Shea Stadium

Compilations

1980 Black Market Clash

1988 The Story of the Clash; Volume I

1990 1977 Revisited

1991 The Singles

1993 Super Black Market Clash

2003 The Essential Clash

2007 The Single

The Clash in weiteren Filmen:

- 1983 Hell W10 (R: Joe Strummer)
2000 The Clash: Westway to the World (R: Don Letts)
2007 Joe Strummer: The Future Is Unwritten (R: Julien Temple)
2008 The Clash Live: Revolution Rock (R: Don Letts)

Bibliographie:

- Bowe, Brian J.: *The Clash. Punk Rock Band - Rebels of Rock*. Berkeley Heights: Enslow Publ. 2010, 112 pp.
- D'Ambrosio, Antonio: Let Fury Have the Hour. The Passionate Politics of Joe Strummer. In: *Monthly Review: An Independent Socialist Magazine* 55, 2003 (New York: Monthly Review Press), pp. 34-43.
- Gilbert, Pat: Joe Strummer - From public school to punk via pub rock and religion. Pat Gilbert looks behind the masks for the real identity of The Clash's battle commander. In: *Mojo - The Music Magazine*, 151, 2006, (London: EMAP Performance Network), pp. 80-95.
- Gilbert, Pat: *Passion is a Fashion. The real Story of The Clash*. 4th edition. London: Aurum Press 2004, 416 pp.
- Gray, Marcus: *The Clash. Return of the last Gang in Town*. 5th revised edition. London: Helter Skelter 2005, 640 pp.
- Green, Johnny / Barker, Garry: *A riot of our own. Night and Day with The Clash - and after*. London: Orion 2003, 272 pp.
- Gruen, Bob / Salewicz, Chris: *The Clash*. Fotografien von Bob Gruen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003, 285 pp.
- Hampton, Howard: Joe Strummer. The future is unwritten. The legendary frontman of a band that fused music with movies. In: *Film comment* 43, 2007 (New York: Film Society of Lincoln Center), pp. 32-33.
- Johnstone, Nick: *The Clash - Talking*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2007, 181 pp.
- Lowry, Ray / Myers, Ben: *The Clash (Rock Retrospectives)*. Warwick: Angry Penguin 2007, 152 pp.
- Miller, Frederic P. / Vandome, Agnes F. / McBrewster, John: *Garage Rock*. Beau Bassin: Alphascript Publishing 2010, 132 pp.
- Needs, Kris: *Joe Strummer and the Legend of the Clash*. London: Plexus 2004, 352 pp.
- O'Hara, Craig: *The philosophy of Punk - die Geschichte einer Kulturrevolte*. 5. Aufl. der Übers. Mainz: Ventil 2008, 164 pp.
- Quantick, David: *The Clash - Kill Your Idols*. London: Unanimous 2000, 136 pp.
- Quantick, David: *The Music Makers. The Clash*. Höfen: Hannibal 2001, 160 pp.
- Salewicz, Chris: *Redemption Song. The Definitive Biography of Joe Strummer*. London: Harper 2007, 672 pp.
- Smith, Chris: *101 albums that changed popular music*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2009, 280 pp.
- Smith, Pennie: *The Clash before and after: photographs*. London: Eel Publ. 1980, 80 pp.
- Thompson, Dave: *London's burning - true adventures on the frontlines of punk 1976-1977*. Chicago: Chicago Review Press 2009, 327 pp.
- Tobler, John; Miles, John: *The Clash. Revolution Rock. Die Gang aus Brixton*. Augsburg: Sonnentanz-Verlag 1996, 144 pp.
- Tompkins, Tommy: *Clash's Calling*. New York/London: Continuum 2010. 128 pp.
- Topping, Keith: *The Complete Clash*. 2nd ed. Richmond: Reynolds & Hearn 2004, 272 pp.

Internetquellen:

- [http://en.wikipedia.org/wiki/Rude_Boy_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rude_Boy_(film))
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2600669.stm>
<http://www.imdb.com/title/tt0081441/>
<http://www.laut.de/wortlaut/artists/c/clash/index.htm>
<http://www.myspace.com/theclash>
<http://www.strummer-derfilm.de/soundtrack.html>
<http://www.strummerville.com/>
<http://www.theclash.com/>
<http://www.theclashonline.com/>

Empfohlene Zitierweise

Oehlmann, Jan: Rude Boy. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 527-532, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p527-532>.

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.

HYPE!

USA 1996

R: Doug Pray.

P: Steve Helvey.

K: Robert Bennet.

S: Doug Pray, Joan Zapata.

Tonschnitt: David Bartlett, Carey Milbradt, Geoffrey G. Rubay, Kenn Thomson, David A. Whittaker.

Beteiligte Bands: Blood Circus, Coffin Break, Crackerbash, Dead Moon, Fastbacks, Flop, Gas Huffer, The Gits, Hammerbox, Love Battery, The Melvins, The Mono Men, Mudhoney, Nirvana, Pearl Jam, The Posies, Seaweed, 7 Year Bitch, Some Velvet Sidewalk, Soundgarden, Supersuckers, The Young Fresh Fellows, Zipgun.

DVD/ Videovertrieb: PFG Entertainment.

84min ; Seitenverhältnis: 1:1,78, Farbe, Dolby Digital 2.0 / Mono deutsch/englisch.

Seattle, im Nordwesten der USA, 155 km südlich der kanadischen Grenze gelegen, ist die größte Stadt des Staates Washington. Bis Mitte der 1980er Jahre war Seattle in der Geschichte der Rockmusik ein unbeschriebenes Blatt. Die wichtigen Strömungen der 1960er und 1970er Jahre gingen von Großbritannien, New York und Kalifornien aus, der amerikanische Nordwesten spielte keine Rolle. Mitte der 1980er Jahre bildete sich jedoch in und um Seattle eine florierende Underground-Musikszene heraus. Zunächst war es nur ein Konglomerat aus Garagenbands, die ihre Konzerte selbst organisierten und deren Fans aus Freunden und anderen Newcomerbands bestanden. Der Sound der Bands war beeinflusst vom Rock der 1970er Jahre, dem Heavy Metal und der noch relativ jungen Punkmusik. Die meisten Bands hatten keine kommerziellen Ambitionen und versuchten gar nicht erst, Verträge bei großen Labels zu ergattern. So blieben die Musiker aus Seattle zunächst mehr oder minder unter sich.

1988 veränderte sich die Musiklandschaft; mit der Gründung des Labels *Sub Pop*, das eigens zur Vermarktung ausgewählter Bands aus Seattle gegründet wurde, gab es nunmehr Bestrebungen, die lokale Musikszene über die Stadtgrenzen hinaus bekannt zu machen. Im März 1989 erschien in der Zeitschrift *Melody Magazine* ein ausführlicher Artikel mit dem Titel „Seattle, Rock City“, der über die lokale Rockszene berichtete. Diese Veröffentlichung markierte den Startschuss für die weltumspannende Begeisterung für das als *Grunge* [= Schmutz] bezeichnete Subgenre der Rockmusik.

HYPE! ist ein retrospektiver Blick auf die Genese und die weitere Entwicklung des Grunge. Der Film beginnt mit einem Zitat aus dem amerikanischen Musikmagazin *Spin* vom Dezember 1992: „Seattle [...] is currently to the rock'n'roll world what Bethlehem was to Christianity“, nimmt damit Bezug auf den Höhepunkt der Grunge-Welle. 1992 erschienen die wohl bis heute bekanntesten Veröffentlichungen des Genres, *Nirvanas* Erfolgsalbum *Nevermind* und die dazugehörige Single *Smells Like Teen Spirit*. Darüber hinaus erhielten Nirvana als erste Grunge-Band zwei *MTV Video Music Awards* – der Grunge war im Mainstream und in den

Massenmedien angekommen. Auf diese Schlagzeile folgt im Film, als recht starker Kontrast, eine schnelle Alternation von Bildern von Baumfällarbeiten und Aufnahmen eines Konzertpublikums; im Voice-Over werden Mitschnitte von Radioberichten, die vom Grunge in Seattle berichten, dazu eingespielt. Es folgen Bilder von Seattle und seiner Umgebung - Industriegebiete, der Hafen und von Strommasten oder anderen urbanen Erzeugnissen durchzogene Landschaften. Hinzu kommen kurze Interviewsequenzen mit ortsansässigen Mitgliedern der Grunge-Szene, die den Nordwesten der USA als einen von Okkultismus geprägten Ort beschreiben. Es wird darauf hingewiesen, dass hier die meisten Serienmorde in der amerikanischen Geschichte stattfanden. Die Band *Monomen* unterhält sich, auf einer Veranda sitzend, über Giftmüllteppiche, die die Bucht von Seattle durchziehen. Musikfotograf Charles Petersen spricht von einem modifizierten Ortsschild, auf dem statt „Bothell“ nun nur noch „Hell“ steht. Kurzum: Seattle wird als düstere, bizarre, verregnete, ein wenig heruntergekommene und einsame Industriestadt am Rande der USA eingeführt.

In dieser Trostlosigkeit und vor allem dem schlechten Wetter sieht der Seattler Musikproduzent Jack Endino auch den Entstehungsgrund des Grunge: „Wenn so’n Scheißwetter ist, will man natürlich nicht raus. Und dann kriegt man Lust, im Keller Krach zu schlagen, um seinen Frust loszuwerden.“ Einige der Interviewten berichten zudem, dass keine großen Bands auf ihren Touren Seattle besuchten – dadurch entstand eine Szene, in der Amateurbands ihre eigenen Konzerte in kleinen Clubs organisierten. Sicherlich ist der Nordwesten der USA kein durchweg trostloser Ort, dennoch sollte die Musik, die hier entstanden ist, durch diese Folie gesehen werden. *Grunge* ist keine Schönwettermusik, sondern rauher, roher und rebellischer Ausdruck. Der Film beschreibt die Seattler Musikszene der frühen 1980er Jahre als eine autonome, minimalistische Szene. Autonom, da kaum eine Band bei einem Label unter Vertrag steht und die Musiker somit absolute künstlerische Freiheit genießen und alles nach dem Do-it-yourself-Prinzip organisierten; minimalistisch, weil nicht der Anspruch besteht, auf der Technik- und Produktionsebene aufwendig zu arbeiten. Ein Tonband und ein Mikrofon reichen den meisten Bands zu dieser Zeit, um ihre Platten aufzunehmen. Auch der Durchbruch des Grunge in den Mainstream und sein beginnender Niedergang werden in *HYPE!* dargestellt: Der Film zeigt sowohl die erste Live-Aufführung des *Nirvana*-Hits *Smells Like Teen Spirit* als auch trauernde Fans nach Kurt Cobains Selbstmord im Jahr 1994. Endino meint dazu: „Vielleicht symbolisierte sein Tod den Tod von etwas Anderem“ und meint damit vermutlich den Tod des Grunge in seiner eigentlichen, autarken Form.

Regisseur Doug Pray ist bemüht, die Szene der damaligen Zeit möglichst ungefiltert darzustellen. Dazu bedient er sich des Interviews als dominantem Verfahren. Menschen aus dem gesamten Dunstkreis der Grunge-Szene werden befragt, Musiker verschiedener Bands, Photographen, Graphiker (verantwortlich für das im Grunge so wichtige Layout von Plakaten und Plattencovern), Produzenten und Label-Chefs. Ihre Erzählungen lassen sich als eine gewisse Form von Zeitzugenschaft lesen; jeder plaudert ein wenig aus seinem persönlichen Nähkästchen der Grunge-Geschichte. Insgesamt ergibt sich aus den Beschreibungen ein

relativ umfassendes Bild. Der Zuschauer wird in die Lage versetzt, die Grunge-Werdung in Seattle nachzuvollziehen. Insgesamt wird durch das Verbinden von Interview und vorhandenem Bildmaterial eine harmonische Einheit erzielt. Angereichert werden die Interviewsequenzen durch Konzertaufnahmen, die heute teilweise vergessene Bands zeigen. Dabei fällt auf, dass das Publikum äußerst begeistert ist und manchmal geradezu „durchdreht“.

In der Montage werden die Interviewsequenzen mit Konzertmitschnitten, Photoeinblendungen und anderem ‚historischem‘ Material unterlegt und aufgebrochen. Gelegentlich bleibt die Stimme des jeweiligen Erzählers als Voice-Over vorhanden und fungiert dann als Kommentator des Geschehens.

Der Film macht neben der historisch-deskriptiven Ebene noch einen zweiten, kapitalismuskritischen Diskurs auf, wenn er beschreibt, wie sich die mit dem Erfolg der ganzen Stilrichtung wie auch einzelner Bands einhergehende plötzliche Kommerzialisierung auf eine zuvor autarke Underground-Szene auswirkte und wie die Bands damit umgingen. Es war zuvor elementarer Bestandteil des Grunge und seiner Akteure gewesen, Musik nicht als Karrieresprungbrett zu betrachten. Musik wurde nicht aus kommerziellen Gründen, sondern um ihrer selbst willen gemacht. Mit den großen Erfolgen einiger Bands (z.B. *Pearl Jam* oder *Nirvana*) sah man sich aber schnell gezwungen, sich mit dem Ausverkauf des Grunge und des mit ihm verbundenen Lebensgefühls auseinanderzusetzen. Plötzlich wurde die Musikrichtung im wahrsten Sinne des Wortes „gehyppt“, durch Fernsehen und Printmedien propagiert, Grunge wurde zu einer Modeerscheinung. Viele der Protagonisten setzten sich auf ebenso kritisch-ironische wie naive Weise mit dem Medieninteresse an ihrer Person auseinander. Es wurden gezielt groteske Falschmeldungen herausgegeben. Eine Sekretärin des Labels *Sub Pop* gab beispielsweise in der *New York Times* ein fiktives „Grungelexikon“ heraus, das alltägliche Begriffe in die angebliche Slangsprache des Grunge übersetzte. Neben solch amüsanten Geschichten sind sich die Erzähler in *HYPE!* jedoch einig, dass der kommerzielle Erfolg die Vielfalt und die Authentizität der Musikszene Seattles zerstört habe. Nicht zuletzt werden die Kurzlebigkeit dieses Erfolges und die Ausnutzung durch die Musikindustrie auch durch den Filmtitel deutlich ausgedrückt. Allerdings gibt *Pearl Jam*-Sänger Eddie Vedder im Interview auch seiner Hoffnung Ausdruck, dass Grunge zumindest „etwas bewirkt“ habe – ohne dieses „etwas“ jedoch genauer zu spezifizieren. Auffällig ist darüber hinaus, dass ein Großteil der interviewten Beteiligten durchaus zufrieden mit der Situation zum Entstehungszeitpunkt des Films, also nach dem Ende der Grunge-Ära, zu sein scheint und mit Humor auf die Vergangenheit zurückblickt.

(Julia Fendler, Christian Brandt, Patrick Niemeier)

Rezensionen:

- Cheshire, Godfrey. In: Variety 361, 29.1.-4.2.1996, p. 63.
Noh, David. In: The Film Journal 99, Dec. 1996, pp. 106-107.
Bierinckx, Cis. In: Film en Televisie + Video, 469, Febr. 1997, p. 19.
Pray, Doug: Solid grunge. In: Filmmaker: the Magazine of Independent Film 4,2, 1996, p. 20.
Pizzello, Chris: HYPE! documents the grunge aesthetic. In: American Cinematographer 78, Jan. 1997, pp. 20-22.
Verheylewegen, Gabriel. In: Cine-Fiches de Grand Angle, 202, March 1997, pp. [19-20].
Antunes, João. In: Diário de Notícias, Programas (Lisboa), 26.9.1997.
Lopes, João. In: Expresso (Cartaz, Portugal), (27.9.1997).

Literatur zum Grunge:

- Anderson, Kyle: *Accidental revolution. The story of grunge*. New York: St. Martin's Griffin 2007, 229 S.
Heylin, Clinton: *Babylon's burning. From punk to grunge*. Edinburgh [...]: Canongate 2007, X, 694 S.
Jacke, Christoph: Millionenschwerer Medienverweigerer. Die US-Rockband NIRVANA. In: *Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik*. [8. ASPM-Arbeitstagung, 10.-12. Oktober 1997, Schloß Rauischolzhausen]. Karben: Coda 1998, S. 7-30.
Kitts, Jeff: *Guitar world presents Nirvana and the grunge revolution. The Seattle sound. The story of how Kurt Cobain and his Seattle cohorts changed the face of rock in the nineties . Featuring interviews with Alice In Chains, Soundgarden, Pearl Jam and other grunge stars*. [Rückentitel:] *Nirvana and the grunge revolution*. Milwaukee, Wisc.: Leonard 1998, 198 S.
Kitts, Jeff (ed.): *Guitar world presents alternative rock. They launched a revolution - and won! How artists like Nirvana, Smashing Pumpkins, the Offspring, Nine Inch Nails and others rose from the alternative underground to conquer the rock world. / Alternative rock*. Milwaukee: Leonard 1999, 343 S.
Martin, Adrian: Getting down and getting dirty. In: *Cinema Papers*, 133, June/July 2000, pp. 26-29.
Meinhardt, Frank: Kein Lied für ein Idol. Das Netzwerk der Grunge-Musiker in Seattle. In: *Musik und Urbanität*. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik, in Schmöckwitz/Berlin, vom 26. bis 28. November 1999. Essen: Blaue Eule 2002, S. 187-197.
Moore, Thurston / Lavine, Michael: *Grunge*. New York: Abrams Image 2009, 159 S.
Prato, Greg: *Grunge is dead. The oral history of Seattle rock music*. Toronto, Ont.: ECW Press 2009, 478 S.

Empfohlene Zitierweise

Fendler, Julia / Brandt, Christian / Niemeier, Patrick: Hype! In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 533-536, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p533-536>.

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.

BILLY BRAGG AND WILCO: MAN IN THE SAND

aka: MAN IN THE SAND

Großbritannien 1999

R: Kim Hopkins.

P: Juliet De Valeor Wills, Christopher Frederick.

T: Lucy Pickering.

S: Simon Ardizzone.

Erzählerin: Nora Guthrie.

Beteiligte Musiker: Billy Bragg, Wilco, Natalie Merchant, Corey Harris, Arlo Guthrie.

V: 1999 (VHS, DVD: 27.3.2001).

89min [die Zeitangaben differieren von 89min bis zu 120min], 1,33:1, Farbe, Dolby Digital 2.0.

MAN IN THE SAND dokumentiert die schwierige und mitunter widersprüchliche Annäherung an die Texte Woody Guthries, die er in zahllose Notizbücher, auf Servietten und Zeitungspapier schrieb, aber nie vertonte. Auf Initiative seiner Tochter Nora Guthrie entstanden in der Zusammenarbeit von Billy Bragg und Wilco 1998 und 2000 zwei Alben: *Mermaid Avenue* und *Mermaid Avenue Vol. 2*. MAN IN THE SAND spiegelt diesen komplexen kreativen Prozess, eingebettet in eine mit Roadmovie-Elementen versehene biographische Reise durch das Amerika Woody Guthries am Ende des 20. Jahrhunderts.

Nicht selten sind es Zufälle, die das Werk und die Bedeutung eines Künstlers Jahrzehnte nach seinem Ableben wieder ins Rampenlicht des gesellschaftlichen Interesses rücken. Nora Guthrie, die im Januar 1950 geborene Tochter des einflussreichsten amerikanischen Folksängers der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, arbeitete Anfang der 1990er Jahre im Büro von Harold Leventhal, Konzertveranstalter und Manager – unter anderem von Pete Seeger, den Weavers, Miriam Makeba, Jaques Brel und von Woody Guthrie, der am 3. Oktober 1967 an der Nervenkrankheit Huntington's Disease starb. In Leventhals Büro lagerte seit längerem unbeachtet der in Kisten verstaute Nachlass Guthries. Nora Guthrie nahm sich Zeit, sich mit dem Werk ihres Vaters zu beschäftigen (Kleff 2001, 408f). Vor allem die rund 2.500 Songtexte faszinierten sie und ließen die Idee reifen, sie durch zeitgenössische Musiker zum Leben zu erwecken. Es dauerte jedoch bis Frühjahr 1995, bis das Projekt konkreter wurde. Nora Guthrie erinnerte sich an ein Konzert im Central Park (New York) zum achtzigsten Geburtstag ihres Vaters im Jahre 1992, bei dem auch der englische Sänger Billy Bragg auftrat. Sie war überzeugt, dass er für ihr Vorhaben der Richtige war. Bragg sagte zu. Seiner Auffassung nach konnte das Unternehmen nur gelingen, wenn auch amerikanische Musiker beteiligt wurden, die eine bestimmte musikalische und intellektuelle Affinität zu Woody Guthrie hatten. Gemeinsam mit der amerikanischen Band *Wilco* (Jeff Tweedy, Jay Bennett), Natalie Merchant und Corey Harris entstanden somit zwei außergewöhnliche, beide für den Grammy nominierte Alben: *Mermaid Avenue* (1998) und *Mermaid*

Avenue Vol. II (2000). *Mermaid Avenue* ist der Name der Straße auf Coney Island, Brooklyn (New York), wo Woody Guthrie mit seiner Familie nach dem Zweiten Weltkrieg lebte.

Eine akustische Gitarre wird gestimmt, das Signalhorn eines fahrenden Güterzugs ertönt, ein Mann sitzt rauchend in einem offenen Waggon, die in rötliche Morgendämmerung getauchte Landschaft zieht vorbei, Gleise, ein durch eine Ortschaft fahrender Zug, die emporragenden Wassertürme irgendwo in Okfuskee County, Oklahoma, der Song *Way over in the Minor Key* erklingt: „I lived in a place called Okfuskee and I had a little girl in a holler tree...“ – so beginnt die Suche in Guthries Geburtsort Okemah. Es ist eine Suche nach dem Vermächtnis Woody Guthries, nach seinem Mythos, die auch für das Selbstverständnis Billy Braggs als Protestsänger und politisch denkenden Menschen essentiell zu sein scheint. Zuweilen entsteht sogar der Eindruck, Billy Bragg befände sich auf einem Pilgerweg.

Die getragene Kameraführung mit langen Einstellungen, langsamen Schwenks und innehaltenden Landschaftstotalen, kontrastiert mit Erinnerungen von Zeitzeugen, Konzertausschnitten und Nahaufnahmen im Studio, wird dem von Nora Guthrie gesprochenem Kommentar – zumeist im *off*-gerahmt. Von Beginn an nimmt ihre Stimme den Betrachter mit in die Welt ihres Vaters, der für die einen Kommunist und Landesverräter, für die anderen die Lichtgestalt eines anderen, egalitären Amerika war.

Sowenig wie die beiden *Mermaid-Avenue*-Alben mit ihren 30 Songs keine konventionellen Tribut-Alben sind, ebenso wenig ist der Film ein *Making-of* der Aufnahme-Sessions. *MAN IN THE SAND* ist eine Zeitreise, eine Spurensuche. Gelegentlich eingestreute s/w-Photos oder dokumentarische Filmaufnahmen illustrieren authentisch Guthries Leben und verweisen auf die amerikanische Lebenswirklichkeit jener Zeit, die in den 1920er und 1930er Jahren des vorherigen Jahrhunderts gleichermaßen durch die Wirtschaftskrise (*Great Depression*) und eine außergewöhnliche Dürreperiode (*Dust Bowl*) bestimmt war. 1912 wird Guthrie in Oklahoma geboren. Nachdem seine Mutter an derselben Krankheit starb, die auch sein Leben prägte, folgte er 1929 seinem Vater nach Pampa, Texas. 1936 wurde er – wie viele andere auch - infolge der großen Staubstürme gezwungen, Pampa auf der Route 66 zu verlassen, um mit seiner jungen Familie in Kalifornien sein Glück zu suchen. John Steinbeck hat diese bewegende Zeit, die Entbehrungen, die Hoffnungen, die Sehnsüchte und Enttäuschungen in seinem 1939 erschienenen Jahrhundertroman *Früchte des Zorns* (*The Grapes of Wrath*) festgehalten. Vier Jahre später siedelte Guthrie mit seiner Familie nach New York über.

MAN IN THE SAND folgt unpräzise Woody Guthries Maxime, die sein unruhiges, zerrissenes Leben mit Nachdruck bestimmte: „All you can write is what you see“. Alles Gesehene, alles Erlebte schrieb er auf, formte es in Texte, goss es in Gedichte, kreierte hierfür unzählige Melodien, die er allerdings mit ins Grab nahm. *MAN IN THE SAND* dokumentiert die Lebensgeschichte Guthries im Stile eines Roadmovies, folgt ihm auf seinen biographischen Spuren, spürt Zeitzeugen auf, lässt Bewohner und Nachbarn zu Wort kommen, die Guthrie kannten oder zumindest zu kennen glauben: Kommentare, Statements, Meinungen. Wie der ältere

Mann, der betont, er möge Guthries Musik, aber nicht den politischen Kontext, in dem er sie geschrieben hatte: „Sie haben mich nach Meinung gefragt“, insistiert er. „Ich habe Ihnen meine Meinung gesagt, auch wenn Sie etwas anderes hören wollten.“

Ein Gedicht von Guthrie ist der Namensgeber des Films. In einer Szene legt sich Billy Bragg mit ausgestreckten Armen und Beinen am Strand von Coney Island rücklings in den Sand. Nora Guthrie zeichnet mit der Hand seinen Umriss und legt sich neben diese nun stilisierte Figur. Die kleine Szene könnte die schwierige Beziehung zu ihrem Vater symbolisieren: Nora Guthrie war siebzehn, als ihr Vater starb. Bereits 1952 wurde bei ihm Huntington's Disease diagnostiziert. Das prägte ihr Leben.

In der zweiten Hälfte des Films erhalten die Proben und Studioaufnahmen in Chicago, Boston und Dublin mehr Gewicht. Die Spurensuche verlagert sich in die Feinarbeit an den Songs, angereichert durch die zunehmenden Meinungsverschiedenheiten zwischen Billy Bragg und Jeff Tweedy über die Person Woody Guthries, die Spannung zwischen dem omnipräsenten politischen Guthrie auf der einen Seite, dem Beobachter, Vater, Liebhaber, Hobo auf der anderen. Es sind Braggs und Tweedys unterschiedliche Sichtweisen über den Mix, die Anmutung, die Arrangements, die Auswahl und Reihenfolge der Songs, die manchmal allzu unterschiedlich sind. Sie sind Ausdruck einer schwierigen Kollaboration, die dennoch erfolgreich zu Ende geführt wird.

Der inspirierende und bewegende Film schließt mit einem gemeinsamen Auftritt von Wilco und Billy Bragg in Chicago, unterlegt mit einem Rückblick auf einige Schlüsselszenen. Der von der BBC produzierte Dokumentarfilm ermöglicht viel Spielraum für Assoziation und Interpretation. Neben einer Fülle intimer und ausdrucksstarker Bilder ist die Stärke von *MAN IN THE SAND*, dass dem Betrachter mehrere Blickwinkel geboten werden, sich Woody Guthrie zu nähern: über seine Musik, sein Leben, seine politische Rolle.

(Dietmar Schiller)

Literatur:

BILLY BRAGG AND WILCO: MAN IN THE SAND. URL:

<http://movies.nytimes.com/movie/237191/Billy-Bragg-and-Wilco-Man-in-the-Sand/overview> (Zugriff: 5. August 2010).

Man in the Sand. A Talk with Nora Guthrie. URL: <http://www.dvdtalk.com/noraguthrieinterview.html> (Zugriff: 5. August 2010).

Michael Kleff: Nachwort. Woody lives. In: Woody Guthrie. Dies Land ist mein Land. Autobiographie. Edition Nautilus Verlag Hamburg 2001, S. 407-433.

Watching Wilco: MAN IN THE SAND. URL: <http://www.magnetmagazine.com/2009/06/29/watching-wilco-man-in-the-sand> (Zugriff: 5. August 2010).

Diskographie:

Mermaid Avenue (1998), Elektra.

Mermaid Avenue Vol. II (2000), Elektra.

Woody Guthrie: Talking Dust Bowl (1950), Smithsonian Folkways Recordings.

Empfohlene Zitierweise

Schiller, Dietmar: Billy Bragg and Wilco: Man in the Sand. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 537-540, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p537-540>.

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.

WESTWAY TO THE WORLD

aka: THE CLASH – WESTWAY TO THE WORLD

Großbritannien 2000

R: Don Letts.

P: Rick Elgood (für Sony Music Entertainment (UK), Dorisimo Ltd, Uptown Films, 3DD Entertainment).

K: Louis Mulvey uvm.

S: Denes Ujivari.

T: Robin Day.

Band: Mick Jones, Nicky Headon, Paul Simonon, Joe Strummer (Terry Chimes, Keith Levene, Nick Sheppard).

DVD-/Video-Vertrieb: 3DD Entertainment.

UA: 2.10.1999; DVD: 19.11.2001 (UK), 10.12.2001 (BRD).

Auszeichnung: 2003: Grammy-Award in der Kategorie *Best Long Form Music Video*.

60min (Director's Cut: 79min), 4:3, Schwarz-Weiß und Farbe, Stereo.

Der Regisseur Don Letts war zu dem Zeitpunkt, als sich die Gruppe *The Clash* 1976 gründete, bereits in der Musikszene Londons etabliert – als DJ im *Roxy*, einem der ersten punkrock-orientierten Clubs, und als Inhaber von *Acme Attractions*, einer Modeboutique. Noch war die Szene der Anfangszeit des Punk sehr überschaubar; Letts begleitete die Gruppe mit der Kamera schon bei ihren ersten Auftritten. Einige dieser Aufnahmen verwendete er übrigens in seinem ersten Film *THE PUNK ROCK MOVIE* (1978). Die frühe Verbundenheit von Letts und *The Clash* ist auch 25 Jahre nach Beginn des Punks in *WESTWAY TO THE WORLD* spürbar, der ein sehr intimes und genaues Bild der Zeit von 1976 bis 1984 zeichnet. Nach eigenem Bekunden spielte *The Clash* in Letts' Biographie eine prägende Rolle: „Die Pistols gaben dir das Gefühl, mit dem Kopf gegen die Wand schlagen zu wollen, und *The Clash* lieferten die Begründung dazu – wer immer das sagte, hat Recht gehabt“ (Robb 2007, 193). Während Bands wie die *Sex Pistols* versuchten, dem angestauten Frust von Teilen der jungen Generation einen möglichst lauten und nicht gesellschaftskonformen Ausdruck zu geben, wollten *The Clash* zusätzlich auch die politischen und sozialen Missstände verbalisieren. Die tiefergehende Motivation der Band und ihrer Musik spielt auch in *WESTWAY TO THE WORLD* eine tragende Rolle.

Zu Beginn des Films werden die einzelnen Bandmitglieder – Mick Jones, Paul Simonon, Nicky „Topper“ Headon und Joe Strummer – wie Schauspieler in einem Spielfilm vorgestellt. Sie schauen 15 Jahre nach Auflösung der Band auf ihre Karriere zurück, unterstützt durch inzwischen historische Aufnahmen ihrer ersten Auftritte in britischen Pubs und amerikanischen Stadien. Die Geschichte der Band bleibt immer im Mittelpunkt der Erzählung; Interviews sind wichtiger als Konzertausschnitte. Thematisch geht es um die musikalischen, kulturellen und politischen Einflüsse, in denen die Band sich sieht (oder gesehen hat), am Ende vermehrt um die Gründe für das Scheitern des Band-Projekts. Die Gründungsmitglieder kamen alle von der Kunsthochschule in London. Sie waren in der Zeit um 1968 aufgewachsen, entstammten alle

schwierigen Familienverhältnissen. Musik wurde für jeden einzelnen das Ventil, um den angestauten persönlichen und auch politischen Frust zu kanalisieren. Es ist nicht allein die private Erfahrung, aus der sich diese Musik speist, sondern auch ein romantisch-verklärter, wütender Rückgriff auf Bezüge der 1968er Zeit – der Film benutzt Bilder aus Vietnam und von den Maiunruhen in Paris, um die psychische Situation von Punk-Musikern Ende der 1970er zu veranschaulichen. Die Ideen zu einzelnen Songs reagierten oft auf besondere Situationen ihres Alltags; so entstand der Song *White Riot*, nachdem zwei Bandmitglieder hautnah miterlebten, wie der jährlich stattfindende Karneval im Londoner Stadtteil Notting Hill in gewalttätigen Auseinandersetzungen mit der Polizei endete; tief beeindruckt vom Widerstand, den die hauptsächlich jamaikanischen Einwanderer gegen die Staatsgewalt leisteten, sollte der Song auch die weißen Bevölkerungsteile zu politischem Denken und Handeln bewegen. Derartig politische Hintergründe waren der Band immer wichtiger als der kommerzielle Erlös ihrer Musik, eine Tatsache, die 1977 zur Trennung von Drummer Terry Chimes und zur Aufnahme von „Topper“ Headon führte.

Filmisch ist das Band-Porträt als Alternation von Interviews von Konzertmitschnitten (auch verwendet: Fernsehauftritte und Photos der Band-Photographien Pennie Smiths) realisiert, wirkt manchmal etwas statisch, weil das Muster sehr strikt durchgehalten wird. Je weiter die Erzählung fortschreitet, desto mehr dynamisieren sich vor allem die Konzertaufnahmen; ganz offensichtlich standen mehr Kameras zur Verfügung, so dass Kamerafahrten über das Publikum mit Großaufnahmen der Bandmitglieder alternieren können. Auch werden die Musik-Stücke länger, auch wenn kein Song in seiner ganzen Länge gezeigt wird. Bilder von Reisen nach Jamaika und in die USA ergänzen das Material. Gegen Ende des Films, wenn die Beziehungen der Musiker untereinander zum Thema der Erzählung werden, werden die letzten Auftritte der Band fast ausschließlich durch Detail- und Großaufnahmen der Akteure dargestellt, unterschritten mit kurzen Inserts von den älteren Auftritten; die Rekapitulation der Bandgeschichte bereitet die Auflösung der Band vor, die Erzählung kommt ihrer Klimax näher. Das Auseinanderbrechen der Band (1985) wird bei ihrem letzten Auftritt an der Interaktion zwischen den Mitgliedern auf der Bühne überdeutlich: *The Clash* spielten vor 200.000 Menschen in den USA; die einzelnen Bandmitglieder stehen weit voneinander entfernt auf ihren Bühnenplätzen, statisch, ohne dass es zwischen ihnen noch Berührungspunkte zu geben scheint. In der Band-Biographie verschärften sich die internen Probleme, weil der Drummer Headon heroinabhängig war; im Rückblick des Films führen die Bandmitglieder, insbesondere Joe Strummer, die damaligen Unstimmigkeiten, die die Trennung der Band zur Folge hatten, lediglich auf externe Faktoren wie den schlechten Einfluss des Managements zurück. So bleiben am Ende dieses geradlinig erzählten Films, der die Geschichte einer einzelnen Band in den größeren Zusammenhang einer ganzen Kulturbewegung zu stellen versucht, Widersprüche und Unstimmigkeiten – durchaus in Übereinstimmung mit den Zerwürfnissen, die die Beziehungen der Mitglieder der Formation bis heute überschatten.

(Johannes Tomczak)

Bibliographie zum historischen, kulturellen und musikalischen Umfeld der Clash-Geschichte:

Robb, John: *Punk Rock. An Oral History*. London: Ebury Press 2007. - Dt.: *Punk-Rock - die Geschichte einer Revolution*. München: Heyne 2009.

Savage, John: *England's Dreaming. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*. London: Faber 1991. - Neuausg.: London: Faber and Faber 2005. Dt.: *England's Dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock*. Berlin: Ed. Tiamat 2001 (Critica diabolis. 100.).

Strongman, Phil: *Pretty Vacant. A History of UK Punk*. Chicago, Ill.: Chicago Review Press 2008.

Reviews:

Sullivan, Denis: Clash Documentary Matters. In: *The Rolling Stone*, 27.2.2002, URL:

http://www.rollingstone.com/artists/theclash/articles/story/5934139/clash_documentary_matters.

Diskographie zu The Clash:

The Clash (1977)

Give 'Em Enough Rope (1978)

London Calling (1979)

Black Market Clash (1980)

Sandinista! (1980)

Combat Rock (1982)

Cut The Crap (1985)

Bibliographie zu The Clash:

Blum, Bruno: *Les Sex Pistols, le Clash et l'explosion punk. Sex Pistols, Clash et l'explosion punk. Punk*. [Paris]: Hors Coll. Éd. 2007, 159 S.

Du Noyer, Paul: *The Clash*. London: Virgin 1997, 93 S. (Modern Icons.).

Fletcher, Tony: *The Clash. The complete guide to their music*. London [...]: Omnibus Press 2005, 126 S.

Gilbert, Pat: *Passion is a fashion. The real story of the Clash*. London: Aurum 2004, ix, 404 S., [16] Taf.

Gray, Marcus: *The Clash. Return of the last gang in town*. London: Helter Skelter Publ. 2003, xii, 512 S., [8] Taf.

Gruen, Bob / Salewicz, Chris / Litvin, Anne: *The Clash*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2003, 285 S.

Johnstone, Nick: *The Clash ,talking'*. London: Omnibus Press 2006, 127 S. - Dt.: Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2008, 181 S.

Luna, Sagrario: *The Clash*. Madrid: Cátedra 1996, 269 S.

Needs, Kris: *Joe Strummer and the legend of the Clash*. London: Plexus 2005, 351 S.

Peachey, Mal (éd.): *The Clash - Strummer, Jones, Simonon, Headon*. New York: Grand Central Publ. 2008, 384 S. - Frz.: Vauvert: Au Diable Vauvert 2008, 384 S.

Quantick, David: *The Clash*. London: Unanimous: 2000: 136 S., [4] Taf. - Dt.: Höfen: Hannibal, 2001, 133 S. (The Music Makers.).

Salewicz, Chris: *Redemption song. The ballad of Joe Strummer*. New York: Faber and Faber 2007, viii, 629, [16] S.

Tobler, John: *The Clash. Revolution-Rock - die Gang aus Brixton*. Augsburg: Sonnentanz 1996, 144 S.

Topping, Keith: *The complete Clash*. London [...]: Reynolds & Hearn 2004, 224 S., [4] Taf.

White, Vince: *Out of control. The last days of The Clash*. London: Moving Target 2007, 291 S.

Zaccagnini, Paolo: *Clash*. Roma: Lato Side Ed. 1982, 142 S. (Musicalibro. 16.).

Empfohlene Zitierweise

Tomczak, Johannes: Westway to the World. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 541-544, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p541-544>.

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.

END OF THE CENTURY – THE STORY OF THE RAMONES

USA 2003

R/S: Michael Gramaglia, Jim Fields.

P: Michael Gramaglia, Jim Fields, George Seminara; Executive Producer: Jan Rofekamp, Diana Holtzberg, Andrew Hurwitz.

K: David Bowles, Jim Fields, John Gramaglia, Michael Gramaglia, Peter Haekins, Robert Pascal, George Seminara, Marky Ramone, Eddie Vedder; Photographie: Roberta Bayley, Danny Fields, Godiis, Bob Gruen, Gary Pearlson.

T: Robert Gramaglia, John Gramaglia, Michael Gramaglia.

Beteiligte Bands: The Ramones: Joey Ramone (Jeffrey Hyman), Johnny Ramone (John Cummings), Dee Dee Ramone (Douglas Colvin), Tommy Ramone (Tom Erdelyi), Marky Ramone (Marc Bell), C.J. Ramone (Christopher John Ward), Ritchie Ramone (Ritchard Reinhart).

UA: 2003. DVD-UA: 25.4.2005 (BRD: Warner Musik Group Germany).

Video/DVD-Verleih: Magnolia Pictures, Capri Releasing, Miracle Voice, Palisades Tartan.

110min (Gesamt-DVD: 147min), 35mm, 1,66:1; DVD: 16:9 / 1,78:1, Farbe, NTSC; Dolby Surround Sound.

The Ramones – die graue Eminenz des Punk: So oder so ähnlich ließe sich vermutlich eine Biografie dieser Band betiteln. Wenige Bands der Rockgeschichte hatten je einen solchen Einfluss auf die Musikkultur ihrer Zeit, keine war jemals gleichzeitig zu einem derartigen Schattendasein verdammt. Die 1974 gegründeten Ramones waren die Vorbilder einer völlig neuen Jugendkultur, die Propheten des Punks - doch den kommerziellen Erfolg verbuchten ihre Zöglinge für sich: *The Sex Pistols* und *The Clash* beispielsweise brachten, inspiriert von Joey, Johnny, Dee Dee und Tommy Ramone, die englische Punkbewegung zum Erlblühen. Unzählige andere Bands weltweit sprangen auf diesen Zug auf, aber wo waren The Ramones? Eine Antwort auf diese Frage bietet möglicherweise *END OF THE CENTURY – THE STORY OF THE RAMONES*: 1998 begannen die Dreharbeiten zu diesem Dokumentarfilm, der die bizarre Geschichte dieser Band in all ihrer Widersprüchlichkeit und Absurdität darzustellen versucht [1].

Die Aufnahmezeremonie der Ramones in die *Rock'n'Roll Hall of Fame* bildet den Rahmen für die se Erzählung: Szenen der Zeremonie stellen sowohl die Anfangs- als auch die Endsequenz der insgesamt 110 Minuten langen Dokumentation. Auch thematisch fügt sich diese gewissermaßen elliptische Anordnung in das filmische Prinzip: Innerhalb des Films wird die Aufnahmezeremonie scheinbar zum Anlass genommen, sich noch einmal auf die Anfänge zu besinnen und die außergewöhnliche Karriere dieser Band Revue passieren zu lassen. Mit Ausnahme dieser Eingangssequenz ist diese Erzählung strikt chronologisch, was an manchen Stellen sogar durch das Einblenden von Jahreszahlen hervorgehoben wird.

Diesem Prinzip folgend lässt sich *END OF THE CENTURY: THE STORY OF THE RAMONES* thematisch in mehrere Etappen gliedern: Es beginnt mit einem Ausflug in die Kindheit und Jugendjahre der vier Gründungsmitglieder Johnny (John Cummings), Joey (Jeffrey Hyman), Dee Dee (Douglas Colvin) und Tommy Ramone (Tamás Erdélyi), woraufhin alsbald der Fokus auf ihr Zusammenfinden zur Band gerichtet

wird. An die Darstellung der ersten kleineren Erfolge der Band knüpft die der frustrierenden kommerziellen Erfolglosigkeit bei gleichzeitiger ungemeiner Popularität an. Es geht weiter mit dem „Fluch der Ramones“ – vom Boykott durch die Medien bis zur Übervorteilung durch Bands wie die *Sex Pistols* und *The Clash*, die eigentlich mehr oder minder Zöglinge der *Ramones* waren –, dem steten Auflösungsprozess der Band mit Erscheinen des Albums *End of the Century* (1980) und schließlich der offiziellen Anerkennung durch die *Rock'n'Roll Hall of Fame* (2002) – all diese Themen stellt der Film in einem aufwendigen Montageprinzip vor.

Den Schwerpunkt bilden dabei die Interviewsequenzen: Die Regisseure Jim Fields und Michael Gramaglia lassen die Ramones in Einzelinterviews ihre ganz persönliche Sichtweise auf ihre eigene Geschichte kundtun. Die Interviewsituation wird dabei nicht geleugnet, d.h. die Musiker führen keine scheinbar freien Monologe. Oft genug ist die Stimme des jeweiligen Interviewers und dessen jeweilige Frage zu hören. An einer Stelle im Film ist sich Johnny Ramone seiner Sache nicht sehr sicher und fragt seine offenbar irgendwo hinter der Kamera sitzende Frau Linda, ob er und Joey tatsächlich einen Machtkampf geführt hätten, woraufhin sie – ungefilmt und ohne eigenes Mikro – antwortet. Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass die Interviewsequenzen aus mehreren, zeitlich nur schwer zuzuordnenden Sitzungen stammen. Dies zeigt sich insbesondere in zwei Sequenzen mit Tommy Ramone, der in der einen Szene mit wallender, grauer Lockenmähne und Sonnenbrille in einem Tonstudio sitzt, in der anderen hingegen gut frisiert und mit seriöser Brille auf dem Sofa.

Ergänzt werden diese Gespräche noch durch Interviews mit einer ganzen Reihe von anderen Personen und Persönlichkeiten aus der Karriere der vier Musiker. Freunde aus der Kindheit und – im Falle Joey Ramones – Familienmitglieder kommen ebenso zu Wort wie ehemalige Bandmitglieder, Produzenten und andere Persönlichkeiten der Musik-Branche. Dazu gehören unter anderem Roderick Edward McNeils und John Holmstrom, Mit-Begründer des *punk magazine*, eine ganze Reihe befreundeter Bands wie *Blondie* und andere hochkarätige Musiker wie Joe Strummer, der Frontmann der Gruppe *The Clash*, der *Metallica*-Gitarrist Kirk Hammet, Anthony Kiedis und John Frusciante von den *Red Hot Chilly Peppers*, um nur einige zu nennen. Während die Interviewsequenzen mit den Ramones-Mitgliedern einen roten Faden bilden, anhand dessen sich die Erzählung entwickelt, dienen die anderen Interviews eher der Veranschaulichung des gerade behandelten Themenkomplexes. So finden sich beispielsweise in dem Abschnitt des Films, in dem der musikalische Einfluss der Ramones auf andere Bands gezeigt wird, der Großteil dieser ‚externen‘ Interviews.

Die Interviewsequenzen werden von umfangreichem anderem Filmmaterial aus allen Epochen der Bandgeschichte unterfüttert: Backstage-Aufnahmen und Konzertmitschnitte, Archivaufnahmen und im Ken-Burns-Verfahren [2] präsentierte Photos sowie diverse Mitschnitte aus verschiedenen TV-Formaten gestalten das Gesagte aus und schaffen eine gewisse Nähe. Bild und Ton arbeiten in *END OF THE CENTURY* eng zusammen: Das *face-to-face*-Interview wird abgelöst von Bildern zum Erzählten, während die Stimme des

Befragten noch in einem Voice-Over zu hören ist. In einer Szene kommt dieses Prinzip besonders deutlich zum Tragen: Die Kamera zeigt zunächst ein Interview neueren Datums, in dem Tommy Ramone von der ersten Bandprobe in der Kunstgalerie von Joeys Mutter erzählt. Als er zu erzählen beginnt, wie unglaublich das Gefühl gewesen sei, als er das erste Mal den Song *Judy Is a Punk* hörte, zeigt der Film – im Ken-Burns-Verfahren – zunächst die Außenansicht der Kunstgalerie und dann den handgeschriebenen Songtext. Während die Anekdote Tommys immer noch in einem Voice-Over zu hören ist, werden zusätzlich leise die Klänge eben jenes augenöffnenden Songs eingespielt. Der Film beschwört gewissermaßen die Vergangenheit herauf und macht die Erinnerungen Tommy Ramones wieder lebendig.

In einer der ersten Sequenzen des Films begleitet das Kamerateam Tommy Ramone nach Forest Hills im New Yorker Stadtteil Queens, einem der größten Problemviertel der Stadt. Der Weg dorthin wird zunächst als U-Bahnfahrt beschrieben: Wiederum im Ken-Burns-Verfahren wird ein Linienplan der U-Bahn entlang der Route nach Forest Hills abgefahren, während im Hintergrund Fahrgeräusche zu hören sind. Darauf folgt eine Fahrt durch die Straßen: Die Bilder der Wohngegend, zu denen auch Impressionen startender Flugzeuge und der Lärm der brüllenden Triebwerke gehören, werden vom Geräusch des Sendersuchlaufs bei der Radioeinstellung unterlegt. Schließlich erklingt zeitgenössische Chart-Musik – und der Blick fällt auf den Häuserblock, in dem die Ramones groß wurden. Dies ist die einzige Sequenz im Film, die vollständig ohne Worte auskommt und dennoch viele Informationen vermittelt: Innerhalb weniger Sekunden wird der Zuschauer gewissermaßen in die Kindheit der Ramones versetzt, hört und sieht, von welchen Eindrücken sie geprägt war.

Die Montageelemente jenseits der Interviews dienen also nicht nur der reinen Illustration, sondern helfen auch dabei, die Ramones in ihren sozial- und kulturhistorischen Kontext einzuordnen. Dabei sind die wenigen TV-Ausschnitte besonders interessant: Die Aufnahmen eines Auftritts der *New York Dolls* im *Musikladen* zeigt dabei nicht nur diese ausgefallenen Rockmusiker, sondern streift gleichzeitig einen weit größeren Komplex – die Medien und die mediale Aufarbeitung von Rockmusik betreffend, wie sie in Formaten wie *Musikladen* vonstatten ging. An anderer Stelle zeigt die Aufnahme aus einer Nachrichtensendung nicht nur, was die damalige Medienwelt von den Sex Pistols hielt, sondern auch, auf welche merkwürdig spießig-konservative Medienkultur die *Ramones* trafen. Somit entwerfen Fields und Gramaglia ein vielseitiges Proträt – nicht nur der Band selbst, sondern auch der Musik und Medienkultur der damaligen Zeit.

Wenngleich *END OF THE CENTURY* eine Vielzahl anderer Themenkomplexe streift und sich in mehrere Episoden aufteilen ließe, sind dennoch zwei klare Themenschwerpunkte auszumachen: die Unstimmigkeiten und offenen Streitereien innerhalb der Band und die Paradoxie der geradezu chronischen kommerziellen Erfolglosigkeit der Band bei gleichzeitiger Popularität und künstlerischem Geltungsanspruch. Insbesondere beim ersten Thema kann die Dokumentation durch Offenheit überzeugen: Die *Ramones* und auch andere

Weggefährten sprechen ganz offen über ihre Erfahrungen mit der Band – hier wird nichts geschönt oder mystifiziert. Die einhellige Meinung aller Beteiligten lautet: Es war die Hölle. Von fast in Messerstechereien ausartenden Querelen innerhalb der Band ist die Rede, von einem kontrollsüchtigen Johnny Ramones, der allen das Leben schwermacht und Joey seine Freundin ausspannt. Dieses Beziehungs-drama führte zum endgültigen Bruch zwischen Johnny und Joey, die aufgrund absolut konträrer politischer Ausrichtungen – Johnny war nicht nur offener Befürworter der republikanischen Partei, sondern auch Mitglied der NRA (National Rifle Association) – ohnehin nie wirklich gut miteinander auskamen. Johnny heiratete Linda und lebte bis zu seinem Tod im Jahre 2004 mit ihr zusammen. Das macht deutlich, dass es hier um mehr ging als ein blankes Kräfteressen Johnnys mit Joey. Obwohl alle übrigen Bandmitglieder und Weggefährten diese Ansicht teilten, starb Joey Ramone 2001 im Alter von 49 Jahren, ohne dass er und Johnny sich jemals ausgesprochen hätten.

Die Ramones waren für ihre internen Auseinandersetzungen bekannt und machten und machen daraus auch keinen Hehl. So zeigt der Film beispielsweise auch einen Auftritt der Ramones im CBGB's [3], bei dem sich die Band plötzlich über die Songreihenfolge zu streiten beginnt. Nach einigem Hin und Her geht die Performance mit einem „Fuck you all!“ des überstimmten Tommy Ramones weiter. Diese Misstöne passen so gar nicht zu dem eigentlich nach außen postulierten Zusammengehörigkeitsgefühl: der gemeinsame Familienname [4] und nicht zuletzt die nahezu identischen Frisuren, Haarfarben und Outfits. Diese Uniformierung stellt die *Ramones* nach außen eigentlich als Einheit dar, eine Gemeinschaft demonstrierend, die allerdings durch die tatsächliche Bandcharakteristik ständig torpediert wird. Es ist auch nicht zuletzt dieser Zwang zur Gemeinsamkeit, der Dee Dee Ramone 1989 zum Ausstieg aus der Band und zu dem Versuch einer (wenig erfolgreichen) Karriere als Rapper bewegt. Er wurde durch C.J. Ramone (Christopher Joseph Ward, 1989-1996) ersetzt. Tommy Ramone hatte die Band bereits 1978, vier Jahre nach der Gründung, verlassen und wurde zunächst von Marky Ramone (Mark Bell, 1978-1983), dann Richie Ramone (Richard Reinhardt, 1983-1987) ersetzt, dessen Platz 1987 der zurückgekehrte Marky Ramone (1987-1996) wieder einnahm.

Interessanterweise scheint ein gewisser Konsens darüber zu bestehen, dass gerade diese Spannungen innerhalb der Band ihre künstlerische Arbeit vorantrieben und den Musikern Energie gaben – *The Ramones* als *Perpetuum mobile*. Ganz ohne Idealisierung kommt *END OF THE CENTURY* darum offenbar doch nicht aus. Im krassen Gegensatz dazu steht nämlich der Kommentar Tommy Ramones zu seinem Ausstieg aus der Band: Er hatte die Wahl, entweder im Tonstudio gute Musik für die Band zu produzieren oder als Wrack zu enden. Von Energie, die Kraft für ein Zusammenleben spendet, war hier nicht die Rede.

Unbestreitbar hingegen ist der künstlerische Einfluss der Band auf die Musik ihrer Zeit: Die Ramones brachten mit ihrer Musik einen radikalen Wandel: „If you weren't there, you may not get it. The Ramones weren't great musicians and didn't claim to be. Their songs were lyrically edgy yet musically primitive, with

repetitious chords and few dynamics” (Bruce Westbrook, *Houston Chronicle*). Die Rockmusikszene der 1970er war geprägt von drogenbeladenem Psychedelic Rock und nicht enden wollenden, virtuosen Soli. Musik war hier nur etwas für Leute mit jahrelanger Erfahrung. Die *Ramones* – selbst ohne nennenswerte musikalische Ausbildung – reduzierten die Musik auf das ihrer Meinung nach Wesentliche. Inspiriert von Bands wie *The Beatles*, *The Kinks*, *The Stooges* und *The New York Dolls* brachten *The Ramones* mit ihren schnellen, aggressiven „3-Chord-2-Minute-Songs“ die Rockmusik zu den Jugendlichen zurück: „There were no standards after the Ramones. All you had to do was just be yourself. And that gave me a lot of self-esteem when I needed it, and confidence” (Kirk Hammett von *Metallica*). Auf diese Weise inspirierten *The Ramones* unzählige *no-future-kids*, indem sie ihnen neue Perspektiven des musikalischen Ausdrucks aufzeigten.

In Argentinien wurden die *Ramones* dafür frenetisch gefeiert, in England waren sie die Helden der aufkeimenden Punkbewegung. Bands wie die *Sex Pistols* und *The Clash* bewunderten die *Ramones*, ließen sich von ihnen inspirieren – und überholten ihre Idole zumindest ökonomisch. Der großen internationalen Beliebtheit der *Ramones* stand immer auch der vergleichsweise marginale Erfolg im Heimatland gegenüber. Hier tourten die Punkrocker durch kleine Clubs, ohne je einen wirklich großen Treffer zu landen. Dennoch spornten sie auch hier eine Vielzahl von Musikbegeisterten an: Wo die *Ramones* auch hinkamen, schossen jede Menge neuer Rockbands aus dem Boden.

„[...] it always seems like it’s the pioneers who don’t get the full glory“ – dieser Ausspruch Joey Ramones bewahrheitete sich in der Karriere der *Ramones* leider nur allzu sehr. Während die *Ramones* den Grundstein für etwas Neues, Großartiges legten, ernteten sie dafür kaum Beachtung. Es ist Ironie des Schicksals, dass es ausgerechnet Bands wie die *Sex Pistols* waren, die den *Ramones* letztlich den Weg in die Öffentlichkeit verbauten: Das Album *Sheena Is a Punk Rocker* lief an sich nicht schlecht an, wurde dann allerdings von den Radiosendern boykottiert. Grund waren die negativen Schlagzeilen um die *Sex Pistols*: Man warf die *Ramones* völlig zu unrecht in einen Topf mit dieser vermeintlichen Krawallband und wollte sie nicht zu sich ins Studio einladen. Deshalb entschloss man sich, die Songs der *Ramones* gar nicht erst ins Sendeprogramm aufzunehmen. Die *Ramones* waren zu einem Schattendasein verdammt, an dem auch das Aufkommen von MTV und die Welle alternativer Rockmusik in den 1980er Jahren nichts ändern konnte.

Erst im Jahre 2002 wurde das Lebenswerk der *Ramones* durch die Aufnahme in die Hall of Fame auch offiziell anerkannt – ein Vierteljahrhundert nach der Gründung, sechs Jahre nach der offiziellen Trennung, ein Jahr nach dem Tod des Leadsängers Joey Ramone. Die übrigen *Ramones* zeigten sich bei der Aufnahmezeremonie relativ versöhnlich und traten – mit Ausnahme Dee Dees – noch einmal mit der charakteristischen Lederjacke vor die Versammelten. Tommy Ramone betonte, dass sie sich trotz allem immer gern gehabt hätten und dass diese Anerkennung besonders für Joey wichtig sei. Dennoch zeigten sich die Gräben zwischen den Bandmitgliedern auch hier: Jedes der Bandmitglieder hielt eine eigene kurze Ansprache, anstatt einen einzigen Sprecher für die gesamte Band zu wählen. Dass sie dennoch über all die

Jahre irgendwie zusammengeblieben waren, ist bemerkenswert. Es ist wohl, wie Joey Ramone einst sagte: „We’re like four unique individuals. It’s a chemical thing. It’s a strong chemical imbalance. Opposites attract and all that crap” (0:01:49).

Die Multiperspektivität von *END OF THE CENTURY*, die durch die vielen unterschiedlichen Interviewpartner entsteht, erschafft ein sehr ambivalentes Bild der *Ramones* selbst und ihrer Karriere, was schon in der Eröffnungssequenz von Dee Dee Ramone angedeutet wird: Auf seine Aussage, jeder andere wäre glücklich, wenn er das hätte, was sie (die *Ramones*) hatten, folgt sogleich ein Lachen voller Selbstironie. Die Dokumentation beschränkt sich allerdings nicht nur auf die Nachzeichnung der Lebensgeschichte der *Ramones*: Indem der Film die *Ramones* systematisch von der sie umgebenden Kultur abgrenzt, wird auch diese relativ explizit charakterisiert. Ein ähnliches Prinzip, insbesondere in Hinblick auf die Montage, findet sich bereits – ironischerweise – ausgerechnet in dem *Sex-Pistols*-Film *THE FILTH AND THE FURY* (Julien Temple, 2000) und in *WESTWAY TO THE WORLD* (Donn Letts, 2000), einem Dokumentarfilm über *The Clash*. Die Darstellung des *status quo*, seine Regeln und Standards, um vor allem deutlich zu machen, wogegen sich die nachwachsenden Musiker abgrenzen können und dem sie ihre Neuerungen entgegensetzen können, so das Eigene der porträtierten Musiker durch die Abgrenzung vom (mehr oder weniger gesichtslosen) Anderen definierend, scheint ein beliebtes Mittel des punkspezifischen Rockumentarys zu sein. Auf diese Weise wird *END OF THE CENTURY* nicht nur Dokument der Bandgeschichte, sondern ebenso ein wichtiges Zeitdokument der Rockmusikgeschichte.

(Kerstin Bittner)

Anmerkungen:

[1] Ein erster Anlauf der Dreharbeiten 1994 mussten aufgrund von Unstimmigkeiten mit dem Management der Ramones abgebrochen werden.

[2] Ken-Burns-Verfahren: Photographien werden zur Darstellung im Film nicht bloß statisch abgefilmt, sondern durch Schwenks und Zoom scheinbar in Bewegung versetzt.

[3] *CBGB* (Akronym für: *Country, Bluegrass, Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers*) war von 1973 bis 2006 ein New Yorker Punk-Szene-Club auf der Bowery in Manhattan. Er gilt als Keimzelle des Punks und des Punkrocks, in dem die Ramones gemeinsam mit anderen, später ebenfalls erfolgreichen Bands wie Blondie auftraten.

[4] Der Name „Ramone“ ist dem Pseudonym *Paul Ramone* entliehen, das Paul McCartney in den Anfangstagen der Beatles 1960 für eine Schottlandtournee benutzte, die die Gruppe als *The Silver Beatles* als Begleitband von Johnny Gentle unternahm (True: *Hey Ho Let's Go – The Story of the Ramones*, S. 14).

Tracklist:

Blitzkrieg Bob (The Ramones) / Sugar Baby Love (The Rubettes) / No Fun (The Stooges) / Psychotic Reaction (Count Five) / I'm Eighteen (Alice Cooper) / Down on the Streets (The Stooges) / Looking for a kiss / Knife edge (E.I.P.) / Judy is a Punk (The Ramones) / Nice to be with you (Gallery) / Venus (Television) / California Sun (The Ramones) / I Don't Wanna Go Down to the Basement (The Ramones) / Loud Mouth (The Ramones) / I Don't Wanna Walk Around With You (The Ramones) / Today Your Love, Tomorrow The World (The Ramones) / Beat on the Brat (The Ramones) / Now I Wanna Sniff Some Glue (The Ramones) / 53rd and 3rd (The Ramones) / Glad to See You Go (The Ramones) / You're Gonna Kill That Girl (The Ramones) / I Wanna Be Well (The Ramones) / White Riot (The Clash) / Sheena is a Punkrocker (The Ramones) / Teenage Lobotomy (The Ramones) / Chinese Rock (The Ramones) / Heart of Glass (The Ramones) / Cretin Hop (The Ramones) / I Wanna Be Sedated (The Ramones) / Do You Remember Rock'N'Roll Radio? (The Ramones) / Rock'N'Roll High School (The Ramones) (Danny Says (The Ramones) / I Want You Around (The Ramones) / KKK Took My Baby Away (The Ramones) / Wart Hog (The Ramones) / Mama's Boy (The Ramones) / Psycho Therapy (The Ramones) / Funky Man (Dee Dee King) / I Wanna Live (The Ramones) / We're a happy family (The Ramones) / Pinhead (The Ramones) / Durango 95 (The Ramones) / Commando (The Ramones)

Diskographie der Gruppe *The Ramones*:

1976 The Ramones
1977 Leave Home
1977 Rocket to Russia
1978 Road to Rion
1979 It's Alive
1980 End of the Century
1981 Pleasant Dreams
1981 Rock'n'Roll High School
1983 Subterranean Jungle
1985 Too Tough to Die
1986 Animal Boy
1987 Halfway to Sanity
1989 Brain Drain
1990 Pet Semetary
1991 Loco Live
1992 Mondo Mizarro
1993 Acid Eaters
1995 Adios Amigos

Bibliographie (nur Bücher und Broschüren):

Bessman, Jim: *Ramones. An American band*. New York: St. Martin's Press 1993, xviii, 202 S.

Dayton, Chip Rock: *Ramones*. London: Omnibus Press 2004, 128 S.

Guillot, Eduardo: *Ramones. Tratamiento de shock*. Valencia: Ed. la Máscara 1993, 63 S.

Juliá, Ignacio: *Ramones*. Madrid: Cátedra 1993, 248 S.

Melnick, Monte A. / Meyer, Frank: *On the road with the Ramones*. London: Bobcat Books 2007, 310 S. - Zuerst London: Sanctuary 2003, 302 S.

Porter, Dick: *Ramones. The complete twisted history*. London: Plexus 2004, 152 S.

Rombes, Nicholas: *Ramones*. New York: Continuum 2005, viii, 120 S.

True, Everett: *Hey ho let's go. The story of The Ramones*. London [...]: Omnibus 2002, vi, 344 S., [12] Bl. - Dt.: *Hey ho let's go - die Geschichte der Ramones*. Berlin: Bosworth 2005, viii, 417 S.

Empfohlene Zitierweise

Bittner, Kerstin: End of the Century – The Story of the Ramones. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 545-552, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p545-552>.

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.

FESTIVAL EXPRESS

(Großbritannien/Niederlande 2003)

R: Bob Smeaton, Frank Cvitanovich.

P: Gavin Poolman, John Trapman (Apollo Films/ Peachtree Films, TH!NKFilm, HanWay).

Ass.-P.: Nick Faulks.

Executive Producer: Ann Carli, Garth Douglas, Willem Poolman.

K: Peter Bizou, Bob Fiore, Clarke Mackey.

S: Eamonn Power.

T: Nick Baldock, Peter Baldock, Michael A. Carter, Terry Cooke, Paul Cotterell, Niley Duke, Redmond Fitzpatrick, Alex Hudd, Blair Jollands, Ken Lee, Steve Onopa, Kevin Phelan, Stuart Wilson.

Musik-Mix: Eddie Kramer.

Visuelle Effekte: Viv Baker, Mitch Paulson, Safiya Ravat.

Musiker/ Darsteller: Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson, Richard Manuel, Robbie Robertson (The Band), Bonnie Bramlett, Delaney Bramlett, Ben Benay, Sam Clayton, Jim Gordon, Kenny Gradney, Jerry Jumonville, Darrell Leonard, Frank Maize, Chuck Morgan (Delaney & Bonnie & Friends), Mike Clarke, Chris Hillman, Pete Kleinow, Bernie Leadon (The Flying Burrito Brothers), Jerry Garcia, Mickey Hart, Bill Kreutzmann, Phil Lesh, Ron McKernan, Bob Weir (Grateful Dead), Buddy Guy [...].

Interview-Partner: Eric Andersen, Richard Bell, Rob Bowman, James Cullingham, David Dalton, Buddy Guy, Kenny Gradney, Mickey Hart, Phil Lesh, Jerry Mercer, Ken Pearson, John Till, Sylvia Tyson, Ken Walker, Bob Weir.

UA: 09.09. 2003 (Kanada, Toronto International Film Festival).

Erscheinen – DVD: 2004.

Vertrieb: New Line Home Entertainment.

90min, Farbe, 1,85:1, Dolby Digital 5.1/ DTS.

Zu einem Zeitpunkt, als der Festival-Traum der amerikanischen Gegenkultur in Woodstock zugleich seinen Höhe- und Endpunkt, in Altamont [1] sogar seine apokalyptische Schattenseite erlebt hatte, trommelte der erst 22 Jahre junge kanadische *business*-Student Ken Walker gemeinsam mit seinem Freund Thor Eaton einige herausragende musikalische Protagonisten der *counterculture*-Bewegung zusammen, um im Sommer 1970 mit dem Festival Express ein alternatives Happening auf die Beine zu stellen, das nicht in erster Linie auf die Interessen des Publikums, sondern auf das Vergnügen der teilnehmenden Künstler ausgerichtet war. Die Idee zu dem einzigartigen Ereignis war durch den Publizisten Frank Duckworth initiiert worden, der – von seiner Mitarbeit an einem Streckenabschnitt der Eisenbahnlinie von Nova Scotia nach Britisch Kolumbien beeinflusst – die Absicht verfolgte,

to remind people of the romance of travelling by train in the old days when trains were still a vital form of communication, and to combine that with rock'n' roll, which is the most vital form of communication today (Duckworth, zit. nach Hoskyns, 1993, 245) [2].

Fünf Tage und Nächte lang, unterbrochen durch drei „Mini-Festivals“ in Toronto, Winnipeg und Calgary, fanden die rund 140 Musiker und ihre *crew* fast paradiesische Bedingungen vor: beste Verpflegung rund um die Uhr, professionelles technisches *equipment*, Drogen unterschiedlichster Natur in rauen Mengen. Jerry Garcia erinnert sich Monate später:

It was great. That was the best time I've had in rock 'n' roll. It was our train – it was the musicians' train. There were no straight people. There wasn't any showbiz bullshit. There weren't any fans... [...]. It was like musicians' convention with no public allowed (Jerry Garcia, zit. nach Jackson, 1999, 193).

In vielerlei Hinsicht sollte sich diese Karawane in einem Privatzug durch Kanada reisender, feiernder, jammender und sich zudröhnender Musiker nicht als das von der Öffentlichkeit erwartete ‚Canadian Woodstock‘ entpuppen, sondern als Schwanengesang nicht nur einer Ära und ihrer Visionen, sondern vor allem auch der tragischen Figur Janis Joplin, die nur wenige Monate später an einer Überdosis Heroin starb.

Kurz vor Beginn der Tour wurde auf die Schnelle ein Filmteam zusammengestellt, das – ganz im Geiste der zuvor erfolgreich gefilmten und vermarkteten Festivals, allen voran Woodstocks – sowohl die Konzertszenen als auch die inoffiziellen, oft exzessiven Geschehnisse hinter den Kulissen in *direct-cinema*-Manier festhalten sollte. Aufgrund der vom durchschnittlichen Konzertgänger mittlerweile ebenfalls maßgeblich dank des Woodstock-Mythos als selbstverständlich gesetzten, wenn auch realitätsfernen Idealvorstellung ‚freier‘ Konzerte kam es zu Protesten und Auseinandersetzungen zwischen lokalen Polizisten und Jugendlichen - die wie Bob Weir in der Rückschau treffend feststellt - weniger an der Musik interessiert, als vielmehr „pathologically unauthoritarian“ waren und auf der Suche nach Konfrontation waren [3]. Diese durchaus brisante Kontroverse blendet der Film keinesfalls aus, sondern baut durch eine Fokussierung des Zwiespalts vielmehr zusätzlich eine politische Dimension auf. In diesem Zusammenhang wird mittels der interviewten Gewährspersonen aber auch eindeutig Stellung bezogen und sich nicht zuletzt für eine monetäre Würdigung der *supergroups* ausgesprochen. Da sich ein Teil der Musiker, angeführt von Jerry Garcia, den die gewaltbereiten Protestler wohl am ehesten als schlichtenden Verbündeten anzusehen bereit waren, zu spontan parallel organisierten, kostenlosen Konzerten erweichen ließ, die offiziellen Konzerte jedoch aufgrund verhältnismäßig hoher Ticketpreise (16 \$) oft nicht ausverkauft waren, geriet das Projekt *Festival Express* aus finanzieller Perspektive betrachtet zu einer Katastrophe.

Alles in allem hat die Filmproduktion beachtliche 33 Jahre in Anspruch genommen, was sich in erster Linie dadurch erklären lässt, dass die Organisatoren und insbesondere die Manager der betroffenen Künstler zumindest aus den zukünftigen Filmaufnahmen einen Gewinn schlagen wollten, wobei sämtliche konkreten Filmpläne jedoch im gerichtlichen Streit um Rechte und Tantiemen untergingen. Erst 1994 wurden rund 90 Stunden Filmmaterial wiederentdeckt, aus den National Canadian Archives gesammelt und letztendlich trotz

erheblicher Finanzierungsschwierigkeiten vom Sohn (Gavin) des ursprünglichen Produzenten (Willem Poolman) und dem Regisseur Bob Smeaton verarbeitet.

Es ist anzunehmen, dass der fertige Film sich in seiner Struktur und Form doch deutlich von dem unterscheidet, wofür das gedrehte Material ursprünglich vorgesehen war. Der sich aus der Kombination unterschiedlichster dokumentarischer Aufnahmen – von den alten, mit Arriflex-16mm-Kameras aufgezeichneten Konzertmitschnitten und „privaten“ Szenen im Zug bzw. hinter den Kulissen über die Ausschnitte aus zeitgenössischen Beiträgen lokaler Fernsehsender bis hin zu ausgiebigen, mit HDCAM gedrehten Interview-Passagen mit überlebenden Teilnehmern – ergebende Rhythmus sowie Stil erinnern technisch sehr, sicherlich auch bewusst so evoziert, an die Machart des Woodstock-Films. Das deutlichste Zitat stellt der prominente Einsatz des *split-screen*-Effekts dar, allerdings hier auf Diptychen beschränkt. Doch bezeichnenderweise wird hier zeitlich nicht nur synchron gearbeitet (oder besser: über die Parallelisierung eine Synchronizität vorgetäuscht), sondern genauso oft diachron; das heißt, es werden zeitweise rückblickende und resümierende Interviews neben das Originalmaterial gestellt. Diese Verkoppelung von *direct-cinema*-Ästhetik und den, formal eher dem heute populären *featurette* nahen, analytischen *talking-heads*-Szenen, ist paradigmatisch für den Zwitterstatus, den FESTIVAL EXPRESS im Rahmen des *rockumentary*-Genres einnimmt. Auf diese Weise adressiert der Film nämlich heterogene Zuschauerkreise gleichermaßen: Dem vorinformierten Fan und Experten bietet er seltene intime Einblicke mittels einer filmischen „backstage-Entdeckungsreise“ sowie eine neue Perspektive auf bereits als vertraut empfundene Protagonisten der Szene; einem breiten und eher oberflächlich interessierten (DVD-)Publikum wird, vor allem über den teils nostalgischen, manchmal sogar verklärenden Erinnerungsmodus der heutigen Interviews, ein zugleich erläuternder und authentifizierender Kommentar angeboten, der als Orientierung dient und Wertungen vorgibt [4]. Auch wenn der erklärende *voice-over*-Kommentar keinem anonymen („allwissenden“) Erzähler zugeschrieben werden kann, so widerspricht diese nachträgliche Absicherung durch als glaubwürdig ausgewiesene Zeitzeugen bzw. Gewährspersonen doch vehement der Philosophie des *direct cinema*. Insofern nimmt FESTIVAL EXPRESS auch formal eine interessante Position ein, stellt filmhistorisch fast einen Widerspruch in sich dar, was aus heutiger Sicht einer gewissen Ironie nicht entbehrt. Gerade im Zeitalter der postmodernen „Retro-Misch-Kulturen“ kommt diesem Charakteristikum der stilistischen Unentschiedenheit eine hohe Relevanz zu.

Nicht mehr „on the bus“ wie zu Zeiten von Ken Kesey's Merry Pranksters, sondern „on the train“ befanden sich im Zeichen einer „Haight-Ashbury high school reunion“ (David Dalton) unter anderem Veteranen der einst idyllischen Bohème-Gemeinde San Franciscos, die *Grateful Dead* und Janis Joplin (mit neuer Band), kanadische Bands wie *The Band* (mittlerweile an der amerikanischen Ostküste angesiedelt) und *Ian & Sylvia & The Great Speckled Bird*. In Kombination mit weiteren Formationen wie *Sha Na Na*, *The Flying Burrito Brothers*, *Mashmakan*, *Delaney & Bonnie*, *The Buddy Guy Blues Band* sowie mit den Solokünstlern Eric Andersen und Tom Rush ergab sich ein stilistisches Spektrum von Blues über Country-Rock bis zu Jazz und

Folk, aus dem interessante spontane musikalische Verschmelzungen in den Waggon-*Sessions* hervorgingen. Der von Ken Walker gebuchte Zug wurde den Bedürfnissen der Musiker (die das Klischee *sex, drugs and rock'n'roll* in der Tat am besten zusammenfasst) entsprechend ausgestattet: Rund um die Uhr standen den Reisenden Köche zur Verfügung, es gab Waggons mit einer Bar, mit Instrumenten für ausufernde Jams – und einen Arzt, der den Musikern und ihrer *entourage* je nach Zustand *Uppers* oder *Downers* verabreichen konnte. Den Mangel an Duschgelegenheiten machte man durch einen Stopp an einem Schwimmbad in Winnipeg wett, wo die gesammelte Mannschaft nackt baden ging. Als unterwegs der Alkohol ausging, wurde der Zug kurzerhand in Saskatoon gestoppt und ein *liquor store* quasi komplett leer gekauft. Laut Phil Leshs Erinnerung: „It was a train full of insane people, careening across the Canadian countryside, making music night and day. And occasionally we'd get off the train and go play a concert.“

Die rollende ‚Künstler-Enklavé‘ wurde schlagkräftig von Promoter und Festival-Manager Ken Walker verteidigt. In den Archiv- wie auch noch in den über dreißig Jahre später gedrehten Interviewszenen wirkt dieser fast wie die paradoxe Figur eines anarchistischen Sheriffs, der alles daran setzt, den gemeinsamen Traum zu verteidigen, notfalls mit Gewalt. Er scheut sich nicht, diesen wenig zimperlichen und nicht immer legalen Einsatz rückblickend durch Anekdoten auszuschnücken.

Angesichts der beeindruckenden Aufnahmen hinter den Kulissen, das heißt in den Waggons, wohin Musiker und *crew* in freundschaftlicher Ausgelassenheit die eigentlichen Höhepunkte der Tour verlagerten, rücken die offiziellen Konzertbühnen in Toronto, Winnipeg und Calgary (Montreal und Vancouver wurden gestrichen, da die jeweiligen städtischen Behörden sich querstellten) fast in den Hintergrund. Gerade solche selten filmisch festgehaltenen Szenen machen *FESTIVAL EXPRESS* in Teilen zu einem unverstellten Dokument, das unter Beweis stellt, dass die sonst häufig idealisierte *Rock'n'Roll-community* der Endsechziger in Momenten tatsächlich ausgelebt werden konnte. So erscheinen zuvor und vor allem später *in extenso* stilisierte Gegenkultur-Ikonen hier als menschliche Wesen, die in privatem Umfeld unbekannte Seiten und Schwächen offenbaren. Dennoch zeigt der Film auch musikalisch hochwertige Konzert-Auftritte – in relativ spartanischer Weise mit wenigen Einstellungswechseln gedreht, die einzelnen Stücke aber meist in voller Länge gezeigt –, beschränkt sich dabei jedoch auf eine relativ kleine Auswahl an Bands.

Den größten Eindruck machen sicherlich die Selbstenthüllungen Janis Joplins, die, sichtbar körperlich gezeichnet, in dem *talking blues* „*Cry Baby*“ auch ihre Seele entblößt, wenn sie selbstironisch von den Männern spricht und singt, die sie verlassen haben. Der verstärkte Einsatz von intimen Großaufnahmen und *ultra-close-ups* grenzt ihren Auftritt auch filmsprachlich von den anderen *acts* ab. Keiner verkörpert besser als Joplin das Nebeneinander von Lust und Leid sowie den unerwartet hohen Preis, den viele der (mittlerweile verstorbenen) Mitreisenden für den zur Lebensphilosophie erklärten Rausch zahlen mussten. Gegen Ende der Tour überreicht Joplin in einer signifikanten Szene den Organisatoren der Tour auf der Bühne im Namen aller Musiker einige Geschenke, unter anderem einen signierten Miniatur-Zug und eine

von Joplin selbst gesponsorte Kiste Tequila: „The train is for remembering, man; the Tequila is for continuing. [...] The next time you throw a train, man, invite me.”

Neben Joplin tritt vor allem Jerry Garcia als zweite musikalische und spirituelle Hauptfigur des Films hervor. Der bereits 1970 legendäre „Captain Trips“ ist es, der durch seine friedvolle und gelassene Art auf die protestierenden Konzertbesucher eingehen und schlimmere Gewaltausschreitungen verhindern kann. Auch im Zug scheinen sich alle um Garcia zu scharen, der in gewisser Hinsicht in den Köpfen der Menschen weiterhin die Ideale einer einst relativ unschuldigen Hippie- und Musikkultur verkörpert, in der harte Drogen noch nicht die Überhand gewonnen hatten, und in der das Musikbusiness noch nicht von bloßen Vermarktungsinteressen beherrscht wurde. Das im gleichen Sommer in England stattfindende Isle-of-Wight-Festival bestätigt überdies, dass auch das Publikum sich teilweise verändert hat und musikalische Großereignisse – zulasten der Musiker und der Musik – für Demonstrationen recht oberflächlich und polarisierend proklamierter antikapitalistischer Ideale zu nutzen versucht.

In diesem Sinne trauern das Ereignis und der Film *FESTIVAL EXPRESS* auch einer Zeit nach, die alle im Prinzip verloren wissen: trotz der durch diverse Psychedelika und Alkoholika stets beflügelten und euphorischen Party-Stimmung war sich diese „*band of gypsies*“ offenbar schon der Nostalgie bewusst, die auf dem Festival Express mitschwang. Ungeachtet des „*romantic appeal*“, den laut Eric Andersen die Zugreise ausstrahlte, und in ironischem Gegensatz zur Routenplanung von Toronto nach Calgary, deren Ost-West-Verlauf den uramerikanischen *frontier*-Mythos des *Go West* bedient, ist der Zielpunkt ein vergängliches Paradies: „It was just a brief moment in time when everybody came together for one last time to celebrate that utopian vision that we all started with“ (David Dalton).

(Annika Krüger und Ingo Lehmann)

Anmerkungen

- [1] Der Mord an einem schwarzen Zuschauer während des Rolling-Stones-Konzertes am Altamont-Speedway im Dezember 1969 markierte den Anfang vom Ende der unschuldigen Vision einer harmonischen Massenbewegung.
- [2] Dieser von Duckworth reanimierte Ur-Gedanke der (Entdeckungs-)Reise findet sein Echo bereits im Titelsong *Casey Jones* von den Grateful Dead, hier noch in Einklang gebracht mit der Erfahrung des Drogen-Trips: „Driving that train, high on cocaine...“.
- [3] Nur wenige Monate nach dem durch einen Trupp Nationalgardisten vollzogenen „Kent-State-Massaker“ auf dem Campus der Universität in Ohio lag die allgemeine Autoritätsfeindlichkeit umso greifbarer in der Luft.
- [4] In diesen „Featurette-Szenen“ findet dann auch eine Insertierung der Namen und näheren professionellen Bezeichnungen durch Bauchbinden statt.

Bibliographie (Auswahl): Monographien

- Brightman, Carol: *Sweet Chaos. The Grateful Dead's American Adventure*. Ohne Ort: Clarkson Potter.
- Dalton, David: *Piece of my Heart – The Life, Times and Legend of Janis Joplin*. London: Sidgwick & Jackson Ltd. 1986.
- Dalton, David/ Scully, Rock: *An American Odyssey. Die legendäre Reise von Jerry Garcia und den Grateful Dead*. (Übers. von Bernhard Schmid). St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1996, 174 pp.
- Friedman, Myra: *Buried Alive. Janis Joplin. Ein Leben voller Kraft*. (Übers. Von Michael Kubiak). St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1992.
- Gans, David: *Conversations with the Dead. The Grateful Dead Interview Book*. Ohne Ort: Citadel 1995.
- Hoskyns, Barney: *Across the Great Divide: The Band and America*. New York: Hyperion 1993, 245 pp.
- Jackson, Blair: *Garcia. An American Life*. New York: Penguin Books 2000, 192 pp.
- Schneider, Jason: *Whispering Pines – The Northern Roots of American Music...from Hank Snow to The Band*. Toronto: ECW Press 2009, 220 pp.
- Selvin, Joel: *Summer of Love: The Inside Story of LSD, Rock & Roll, Free Love and High Times*. New York : Penguin Books 1995.
- Troy, Sandy: *Captain Trips – The Life & Fast Times of Jerry Garcia*. London: Virgin Books 1995.

Rezensionen

- Baumgarten, Marjorie in: *The Austin Chronicle*, 1.10. 2004 (URL: <http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Calendar/Film?Film=oid%3A230832>).
- Cockrell, Eddie in: *Variety*, 20.10.2003 (URL: <http://www.variety.com/review/VE1117922135.html?categoryid=31&cs=1&p=0>).
- Dashiell, Chris in: *CineScene.com*, 2004 (URL: <http://www.cinescene.com/dash/festival.htm>). Fazio, Giovanni in: Tripping to a far-out festival and future frequencies. In: *The Japan Times*, 23.2.2005 (URL: <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ff20050223a1.html>).
- Harrington, Richard: ‚Festival Express: Rocking the Rails. In: *The Washington Post*, 3.9.2004 (URL : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A56123-2004Sep2.html>).
- Hoberman, J. in: *Village Voice*, 20.7.2004 (URL: <http://www.villagevoice.com/2004-07-20/film/film/>).
- Hornaday, Ann: A Moveable Musical Feast. ‚Festival Express Captures Pop Titans on a Roll in 1970. In: *The Washington Post*, 3.9.2004. (URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2004/09/03/AR2005033113075.html>).
- Ide, Wendy in: *The Times*, 2.9.2004 (URL:http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article477066.ece).
- Noth, Ryan J. in: *exclaim.ca*, August 2004 (URL: <http://exclaim.ca/motionreviews/generalreview.aspx?csid2=5&fid1=3152&csid1=61>).
- Null, Christopher in: *filmcritic.com*, 2.11.2004 (URL: <http://www.filmcritic.com/reviews/2003/festival-express/>).
- Perrone, Elaine in: *eFilmCritic*, 1.9.2004 (URL: <http://efilmcritic.com/review.php?movie=10222>).

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 559

Ramlow, Todd R.: Festival Express. Bushy-Bearded White Guys. In: *Pop Matters*, 10.9.2004 (URL: <http://popmatters.com/film/reviews/f/festival-express.shtml>).

Selvin, Joel: Rare footage of Joplin helps give 'lost' concert film its nostalgic thrill. In: *San Francisco Chronicle*, 23.7.2004 (URL: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2004/07/23/DDG257QUA1.DTL>).

Westbrook, Bruce: Festival Express. Go to showtimes. In: *Houston Chronicle*, 17.9.2004 (URL: <http://www.chron.com/dispatch/story.mpl/ae/movies/reviews/2775111.html>).

Weitere Rezensionen und Kritiken zu finden unter:

http://www.rottentomatoes.com/m/festival_express/?page=1&critic=columns&sortby=&name_order=&view=#contentReviews.

Empfohlene Zitierweise

Krüger, Annika und Lehmann, Ingo: Festival Express. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 553-559, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p553-559>.

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.

MOMENTS OF MASS DISTRACTION

[auf der DVD 2 des Konzertfilms WHAT WE DID LAST SUMMER: ROBBIE WILLIAMS LIVE AT KNEBWORTH]

Großbritannien 2003

R: Hamish Hamilton.

14min, 1,78:1, Farbe. HD. 2.0 Stereo.

[Filmographische Angaben des Konzertfilms:]

R: Hamish Hamilton.

P: Lee Lodge, Gabby Chelmicka, Tim Clark, Josie Cliff, David Enthoven.

K: Rob Sargent.

S: James Collett, Rod Main, Lisa Thompson.

T: Will Shapland.

Bands: Robert Peter Williams und Band.

DVD-/Video-Vertrieb: EMI Music Germany.

UA: 24.11.2003.

100min. 16:9, Farbe. Dolby, DTS-Surround Sound.

Robbie Williams ging 2003 mit seinem Album *Escapology* auf eine Europatour der Superlative. Mehr als eine Million Besucher sahen die Konzerte der Tournee, die ihren Höhepunkt im englischen Knebworth fand. Allein dort versammelte Williams an drei aufeinander folgenden Tagen jeweils 125.000 Menschen vor der Bühne. Während dieser Konzerte war der für Musikproduktionen bekannte Regisseur Hamish Hamilton für die Aufzeichnung einer Live-DVD verantwortlich. Im Bonusmaterial der DVD findet sich die Dokumentation MOMENTS OF MASS DISTRACTION. Sie erläutert produktionstechnische Aspekte und gewährt Einblicke in das Bandgefüge. Vor allem aber porträtiert der Kurzfilm die Person Williams im und abseits des Scheinwerferlichts.

Das Intro des Making-of-Kurzfilms zeigt zunächst - unterlegt von Williams' Hit *Supreme* - die Vorbereitungen zum Konzert im Zeitraffer. Impressionen des Bühnenaufbaus und das Einnehmen des Geländes durch die Fanmassen werden teils als Mehrfachbelichtungen vorgestellt, um Geschehnisse vor und hinter der Bühne parallelstellen zu können. Die Zeitrafferaufnahmen enden erst, als Williams selbst in Knebworth eintrifft. Mit wenigen Bildern werden nun auch Bandmitglieder, Roadies, Produktions-Crew und Tänzerinnen vorgestellt. In Zeitlupe zeigt Hamilton, der auch die Regie des Kurzfilms übernommen hatte, den inhaltlichen Kern der folgenden Dokumentation: Es geht um die Menschen, die hinter der Bühne ihre Arbeit machen. Im Mittelpunkt steht dabei wiederum Williams selbst - auch für ihn und seine Crew ist ein Konzert dieser Größenordnung eine völlig neue Erfahrung. Nach einem ersten Gespräch, in dem Crewmitglieder Williams mit Informationen über technische Details der Umsetzung des Show-Konzepts

versorgen, zeigen die Kameras das Publikum, wie es sich auf das anstehende Ereignis vorbereitet. An dieser Stelle werden die Inhalte des Vorspanns wieder aufgegriffen - Impressionen der Vorbereitungen vor der Bühne, von Bildern der Künstler vor ihrem Auftritt gefolgt. Die Vereinung beider Ebenen beschreibt Hamilton als grundsätzliches Prinzip des Konzertmitschnitts. Er betont, die Emotion sei *das* verbindende Element zwischen Künstler und Publikum. Die beidseitigen Darstellung beider Themen - Geschehen auf der Bühne und im Publikumsraum - sei die größte Herausforderung, der sich das Aufnahmeteam stellen müsse.

Letztlich beschäftigt sich aber vor allem *MOMENTS OF MASS DISTRACTION* mit der emotionalen Seite des Sängers, nicht der Konzertfilm. In einer Szene zeigt er einen ungepflegten, fast roh wirkenden Williams im Trainingsanzug. Er wirkt ängstlich und nervös angesichts der Erwartungen, die an ihn gestellt werden. Interessanterweise stellt Hamilton die Transformation des nervösen Akteurs in den allseits bekannten Star in direkten Zusammenhang mit seiner Kleidung: War Williams zunächst eher passiv, ist er nach Anlegen seines Bühnenoutfits wie ausgewechselt und hält angespannt, aber selbstsicher vor der gesamten Crew eine kurze Motivationsansprache. Er beendet diese mit einem ritualisierten Stoßgebet an Elvis Presley: „Elvis, grant me the serenity to accept the things I can't change (aha), the courage to change the things I can (aha) and the wisdom to know the difference. Thank you very much!" Danach beginnt das Konzert - als die Musik einsetzt (mit dem Stück *Let me entertain you*), sehen wir euphorische Reaktionen des Publikums und Tänzerinnen und Band im Hintergrund; erst ganz am Ende der kleinen Szene stürmt Williams von der Seite auf die Bühne, die ausgeblendet wird. Das gleiche wiederholt sich vor dem zweiten Auftritt. Mit Ausschnitten aus der Zugabe *Angels* vom zweiten Konzert - wir sehen begeisterte Gesichter vor und auch auf der Bühne, in Williams scheint wieder der egozentrische Entertainer erwacht zu sein – endet der kurze Film.

Genauerer Hinsehen zeigt Williams als einen Künstler, der in sich zwiegespalten Dr. Jekyll und Mr. Hyde in einer Person ist. Das ständige Gegeneinander von Selbstzweifel und Geltungsbedürfnis, von Angst und übertriebener Lässigkeit ist zentraler Gegenstand dieses Films. Für jenen Dualismus ist Williams durchaus bekannt - und er ist ihm selbst offenbar bewusst, begegnet den Konflikten, die daraus entstehen können, mit Ironie und einem Anflug von selbstgefälligem Sarkasmus. Der Film enthält ein wohl improvisiertes Lied, das in der Garderobe mitgeschnitten wurde. Darin fragt sich der Sänger, wie es kommt, dass er bei seinem Publikum solche Reaktionen auslöst; bei der Zeile „I cannot skive from my job!“ [Ich darf mich nicht vor meinem Job drücken!] bricht der Gitarrist Max Beasley in schallendes Gelächter aus. Williams konzediert zwar, dass er auf der Bühne in eine Rolle schlüpfe, in eine „Vergrößerung seiner selbst“; aber er bezeichnet sich selbst auch als „weinenden Clown“, der sich nach Liebe sehne, und das, obwohl ihm diese Abend für Abend entgegengebracht werde.

(Julian Jansen)

Biographie:

Fischer, Jörg: *Robbie Williams - let me entertain you*. München: Heyne 1999.

Health, Chris: *Feel - Robbie Williams*. Reinbek: Rowohlt 2005.

McCrum, Mark: *Somebody, someday / Robbie Williams*. München: Goldmann 2001.

Roach, Martin: *Take That - now and then. The complete unauthorised biography*. London: HarperCollins 2006.

Scott, Paul: *Robbie Williams. Angels & Demons. Die inoffizielle Biografie*. Schlüchtern: Rockbuch Verlag Buhmann & Haeseler 2003.

Smith, Sean: *Robbie - die Biografie*. München: Heyne 2004.

Bibliographie zu Robbie Williams:

Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld: Transcript 2008 (Studien zur Populärmusik.). - Zugl.: Diss. Berlin, Humboldt-Universität.

Diskographie:

CDs:

1997 - Life Thru A Lens

1998 - I've Been Expecting You

1999 - The Ego Has Landed

2000 - Sing When You're Winning

2001 - Swing When You're Winning

2002 - Escapology

2003 - Live Summer

2004 - Greatest Hits

2005 - Intensive Care

2006 - Rudebox

DVDs:

1998 - Robbie Williams Live

1999 - Angels

2000 - Where Egos Dare

2001 - Live at Albert

2002 - Nobody Someday

2002 - Robbie Williams Show

2003 - What we did last summer

2006 - And through it all - Live 1996-2006

Empfohlene Zitierweise

Jansen, Julian: Moments of Mass Distraction. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 560-562, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p560-562>.

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.

THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON

USA 2005

B/R: Jeff Feuerzeig.

P: Henry S. Rosenthal.

K: Fortunato Procopio.

S: Tyler Hubby.

M: Daniel Johnston.

D: Daniel Johnston, Bill Johnston, Dick Johnston, Mabel Johnston, Margie Johnston, Kathy McKarty, David Thornberry, Louis Black, Jeff Tartakov, Jad Fair, David Fair, Gibby Haynes, Jason Nightmare [...].

DVD: Tartan Video, 2006.

109min; Farbe; 1,85:1.

Ein junger Mann mit zerzaustem Haar und gelockerter Krawatte, der sich selbst im Spiegel mit einer Videokamera filmt, begrüßt ein imaginäres Publikum. "Hello", er setzt dreimal an, dann, klar und langsam prononciierend: "I am the ghost of Daniel Johnston. Many years ago I lived in Austin, Texas. It is an honor and a privilege to speak to you today to tell you about my condition and – the other world." Aufgenommen ist diese Szene 1985 in Austin, bevor Daniel Johnston seine großen Zusammenbrüche erleben sollte, bevor die wachsenden Depressionen, das LSD und schließlich die wechselnden Medikamente ihn zunehmend zeichnen sollten. 2001, als Feuerzeig die Dreharbeiten beginnt und sich zeitweise für Interviews und Recherchen bei den Johnstons einquartiert, sei Daniel, so Feuerzeig verschiedentlich in Interviews, größtenteils unfähig gewesen, sein Leben zusammenhängend zu rekapitulieren. Dieser Umstand machte von vorn herein eine andere Herangehensweise notwendig. "In my mind, *THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON* is a portrait of a living ghost. That's why he's an enigma, and that's why he isn't interviewed in his own film. Instead, I've woven all his cassettes into a monologue which I think is much more powerful" [1].

Audiokassetten haben eine besondere Bedeutung im Leben Johnstons. All die frühen Tapes, die Daniel unter Freunden, Bekannten oder einfach nur zufällig über den Weg Laufenden verteilte und die den wesentlichen Song-Corpus enthalten, der seine Bekanntheit prägte, sind lediglich mit einem billigen Kassettenrekorder aufgenommen und in Heimbastelarbeit mit selbstgezeichneten Covern versehen. Aber neben dieser künstlerischen Bedeutung nutzte er seinen tragbaren Kassettenrekorder auch dazu, sich selbst und seinen Alltag zu dokumentieren. Spuren davon finden sich schon auf dem ersten Tape *Songs of Pain*, auf dem man zwischen den Songs plötzlich eine wütende Tirade von Mutter Mabel gegen ihren ungehorsamen Sohn hört. Feuerzeig findet bei den Johnstons hunderte von Kassetten mit Audiotagebüchern, Audiobriefen an Freunden und Aufnahmen von Alltagserlebnissen. Aus diesem ausufernden Reservoir der obsessiven Selbstdokumentation montiert Feuerzeig einen inneren Monolog, der die Narration des Films vorantreibt. Ausschnitte aus Johnstons Songs werden miteinbezogen, um einzelne Lebensabschnitte zu kommentieren, allerdings eher auf einer überhöhenden Ebene, indem die eigenen Erfahrungen an bestehende Topoi – wie

etwa dem des nicht verstandenen Künstlers – angeschlossen oder in eine symbolische Bildsprache überführt werden. Der Geist Daniel Johnstons: Das ist auch eine Verbildlichung des poetologischen Verfahrens Feuerzeigs, Medien der Selbstdokumentation zu nutzen, um Vergangenes erfahrbar zu machen, Empathie zu erzeugen für den Krankheitszustand Johnstons und wie es dazu kam.

Zunächst ist das zentrale Thema in Johnstons Texten und Zeichnungen die Zurückweisung, die der Künstler von seiner Umwelt erfährt, und noch wichtiger und bis in die Gegenwart präsent: die unerwiderte Liebe. Mit zunehmendem Alter überhöht Johnston seine Erfahrungen symbolisch in einem Figurenkosmos, einer originären Verbindung aus comichaftem Eindimensionalität – die Figuren haben zumeist eine einzige definierende Charaktereigenschaft – und religiöser Überhöhung – die Figuren stehen für unterschiedliche Stadien auf einem moralisch aufgeladenen Entwicklungsweg. Das ursprünglichste Wesen etwa ist Jeremiah, *The Innocent*, ein kleines Froschwesen mit Antennenaugen, das auch auf dem Cover von Johnstons vielleicht bekanntestem Tape *Hi, How Are You?* zu sehen ist [2]. Es steht für unverstellte Naivität und unmittelbare Freundlichkeit. Das sinistre Wesen *Vile Corrupt* ist nur eine Abwandlung davon. Es besitzt einen Menschenkörper, aber denselben Kopf mit einer Vielzahl an Antennenaugen. Es steht für die Böartigkeit, die durch zunehmende Erfahrung mit der Umwelt entsteht. Hinzu kommen Gestalten, die sich im immerwährenden Kampf mit dem Bösen befinden. Joe, der Boxer, dessen Kopf keine Schädeldecke hat und der, auch wenn er jedesmal unterliegt, immer wieder zum Kampf mit Vile Corrupt aufsteht – ein Symbol für den Kampf mit den eigenen Dämonen, das auch Feuerzeig verschiedentlich aufgreift. Schließlich gibt es mit Casper, *The Friendly Ghost*, die zentrale Figur der Erlösung. Im Leben von seiner Umwelt nicht wahrgenommen und verletzt, ist er nun trotzdem freundlich und hilfsbereit zu allen, die ihm das Leben schwer gemacht haben [3].

Feuerzeig übernimmt diese Dreistufigkeit in seinem Film und unterteilt diesen in drei Teile, umrahmt von einem Prolog – der einführend beschriebenen Szene zusammen mit der noch zu erwähnenden Titelsequenz – und einem Epilog – Daniel tanzend im Keller seines Elternhauses. Der erste Teil beschreibt Daniels Kindheit und Jugend unter Verwendung der umfangreichen Foto- und Super8-Film-Sammlung der Johnstons. Die Materialität der Versatzstücke wird dabei durch den ganzen Film hindurch betont. Nicht nur durch den gewollten Kontrast des Super8-Filmmaterials zu den Aufnahmen in der Gegenwart in Super16-Format, sondern auch durch explizites Verweisen. Fotos werden als Ton-Dia-Show organisiert mit zugehörigem Sound des Projektors beim Weiterschieben der Dias. Wenn Kassettenaufnahmen einmontiert werden, dann wird ein Tapedeck gezeigt, in dem eine Kassette läuft. Dieses besondere Herausstreichen des Materials ist einerseits ein Verweis auf das bastlerische Verfahren, das Daniel in seiner Kunst angewendet hat, unterstreicht das Collagenhafte, Zusammengesetzte. Es gibt den verwendeten Erinnerungsmedien aber auch etwas Entrücktes und schafft damit Sensibilität für die kontextuelle Bedingtheit des Materials. Ein richtiges Einordnen ist nur möglich, wenn man den Kontext kennt, in dem das Material entstanden ist, der von der Zeit entrückt ist und nur in Erzählungen wieder hergestellt werden kann – und dann natürlich nur

unzuverlässig gemäß den Intentionen des Erzählenden. Zudem ist Material der Selbstdokumentation immer auch inszeniert, bietet ein künstlich bearbeitetes Bild der Wirklichkeit. Das gilt so sehr für die Fotos von Vater Bill wie natürlich auch für die Kassettenaufnahmen Daniels. Hört man eine harsche Tirade von Mutter Mabel, die ihren Sohn für seine Fixiertheit auf die Kunst und sein Klassenkasperimage in der Schule einen „unprofitable servant of the Lord“ schilt, dann fehlt der Weg dorthin. Man könnte es als Hinweis darauf lesen, daß Mabel und Bill ihren Sohn streng religiös aufzogen und ihn für seine Hingabe an die Kunst kritisierten. Man könnte dazu neigen, Daniel nur in der Opferrolle zu sehen. Aber dagegen stellt Feuerzeig die Interviews mit Eltern und Freunden. Schulfreund David Thornberry beschreibt, dass Daniel Freude daran hatte, andere zu Ausbrüchen zu provozieren, sich über sie lustig zu machen [4].

Den ersten Teil des Films könnte man unter der Überschrift *Jeremiah, the Innocent* laufen lassen. Johnston stilisiert sich spielerisch selbst nach einer bestimmten Vorstellung, die er von einem Künstler hat. Ein Ausgegrenzter mit gebrochenem Herzen, dessen Muse – in Daniels Fall eine bereits mit einem Totengräber liierte Studienfreundin namens Laurie Allen – für eine wirkliche Liebesbeziehung nicht verfügbar ist. In Feuerzeigs Film existiert sie nur als Super8-Aufnahme ohne Gegenwart, eingefroren in dem Zustand, in dem Daniel ihr begegnete, ohne die Fähigkeit zu altern [5].

Jeff Feuerzeig unternimmt viel, um nicht den Eltern eine Schuld an der Erkrankung ihres Sohnes zuzusprechen. Das Aufwachsen in einer religiösen Familie mit leistungsorientierten Werten wird zwar angesprochen, aber es ist zugleich auch die völlige Fixiertheit Daniels, Künstler und gesellschaftlicher Mittelpunkt sein zu wollen, die ihn in Konflikte verwickelt. Von diesem Punkt des Films aus betrachtet bekommt die einleitend beschriebene, dem Film vorangestellte Szene auch bildhafte Bedeutung als Anspielung auf Narziss. Sie hat diese Bedeutung nicht aus sich selbst heraus, sondern durch die herausgehobene Stellung, die Feuerzeig ihr gibt. Dadurch wirkt sie wie eine symbolische Selbstcharakterisierung Johnstons, sie wird emblematisch.

Der zweite Teil – man könnte ihn überschreiben mit *Joe the Boxer vs. Vile Corrupt* – zeigt, dass es eben diese Eigenschaften in ihrer Übersteigerung und letztendlich in Zusammenklang mit LSD-Räuschen sind, die Johnstons Erkrankung vorantreiben. Feuerzeig skizziert den Aufstieg Johnstons in der Musikszene Austins – zu diesem Zeitpunkt ist Johnston bereits als depressiv diagnostiziert – bis zum Auftritt bei MTV, die zunehmenden religiösen Wahnvorstellungen, schließlich den ersten Kontakt mit LSD auf einem *Butthole-Surfers*-Konzert. Feuerzeig arbeitet in diesem Teil sehr viel subversiver mit dem Filmmaterial, nutzt es auch, um die vereindeutigenden Geschichten der Interviewten mit einem doppelten Boden zu unterziehen [6]. Schon das Interview mit Gibby Haynes, dem Sänger der *Butthole Surfers*, irritiert. Man sieht ihn in einem Zahnarztstuhl bei einer Zahnbehandlung. Zwischen das Interview werden Szenen aus einem Auftritt der Band geschnitten. Man sieht ein brennendes Schlagzeug, eine Frau, die leicht bekleidet auf der Bühne tanzt, dazu laute, undeutlich lärmende Musikfetzen – absoluten Exzess. Wenn Feuerzeig Gibby Haynes nun die

Frage stellt, ob er Daniel mit LSD in Kontakt gebracht habe, schleichen sich durch die irritierende Inszenierung zumindest Zweifel beim Zuschauer ein, ob die Verneinung des Sängers ehrlich ist. Das LSD lässt Johnstons Zustand eskalieren.

Einzelne Szenen stellt Feuerzeig aus der Perspektive Daniel Johnstons mit verwackelter Handkamera und POV-Shots nach, etwa wenn Daniel nach einer Aufnahmesession nachts durch eine texanische Kleinstadt irrt, der festen Überzeugung, alle um ihn herum seien vom Teufel besessen und er selbst ein Krieger Gottes, der gegen das Böse antreten müsse. Videoaufnahmen aus der Zeit, auf denen Johnston gezeigt wird, wie er häufig nahe am Lachen über den Teufel spricht, wirken verunsichernd auf den Zuschauer, zumal später thematisiert wird, dass Johnston, wohl um die Publikumswirksamkeit seiner religiösen Nervenzusammenbrüche wissend, für Konzerte seine Medikamente absetzt, um damit die Wirkung des Auftritts zu steigern. Wo also beginnt der wirkliche Wahn und wo endet die selbstzerstörerische Selbstinszenierung, wo ist es noch Scherz, wo schon völliger Ernst? Feuerzeig liefert dafür keine Antworten, überlässt das Beurteilen dem Zuschauer und belässt Daniel Johnston seine Rätselhaftigkeit. In jedem Fall aber betont Feuerzeig die destruktive Seite von Johnstons Krankheit, die ihm zu niemandem mehr wirklich Vertrauen fassen lässt. Seinen ihn verehrenden Manager Jeff Tartakov feuert er, sich selbst und seinen Vater bringt er bei einem herbeigeführten Absturz von Bills Privatflieger fast ums Leben.

Der dritte Teil – nennen wir ihn *Casper* – befaßt sich ganz mit der Gegenwart. Daniel Johnston, nun ein von Medikamenten und Süßigkeiten aufgeschwemmter Mitvierziger, lebt bei seinen Eltern im texanischen Chester. Fast symbolisch ist eine Szene gegen Ende des Films, in der Daniel auf der Bühne umrundet vom Publikum steht und dieses den Song *Devil Town* mitsingen lässt [7]. Daniel wird in diesem Teil wieder in den sozialen Kontext eingeführt, es wird gezeigt, wie seine Krankheit auch die ihn umgebenden Menschen beeinflusst, vor allem Mabel und Bill Johnston, die ihren ganzen Tagesablauf nur auf ihn abstellen. Jeff Tartakov, der – obwohl schwer getroffen durch die Zurückweisung, die er von Daniel erfahren hat – alles tut, um Daniels Zeichnungen bekannt zu machen und über seine Internetseite die von ihm selbst handgefertigten Kopien der alten Tapes Johnstons vertreibt [8]. Der dritte Teil ist auch eine Hommage an die Personen, die Johnston geholfen haben und ohne die er nicht mehr in der Lage gewesen wäre, weiter für seine Kunst zu leben. Daniel selbst erscheint als Legende, hinter der das Individuum fast verschwunden zu sein scheint. Feuerzeig lässt ihn das Cover von *Pet Sounds* nachstellen, rekurriert auf die Ähnlichkeit zur Geschichte von Brian Wilson und gliedert ihn so zugleich ein in die Reihe der großen Popmythen.

Es ist aber nicht der einzige Verweis auf große Ikonen der Pop- und Kunstwelt. In einer animierten Sequenz in der Mitte des Films sieht man ein Buch, die Kapitelüberschrift *Creativity & Madness*, in dem Daniel in eine Reihe gestellt wird mit van Gogh, Virginia Woolf, Sylvia Plath und Antonin Artaud. Und gleich die zweite Szene – die Titelsequenz –, eine Konzertaufnahme aus dem Jahr 2001, die in Los Angeles extra für den Film gedreht wurde, ist ein Verweis: Man sieht den gealterten Johnston aus den Katakomben auf eine

Bühne gehen, ein Ansager kündigt ihn an als "The best singer-songwriter alive today!" Gefilmt ist in schwarz-weiß mit Handkamera, die Kontraste sind scharf, man sieht Johnston auf der Bühne, um ihn herum Schwärze und Scheinwerfer. Das jubelnde Publikum sieht man nicht, man hört es nur. Die scharfe Kontrastierung des wie eine weiße Lichtfläche in der Dunkelheit wirkenden Johnston verleiht ihm etwas Geisterhaftes, Entrücktes, als träfen zwei nicht miteinander vereinbare Welten aufeinander, deren einzige Kontaktmöglichkeit die Musik zu sein scheint. Diese Szene ist eine Reminiszenz an D.A. Pennebakers Dylanfilm DON'T LOOK BACK, die ihr einen zusätzlichen doppelten Boden verleiht. Johnston wird ikonisiert. Durch das Anzitiern des Pennebaker-Films lädt Feuerzeig die Szene mit Bedeutung auf, markiert eine Außenperspektive, die Johnston als Ikone vergleichbar zu Dylan wahrnimmt.

Zitate, innere Monologe, nachgestellte Szenen, Rekontextualisierungen, unmarkierte Bearbeitungen von *found footage*, Symbolhaftigkeit – das sind narrative Mittel, die man eher nicht in einem Dokumentarfilm erwarten würde. Im Audiokommentar der DVD sagt Feuerzeig selbst, daß etwa der innere Monolog eher vom fiktiven Erzählkino inspiriert war, von BADLANDS (USA 1973, Terrence Malick) und TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese). "I tried to take documentary and hoped to push it a little further", erklärt er dort. Von den strikten Regeln der alten Dokumentarfilmer habe er sich absetzen wollen. "You know, you can't have recreations, you can't have animation, it shall be vérité. Well, there's lots of vérité in this film: there's cinema vérité, there's audio vérité, but I guess the thing I'm most proud of: there's this internal monologue and I think it moves the narrative forward from Daniel's point of view."

In seiner Verwendung von Mitteln der *self vérité*, also Heimvideos und Familienfotos, sowie Audiokassetten mit aufgenommenen Alltagsszenen könnte man Feuerzeigs Film vergleichen mit dem 2003 entstandenen Film CAPTURING THE FRIEDMANS (Andrew Jarecki), in dem unter Einbeziehung von Heimvideos gezeigt wird, wie der Verdacht von Kindesmissbrauch gegen den Vater die ganze Familie Friedman zerstört. Durch den intimen Einblick in die Familie wird gleichzeitig die Wirkung der Hysterie der Außenwelt reflektiert, der Schaden, den der nicht bewiesene Verdacht auf privater Ebene anrichtet. Ebenso wie Jarecki nutzt Feuerzeig das Material, um den Zuschauer zu Reflektionen zu bringen, indem er zwischen der Erinnerung der Befragten und den in der Vergangenheit entstandenen Bildern sowie der in den Audioaufzeichnungen dargestellten Sichtweise Daniels Bruchstellen aufscheinen lässt. Die fiktionalen Mittel und das Betonen der Zusammengesetztheit in der Collage, das Spürbarmachen des Materials deuten zudem auf das Zusammengesetzte, durch die subjektive Perspektive Bearbeitete der Erinnerung hin. Die Dissonanzen, die entstehen, werden nicht aufgelöst, sondern öffnen den Film zum Zuschauer hin, der aus den Leerstellen selbst eine subjektive Version der Geschichte entstehen lassen kann.

Und natürlich wird durch das Belassen der Bruchstellen und Rätselhaftigkeiten in der Geschichte der Mythos Johnston bekräftigt. "In terms of creating a legend, he's done absolutely everything right", sagt Kathy McKarty am Ende des Films über Daniel. Dennoch setzt Feuerzeig zuletzt die persönlichste Szene

Johnstons, zeigt ihn ausgelassen tanzend in seinem Keller, seine Gesten dabei scheinen Joe the Boxer, Jeremiah, Vile Corrupt, Casper, all seine Alter Egos Revue passieren zu lassen. "Held the hand of the devil", klingt es dazu und man hat den Eindruck, dass Daniel ihm vom Dreizack gesprungen ist.

(Thorsten Ragotzky)

Anmerkungen:

[1] Tarassa Yazdani / Dan Goede: *The Life, Art, & Music Daniel Johnston*. Colorado Springs 2009, S. 138.

[2] Und zudem besondere Bekanntheit erlangte, weil Kurt Cobain sich lange Zeit mit einem T-Shirt mit dem Motiv ablichten ließ.

[3] Im Rahmen dieser Darstellung kann dieser Bereich nur gestreift werden. Eine ausführliche Darstellung findet sich in Tarassa Yazdani / Dan Goede: *The Life, Art & Music Daniel Johnston*. Colorado Springs 2009, S. 41-56.

[4] Expliziter noch als im Film erzählt er im Buch von Yazdani/Goede, wie Johnston ein paar Leute verbal reizte, und selbst dann nicht aufhört, als einer davon ihn mit der Waffe bedrohte. "He was guinea-pigging the guy, seeing how far he could push him, which was Daniel's favourite game. (...) He had no social skills at all" (ebd., S. 7).

[5] Auf der DVD-Veröffentlichung findet sich unter den Extras eine Reunion Lauries mit Daniel anlässlich der Uraufführung des Films. Feuerzeig erzählt vor ihrem Auftritt, dass er mit Absicht keine gegenwärtigen Aufnahmen von ihr im Film haben wollte. Sie sollte für den Zuschauer die der Zeitlichkeit entrückte Muse bleiben.

[6] Ein Beispiel ist etwa die Erzählung der Schwester Margie von einer gemeinsamen Weihnachtsfamilienfeier mit Daniel. Daniel habe irgendwann alle als vom Teufel besessen bezeichnet und verängstigt. Während sie die Geschichte erzählt, sieht man einzelne Szenen, die offensichtlich einer Filmaufnahme der Feier entstammen. Margie rollt in einer Einstellung mit den Augen und lacht irrsinnig, spielt scheinbar ironisch eine vom Teufel Besessene, sieht eher amüsiert aus als erschreckt. Die Aufnahme legt nahe, dass man sich eher über Daniels Worte lustig gemacht hat. Die Einspielung des Videos versieht das Gesagte mit einem doppelten Boden.

[7] Der Text unterstreicht die symbolische Bedeutung noch: I was living in a Devil Town / Didn't know it was a Devil Town / Oh, Lord, it really brings me down / About the Devil Town // And all my friend were vampires / Didn't know they were vampires / Turns out I was a vampire myself / In the Devil Town.

[8] URL: <http://jefftar.fatcow.com/museumoflove/>; mittlerweile sind alle Tapes *out of print*; über die Seite sind hauptsächlich die Zeichnungen von Daniel zu beziehen.

Literatur zu Daniel Johnston:

Yazdani, Tarassa/Don Goede: *The Life, Art, & Music Daniel Johnston*; Colorado Springs 2009

Interviews mit Jeff Feuerzeig:

D'Arcy, David: Jeff Feuerzeig's Portrait of the Artist [inkl. Rezension]. In: *GreenCine*, 14.4.2006, URL:

<http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=288>.

Mapes, Marty: Interview with Jeff Feuerzeig, director of *THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON*. In: *Turner Classic Movies*, URL:

<http://www.tcm.com/movienews/index/?cid=124084&rss=mrqe>

Moring, Mark: The Devil Made Him Do It. In: *Christianity Today*, 11.4.2006, URL:

<http://www.christianitytoday.com/ct/movies/interviews/2006/jefffeuerzeig.html>.

Schieron, Sara: The Enigma of Daniel Johnston: An Interview with Jeff Feuerzeig and Henry Rosenthal. In: *Slant Magazine*,

18.4.2006, URL: <http://www.slantmagazine.com/film/feature/the-enigma-of-daniel-johnston-an-interview-with-jeff-feuerzeig-and-henry-rosenthal/5>.

Ohne Autorennennung:

Austinist Interview: THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON Director, Jeff Feuerzeig. In: *Austinist*, 5.5.2006, URL:
http://austinist.com/2006/05/05/austinist_interview_the_devil_and_daniel_johnston_director_jeff_feuerzeig.php.

Rezensionen:

- Ebert, Roger: The Devil and Daniel Johnston. In: *rogerebert.suntimes.com*, 14.4.2006, URL:
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060413/REVIEWS/60403005/1023>.
- Edelstein, David: What Fresh Hell Is This? In: *nymag.com*, 26.3.2006, URL: <http://nymag.com/movies/reviews/16506/>.
- Fuchs, Cynthia: The Devil and Daniel Johnston. In: *www.popmatters.com*, 3.5.2006, URL:
<http://www.popmatters.com/film/reviews/d/devil-and-daniel-johnston.shtml>.
- Gilliam, Gary: The Devil is in the Details. In: *www.garygilliam.com* 48, March 2005, URL:
http://www.garygilliam.com/writes/magazine_articles/rankandrevue/danieljohnston.htm.
- Gonzalez, Ed: The Devil and Daniel Johnston. In: *Slant Magazine*, 19 März 2005, URL:
<http://www.slantmagazine.com/film/review/the-devil-and-daniel-johnston/1419>.
- Leung, Gil: The Devil and Daniel Johnston. In: *www.spannered.org*, 15.5.2006, URL: <http://www.spannered.org/film/714/>.
- Levi, Lawrence: Sound and Fury: THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON. In: *www.stopsmilingonline.com*, 31.3.2006, URL:
http://www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=539.
- McCarthy, Danielle: Icon Games. In: *www.reverseshot.com*, 2006, URL:
http://www.reverseshot.com/article/the_devil_and_daniel_johnston.
- Poland, David: 10 Days of Sundance, Day 6. In: *www.moviecitynews.com*, 25.1.2005, URL:
http://www.moviecitynews.com/festivals/sundance_2005/dp_050125.html.
- Robinson, John: Personal Demons. In: *The Guardian*, 20.8.2005, URL:
<http://www.guardian.co.uk/film/2005/aug/20/edinburghfilmfestival2005.popandrock>.
- Zacharek, Stephanie: The Devil and Daniel Johnston. In: *www.salon.com*, 21.3.2006, URL:
<http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2006/03/31/johnston/index.html>.

Empfohlene Zitierweise

Ragotzky, Thorsten: The Devil and Daniel Johnston. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 563-569, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p563-569>.

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.

CALEXICO – NEXT EXIT

Deutschland 2007

R/B/K/S/T: Dagie Brundert & Gabriele Kahnert.

Akteure: José Cuellar, Matthias Holst, Sergey Nagaev, Tanya Nagaev, Alyosha Nagaev, Angelika Ossowski, Marie Ossowski, Rainer Ossowski, Deb Pastor, Xu Zuowei.

UA: 20.10.2007 (Unabhängiges Filmfest Osnabrück).

85min. Mini-DV und Super-8.

Manche Filme kommen aus dem Nichts wie Gestalten aus dem Nebel. Entdeckungen ohne Vorankündigung. Filmfest Osnabrück, Samstagvorabend. Der Film ist vorbei, von dem wir nur den Titel kannten. Nach dem Film: Die gewisse Überraschung noch spürbar, wie so oft bei Filmen, von denen man nichts wusste. „Kein Band-Film!“ warnte die junge Frau noch, die den Film anmoderierte. Dann ging's los, mit einem der leichtesten und heitersten Filmanfänge der letzten Jahre. Die Band setzt ein, langsam, suchend, noch unsicher. Die beiden Filmemacherinnen nutzen die Ruhe zu Beginn des Musikstücks, um ihre Protagonisten vorzustellen. Rhythmisch sicher, in Gesten und Bewegungen, die schon auf die Sympathie des Films mit seinen Figuren hindeuten. Dann setzt die Durchführung der Musik ein – Schnitt: auf der Straße, in Bewegung. Eine gleitende Bewegung, die nicht mehr aufhört, ein Rhythmus, der bis an den Schluss des Films trägt.

Bewegung, das ist auch eines der Tiefenthemen des Films. Die Managerin der Band, die erst während des Schnitts in das Konzept aufgenommen wurde, erzählt von der Anstrengung und der Lust, Konzertreisen oder Konzerte zu organisieren. Von der ununterbrochenen Bewegung des Lebens auf Tournee. Von der Freundlichkeit der Menschen, die man auf den Reisen trifft (und von der perfiden Tendenz des Fernsehens, nur die negativen Züge im menschlichen Verhalten zu besprechen). Dennoch: kein Road-Movie.

Auch kein Film über *Calexico*, die deutsch-amerikanische Band, benannt nach dem mexikanischen Grenzstädtchen, das der Band und die wiederum dem Film den Namen gab. Wenige Konzertausschnitte. Eine ganze Reihe von schnell hintereinander geschnittenen Bildern, die die Band beim Aufbau der Bühne zeigt, in den verschiedensten Städten. Dann aber wieder radikale Rücknahme des visuellen Tempos: Manchmal klingen Ausschnitte aus den langsamen Stücken, mit verwehenden Phrasen, als würde der Wind die Musik auseinandertreiben. Dazu nicht etwa Bilder der Band, sondern nichtssagende, oft trostlose Straßenszenen. Der ebenso klagende wie sehnsuchtsvolle Duktus der Musik ergreift die Bilder. Diese Zwischen- und Übergangsszenen sind viel zentraler, als es zunächst scheint – je öfter man sie sieht, desto mehr scheinen sie zum allegorischen Zentrum der Erzählung zu werden und zu signalisieren: Hinter diesen leeren und nichtssagenden Bildern liegt eine Kraft, die über den Alltag hinausweist. Eine Kraft, die selbstgenügsam und blind scheint, die nichts will, keinen Reichtum und kein ewiges Leben.

Den Fans scheint diese Energie vertraut zu sein. Zunächst mag es eigentümlich erscheinen, dass sie sich nicht so sehr für die Musik und deren Stil interessieren als vielmehr für die Gruppe, die diese Musik macht. Ginge es nur um die Musik, könnte man sie nachahmen. Aber es ist nicht irgendeine Musik, sondern dieser gewisse Klang, diese gewisse Rhythmik, diese gewisse affektive Haltung (welche tieferen emotionalen Schichten die Musik anspricht, thematisiert der Film nicht, respektiert dieses als etwas Privates und Geschütztes). Und es sind die Musiker, die einen Ort am Rande der Zivilisation zu symbolisieren scheinen. Dass der Name der Band nach TexMex riecht, nach Abenteuer und Tequila, nach Hitze und Leidenschaft, aber auch nach vergeblicher Landnahme und Trauer, spielt eigentlich aber keine zentrale Rolle. Die Bindung der Fans an die Band ist paradox und melancholisch, das macht den Film eigentlich romantisch.

„Was haben ein Bankangestellter aus Izhevsk am Ural, ein IKEA-Aushilfsfahrer aus Berlin, eine Hausfrau und ein Karstadt-Hausmeister aus Lörrach sowie ein Unidozent aus China gemeinsam?“, fragen die Filmemacherinnen. Sie erzählen von vier Fans, die sie im Internet gefunden haben, zu denen sie Kontakt aufnahmen, selbst erstaunt über die globale Bekanntheit der Band. Der Russe, der 192 Liveaufnahmen besitzt, der Deutsche, der T-Shirts mit Band-Namen sammelt, der Chinese, der noch nie aus seinem Land herausgekommen ist, das mittelalte Ehepaar, die den Konzerten der Deutschlandtournee getreulich nachreisen und nebenbei Wassertürme photographieren. Für alle markiert die Band eine subjektive Bedeutung, die unerhört ist und für die die Band wohl nur einen Stellvertreter darstellt. Die Band gibt einer subjektiven Energie Gesicht und Namen, die sich sonst vielleicht gar nicht artikulieren könnte.

Keine einsträngige Geschichte, das soll die Überlegung nicht suggerieren. Eher einem Kaleidoskop ähnelnd, eine Bewegung durch Themen, die man berührt, wenn man den Fan-Figuren folgt wie der Film. Der Russe bemüht sich um Ausreise, die Deutschen machen eine Urlaubsreise, der Deutsche philosophiert über die Bedeutung von Signalen in der Populärkultur, wenn er seine T-Shirts bespricht. Die Band gibt ein Benefiz-Konzert für diejenigen, die illegal in die USA einzureisen versuchen. Große und kleine Themen, solche, die nur Individuelles, andere, die viel Umfassenderes betreffen, assoziativ mit der Band und den Fans verbunden, wie Perlen auf eine Kette aufgezogen. Auch dies gibt dem Film eine Modernität, die bemerkenswert ist. Die „große Geschichte“ bleibt aus, es gibt keinen Anfang und kein Ende. Aber es gibt eine Welt der Sehnsuchtskräfte und Wunschenergien, die eben nicht aufs Materielle ausgerichtet sind. Eigene Wunsch-Kräfte auf eine ferne Band auszurichten, sich im Bemühen, die Band zu finden, selbst zu begegnen - das zweite Paradox des Films, der von Personen handelt, die ein imaginäres, manchmal unerreichbares Zentrum umkreisen und gerade darum ganz bei sich zu sein scheinen.

Genau diese Irritation macht den Film so wertvoll und modern. „Freaks!“ könnte man sich belustigen, von Realitätsverlust und von der Irrelevanz der Musik sprechen. Von Wunschenergien, die man sich konkreter wünschen könnte. Und von einer tiefgreifenden Entfremdung der Protagonisten des Films. Aber der Film erzählt von einer Bindung, die eine lange Vorgeschichte hat und in der Geschichte der Kunstfaszination mit

der Romantik aufkam. Verwehte und manchmal weltfremde Gestalten, die dann ganz zu sich kamen, wenn sie Künstlerisches besangen - die Spuren des trunkenen jungen Mannes, der bei Heine vor dem Schrank stand und die gelbe Lederhose als Mond besprach, sind durchaus spürbar, wenn man dem Russen lauscht, der mit glänzenden Augen von seinen Versuchen, zu einem Konzert der Band zu kommen, erzählt. Eigentlich ist die Reise das Sinn-Zentrum, um das seine Erzählungen kreisen, nicht die Musik. Für alle sind die Bemühungen um die Band Versuche, kleine, aber subjektiv höchst ertragreiche Sinn-Horizonte zu entwerfen. Es sind minimalistische Akte des Ausbruchs, der Emanzipation, der Negation des Alltäglichen. Die Bindung an die Band macht die Fans unterscheidbar von allen anderen, in jedem Land anders, womöglich in jedem einzelnen Fall anders. Sie sind Mitglieder einer weltweit durch das Netz miteinander verbundenen Geheimgesellschaft. Auch diese privatistische Form der Globalisierung unterscheidet sie von den anderen, gibt ihnen Gesicht und Einzigartigkeit.

PS: „Calexico Next Exit“ steht übrigens auf dem Schild einer Highway-Abfahrt in Süd-Kalifornien.

PPS: Aufgrund eines Einspruchs der Band erhielt der Film keine Aufführungsfreigabe [1].

(Hans J. Wulff)

Anmerkung:

[*] Eine erste Fassung dieses Artikels erschien als „Ein Brief zu CALEXICO NEXT EXIT“ auf der Homepage des Films. URL: <http://www.canexit.com/Wulff.html>. Neuausg. unter URL: <http://www.derwulff.de/9-41>. Der Text wurde gegenüber der Erstfassung leicht erweitert.

[1] Die Filmemacherinnen haben über ein Jahr versucht, die Aufführungsrechte irgendwie zu erwerben. Die Plattenfirma war ihnen positiv gesonnen, konnte aber auch nichts weiter tun; auch der Kontakt zum Musikverlag und zu der amerikanischen Managerin der Band führte zu nichts, weil sie ihrerseits durch Verträge mit der Band gebunden waren, die sich weiterhin weigerte, den Film freizugeben. Angesichts der Qualität des Films ist dieses Verhalten nicht nur nicht zu verstehen, sondern skandalös. Protest kann über die offizielle Homepage der Band artikuliert werden: URL: <http://www.casadecalexico.com/>.

Homepage des Films:

URL: <http://www.canexit.com/>.

Rezension:

Hippen, Wilfried: Blue Notes auf der Leinwand. In: *TAZ* (Bremen), 10.4.2008.

Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Calexico – Next Exit. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 570-573, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p570-573>.

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.

HEAVY METAL IN BAGHDAD

USA/Kanada 2007

R: Suroosh Alvi, Eddy Moretti.

P: Suroosh Alvi, Monica Hampton, Spike Jonze, Eddy Moretti, Brian Orce, Shane Smith

K: Eddy Moretti.

S: Bernardo LoyolaT: Kim Foskato, Tom Myers, Cheryl Nardi, Garry Rizzo, Ronald G. Roumas, Gwendolyn Yates Whittle.

Beteiligte Bands: Acrassicauda.

DVD-/Video-Vertrieb: Gravitas Ventures (2008) (USA).

UA: 8.9.2007 (Kanada), 23.5.2008 (USA), 10.2.2008 (BRD).

84min, Farbe.

„We made a movie by accident“, erklärte der Filmemacher Suroosh Alvi in einem Arte- Interview zur Berlinale 2008 über seinen Film *HEAVY METAL IN BAGHDAD*. Ursprünglich war kein Film dieser Länge geplant, sondern nur eine kurze Dokumentation über die einzige im Irak existierende Heavy-Metal-Band *Acrassicauda*. Initiiert wurde der Film durch einen im Jahr 2004 erschienen Artikel im internationalen Lifestyle- und Szene-Magazin *VICE* über die Band. Alvi, der Mitherausgeber und Journalist von *VICE* ist, suchte schon damals den persönlichen Kontakt zu den Musikern. Die Verbindung blieb bestehen. 2005 reisten Alvi und Eddy Moretti – Mitgründer des *VICE*-Abkömmlings *VBS.TV*, ein Internetfernseh-Projekt – nach Bagdad, um zu sehen, ob alle Bandmitglieder wohlauf waren, vor allem um sie erneut für ihr Fernsehprojekt zu porträtieren. Für beide, Alvi und Moretti, war *HEAVY METAL IN BAGHDAD* ihr Filmdebüt.

Charakteristische Merkmale des Films resultieren teilweise aus den schwierigen Drehbedingungen. Die extrem wackelige und amateurhafte Kameraführung, die Tatsache, dass mit einer Handkamera und oft durch die getönten Scheiben des Autos hindurch gefilmt wurde, mag man wohl als *Guerilla-Stil* [1] bezeichnen. Größere Kameras und das freie Filmen auf den Straßen Bagdads hätten die Filmemacher als Ausländer, schlimmer noch, als Amerikaner enttarnt und unmittelbare Todesgefahr bedeutet. Dieser Stil des „Rohen“, „Echten“, „Direkten“ harmoniert aber auch sehr gut mit dem Konzept des *VICE*-Magazins und wird deshalb zum anderen Teil eine gesetzte Inszenierung sein.

Auch die Einteilung des Films in vier Sequenzen mit Zeitellipsen von bis zu zwei Jahren wird nicht bewusst aus dramaturgischen Gründen gewählt worden sein. Nach der Invasion der US-Amerikaner 2003 wurde die Situation stetig schlechter, zeitweilig war es unmöglich, das Land zu besuchen und ein Visum zu bekommen. Trotzdem schafften es Alvi und Moretti oft in mysteriös erscheinender Weise, die Band zwischen 2003 und 2006 viermal zu besuchen und deren Werdegang zu begleiten.

Acrassicauda (lat., = schwarzer Skorpion) besteht seit dem Jahr 2001. Unter der Herrschaft von Saddam Hussein war es leichter, Auftritte zu bekommen. Die einzige Bedingung bestand darin, einen offiziellen Nutzen für den Führer zu heucheln. Darum schrieb die Band ein fiktives Lobeslied auf Saddam – auf Englisch. Als das Regime 2003 beendet wurde und die US-Amerikaner einmarschierten, hatte die Band zunächst einmal Hoffnung, dass sich ihre Arbeitsbedingungen verbessern würden, die aber schnell in tiefster Weise enttäuscht wurde. Der damalige Sänger sah keine Zukunft im Irak und flüchtete nach Kanada. In der zweiten Sequenz des Films (aus dem Jahre 2005) präsentiert sich *Acrassicauda* mit dem neuem Sänger Faisal auf dem erst sechsten Auftritt der Musiker in der fünfjährigen Bandgeschichte. Entsprechend der Schwierigkeit, die Musik auch tatsächlich aufführen zu können, beinhaltet der Film *HEAVY METAL IN BAGHDAD* für eine Rockumentary extrem wenig Musik. Ihn allerdings auf eine Kriegsdokumentation zu beschränken, würde ihm nicht gerecht werden. Die Qualität der Band - verglichen mit ihren Metal-Idolen *Metallica*, *Slayer*, *Dimmu Borgir* oder *Mayhem* - realistisch eingeschätzt reicht sicher nicht für einen großen übernationalen Erfolg. National aber genießt die Band hohes Ansehen.

Während hierzulande über das Gefahrenpotential von Heavy Metal und die Frage, ob diese Musik aggressiv mache, diskutiert wird, klärt der Film ganz nebenbei über eine ganz andere psychologische Funktion des Heavy Metals auf: In einer Umgebung, die jeden Tag Angst, Trauer, Wut und Enttäuschung bei den Menschen auslöst, fungiert diese Musik als Ventil, alle negativen Gefühle in kathartischer Weise abbauen zu können. Dies geschieht nach beiderseitigem Bekunden auf Seiten des Publikums sowie der Band. „If I can't play drums as hard as I can, I'll gonna kill someone!“ (Marwan). Heavy Metal ist das Elixier, das die Bandmitglieder in dieser trostlosen Zeit am Leben hält. Um so tragischer wirken die Einschränkungen, mit denen die Zensurbehörden die Metal-Kultur einzuschränken suchen: Lange Haare sind verboten; wird jemand beim *head banging* beobachtet, drohen ihm harte Strafen, weil diese Bewegung dem jüdischen Gebet ähnelt. Das Tragen von Heavy-Metal-T-Shirts ist lebensgefährlich, weil die Motive dem amerikanischen Kulturkreis entspringen und Heavy Metal allgemein als Satansanbetung verstanden wird. Ab 21 Uhr gilt in Bagdad Ausgangssperre; aber auch schon früher sollte man sich nicht mehr auf den Straßen aufhalten, weil das Risiko, erschossen zu werden, zu hoch ist. Unter diesen Bedingungen Metal-Konzerte zu geben, ist eine schwierige Angelegenheit.

Was den Film so besonders macht und von anderen Dokumentationen über den Irak abhebt, ist seine bewusst gesetzte Mikroperspektivik. Fünf Protagonisten werden als moderne, intelligente, emotionale Individuen mit der menschlichen Eigenschaft, eine Leidenschaft zu haben, porträtiert. Sie sprechen nahezu perfektes Englisch, das sie sich selbst durch MTV und die Texte von Liedern angeeignet haben. Wörter wie *fucking* und *dude* bestimmen genauso ihre Sprechweise wie die von Amerikanern ihren Alters. Es ist wirklich erstaunlich, wie vertraut sie mit der amerikanischen Kultur sind. Tragisch ist es in dem Fall, weil sie durch Medien vermittelt bekommen, wie ein Leben in Frieden und der versprochenen Demokratie aussehen kann. Die Diskrepanz zwischen ihrem Kriegszuhause und der Welt ihrer Band-Idole, in der alles möglich erscheint,

macht sie wütend. „We are talking about a free country, right?! Where is the freedom?“ „Fuck this democracy!“ Diese Mischung von Anti-Amerikanismus, einer tendenziell unzensierten Medienrealität, tatsächlich ausgeübter Unterdrückung läßt *américanité* als Lebenshaltung ebenso mit kulturell-oppositionellen Bedeutung auf wie die Stilistik des Heavy Metal.

Einerseits durch die Suggestion, dass die Bandmitglieder uns – den westlichen Rezipienten des Films – hinsichtlich politischer und ästhetischer Urteile extrem ähnlich sind, sowie durch die Tatsache, dass sie (darin uns ähnelnd) Fremde in ihrem Land sind, andererseits durch die sehr persönliche und intime Dichte, die die Filmemacher immer wieder mit den Bandmitgliedern herstellen könne, wird Empathie erzeugt. Extreme Großaufnahmen auf die Sprechenden wirken nicht etwa klaustrophobisch, sondern unterstützen den Eindruck der Intimität (und werden wohl auch als Ausdruck der Guerilla-Taktik des Filmemachens verstanden).

Alltägliche Geschehnisse bilden den Ausgangspunkt, um die Bedingungen des Alltagslebens im Irak filmisch erfahrbar zu machen. Wenn ein einfacher Ausflug zu den Trümmern des Proberaumes unmöglich wird, wenn während eines Interviews im Außenbereich eines Hotels Maschinengewehre knattern und nach anfänglicher, lockerer Reaktion „Hey dude, what's up?!“ der Sänger die Crew bittet zu gehen, zeigt die Dokumentation das alltägliche Leben in Bagdad. Alvi und Moretti hatten anfangs gar nicht die Intention gehabt, neben der Band auch den wahren Alltag in Bagdad zu zeigen: „We went there to find a band and we got the story of a nation“ (Alvi). Ob die Metal-Musiker allerdings Repräsentanten für eine ganze Nation oder zumindest für die junge irakische Generation sind, ist höchst fraglich. Ist der Film pro- oder antiamerikanisch eingestellt? Oberflächlich bezieht der Film keine konkrete Stellung, spricht keine offene Wertung aus. Aus externen Interviews mit Alvi wird seine Position gegen die Irakpolitik Bushs allerdings deutlich. Allerdings ist auch klar, dass der Filme eine Produktion des VICE-Konzerns ist und unter dessen Marketing-Vorgaben zu sehen ist: Die Bestreben des VICE-Magazins war immer, eine Alternative zur Mainstream-Presse zu sein. Dem Magazin wird nachgesagt, seine Themen Sex, Drugs, Rock'n'Roll sowie soziale Probleme und politische Konflikte in einer sarkastischen, ironischen bis arroganten, intellektualistisch-überheblichen Weise abzuhandeln. Es richte sich gezielt an das junge, trendbewusste und hedonistische Großstädterpublikum und liege nur in ausgewählten Läden kostenlos aus. Auch im Film wird deutlich betont, dass diese Dokumentation anders als das Gewohnte sei. Alvi kritisiert, dass für die Berichterstattung immer irakische Filmteams geschickt würden und die ausländischen Reporter lediglich im Hotel den O-Ton zufügten. In einer anderen Szene erklärt Firas (einer der Musiker), dass der von der Presse oft zur Erklärung der Lage angeführte Konflikt zwischen Sunniten und Schiiten „fucking media propaganda shit“ sei.

Schon im Ansatz des Projektes ist das VICE-Marketing spürbar. Waghalsigkeit des Unternehmens, ehrliche Berichterstattung direkt aus der irakischen Bevölkerung – Alvi bringt es selbst zum Ausdruck: „This is risky. It's dangerous. People would say it's really fucking stupid for us to being doing this. But, uh, you know,

heavy metal rules!“ Er ist Tourist der irakischen Kriegsgegenwart, und insbesondere in den Anfangsszenen scheint fraglich, ob er versteht, worum es eigentlich geht. Selbstdarstellerisch setzt Alvi sich im Michael-Moore-Stil in Szene. Die Affinität Alvis zu *Acrassicauda* begründet sich vielleicht darin, dass der in seinem Magazin gepflegte Sarkasmus sich darin spiegelt, dass die Band das, was andere Metal-Bands symbolisch als Fiktion in ihren Texte aufnehmen, wörtlich meinen und als reale Erfahrung verarbeiten – Krieg, Tod, Zerstörung, Angst und Wut. Lachend tritt der Bassist Firas in einer Szene vor die Kamera und zeigt ein Iron-Maiden-Cover mit einem kriegerischen Reiter umhüllt von Flammen: „This is Baghdad.“ Die Frage nach der Inspiration für ihre Musik ist schnell geklärt: „We are living in a Heavy Metal World!“

Während des Films kippt diese anfängliche Haltung allerdings. Aus Abenteuerlust wird Betroffenheit. Alvi, der am Anfang lediglich die Rolle des Interviewers hatte und narrative Instanz war, wird zum mitfühlenden Freund. Als jemand, der während der Drehzeit eine Entwicklung durchmacht, wird er (resp. der Lernprozess, den er im Lauf der jahrelangen Drehzeit durchmachte) Teil der Dokumentation. Die Kamera zeigt in immer häufiger eingeschnittenen Großaufnahmen den Blick und die Reaktionen Alvis. Anders als in anderen Dokumentationen, in denen nur begleitet und die Kamera im Stil des *Direct Cinema* auf das Geschehen gerichtet wird, greifen die Filmemacher in *HEAVY METAL IN BAGHDAD* konkret in das Geschehen ein. Sie gründen die Website www.heavymetalinbaghdad.com, um Spenden für die Band zu sammeln, und stellen auch direkte finanzielle Hilfe, damit die Band ihre Lieder in einem Studio aufnehmen kann. Nach der Flucht nach Damaskus im Nachbarland Syrien wird der Film zunehmend politischer und liefert Zahlen und Fakten über die Flüchtlingskrise in Syrien. In dem bereits erwähnten Interview bei Arte spricht Alvi über die Qualität der Beziehung zwischen Band und Filmteam. Im Irak waren Alvi und Moretti von der Reife und Weisheit der jungen Bandmitglieder überrascht und auf ihr Wissen und ihre Einschätzungen im Irak angewiesen. In Syrien lebten die Iraker als Flüchtlinge isoliert, arm und ohne Perspektive für ihre Musik. Alvi und das Team waren ihre einzige Hoffnung auf eine Verbesserung der Lage. Alvi berichtet durchaus glaubhaft, dass er sich auf eine väterliche Weise verantwortlich gefühlt habe.

Das Ende des Films ist eher fremdbestimmt als dramaturgisch inszeniert. Wir finden die Band in einer fensterlosen Unterkunft in Damaskus, wie sie sich den Rohschnitt von *HEAVY METAL IN BAGHDAD* ansieht. Erst dominiert heitere Stimmung, man ist stolz auf die Konzertszenen und erinnert sich an gute Zeiten. Etwas Sehnsucht nach der Heimat kommt auf. Doch als die Aufnahmen des zertrümmerten Proberaumes erscheinen, dreht sich die Situation. Die Männer werden still und einige weinen, weil die Vergangenheit plötzlich wieder präsent wird. Jeder bangt noch um Familienangehörige, die im Irak zurückgelassen werden mussten. An dieser Stelle wird ihr tiefes Kriegstrauma deutlich. Der Drummer Marwan hatte bis zu dem Zeitpunkt noch keine Bilder von dem zerbombten Proberaum gesehen. Er sagt, er sei traurig, doch in Wahrheit überkommt ihn eine unbändige Wut. Die letzten Worte richtet er direkt mit Fingerzeig in die

Kamera. „These are things that you lay your back on. These are things that you turn off the TV whenever, or like change the channel when it's on. [...] This goes out to you, fuckers. This is how it goes, this is the daily life in Iraq.“ Sein letztes Wort ist „pigs“, bevor er das Zimmer verlässt.

Als Ende einer Rockumentary ist dieser Schluss intensiv. Er hat zu vielen Diskussionen der Filmemacher geführt, weil er gleichzeitig sehr offen und dabei unbefriedigend ist. Ist diese Szene selbst reflexiv zu sehen, weil Marwan neben dem westlichen Publikum in gewisser Weise auch Alvi und Moretti angreift? Mit einer Schrift-Einblendung wird nachträglich mitgeteilt, dass die Band ihre Instrumente verkaufen musste, um die Miete zu bezahlen, und dass ihnen nun die Abschiebung zurück in den Irak droht. So lässt der Film eine sich im Prozess befindende Handlung zurück. Deshalb wirkt die wiederum von Alvi inszenierte 45-minütige Fortsetzung *HEAVY METAL IN ISTANBUL* von 2008 dringend notwendig.

Der Film erzählt von der Macht einer spezifischen Art von Musik, die Menschen eine Möglichkeit gibt, sich emotional auszudrücken, wie sie es mit Worten niemals könnten. Für die Mitglieder von *Acrassicauda* ist ihre Musik die Kraft, die sie brauchen, um in ihrer sozialen Umgebung nicht den Lebensmut zu verlieren oder ihre tägliche Angst und Enttäuschung in offene Aggressionen zu kanalisieren. Die Musik fungiert in *HEAVY METAL IN BAGHDAD* als Schlüssel und eröffnet Einblicke in das Leben einzelner, die ihrerseits eine Sichtweise auf den Alltag des Iraks und die politische Lage freigeben, die für viele westliche Rezipienten neu, ungewohnt und mitnehmend ist. Der Film erfasst das Musikgenre *Heavy Metal* in seinem Kern: Es ist Energie, genährt durch Emotionen, denen Platz geschaffen werden muss. Heavy Metal macht Menschen nicht aggressiv, sondern gibt ihnen die Freiheit, starke Gefühle auszudrücken. Im Sinne des Szenerufs „Heavy Metal rules!“ zeigt *Acrassicauda*, dass sich dieser Musikstil auch gegen härteste Widerstände seinen Weg bahnen und in wechselseitiger Abhängigkeit Mut und Lebensfreude geben kann.

(Janina Rasch)

Anmerkung:

[1] Bezeichnung für die Produktion unabhängiger, vor allem oppositioneller politischer Filme, die meist heimlich entstehen müssen, die Heimlichkeit und Improvisiertheit der Aufnahmen aber bewusst ausstellen und als Mittel der Spannungserhöhung einsetzen.

Soundtrack:

Massacre / Shark Dreams (Sive) / Beginning of the End / Underworld / Soma (Stage 2) (Sive) / The Youth of Iraq / Between the Ashes / Animoshia / Reso-1 (Sive) / Soma (Sive) / A Bird's Departure Majestic Downfall) / Atabat (Omar Souleyman) / The Final Countdown / Fade to Black / The Orphan Child

(von Acrassicauda vorgetragen, wenn nicht anders vermerkt)

Homepage des Films:

www.heavymetalinbaghdad.com.

Rezensionen:

Darstellung: http://de.wikipedia.org/wiki/Heavy_Metal_in_Baghdad.

Liste amerikanischer Kritiken in: http://www.rottentomatoes.com/m/heavy_metal_in_baghdad/.

Interview mit Alvi: http://www.arte.tv/popup_berlinale_2008/video-49-209.html.

Diskographie Acrassicauda:

2007: Heavy Metal in Baghdad (= Film-Soundtrack)

Empfohlene Zitierweise

Rasch, Janina: Heavy Metal in Baghdad. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 574-579, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p574-579>.

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.

LORD DON'T SLOW ME DOWN

Großbritannien 2007

R/K: Baillie Walsh.

P: Josh Barwick

S: Struan Clay.

T: Graham Headicar.

Beteiligte Bands: Oasis (Noël Gallagher, Liam Gallagher, Andy Bell, Gem Archer), Zak Starkey, Kasabian, Jet.

DVD-Vertrieb: Universal.

UA: 4. November 2006 (CMJ Film Festival, New York).

DVD-Veröffentlichung: 29. Oktober 2007 (UK).

94min, schwarz-weiß, Stereo.

Anfang der 1990er Jahre kam in Großbritannien eine neue Spielart der Rockmusik auf, die recht bald unter dem Namen *Britpop* international für Aufsehen sorgen sollte. Man kehrte zurück zu melodischer Gitarrenmusik und versöhnte wieder Rock- und Popkultur. Neben Bands wie *The Verve* und *Blur* waren es vor allem *Oasis*, die die britische Rocktradition nach revolutionären Bands wie den Sex Pistols, The Clash etc. wieder neu belebten. Bereits mit ihrem Debütalbum *Definitely Maybe* brachen Oasis in ihrem Heimatland alle Verkaufsrekorde und schafften mit dem zwei Jahre später erschienen Album *What's the Story Morning Glory* den internationalen Durchbruch. Ursprünglich wurde die Band unter dem Namen *Rain* von Paul Arthurs und Paul McGuigan gegründet. Als Liam Gallagher als Sänger hinzukam, änderte er den Namen in *Oasis* und holte seinen Bruder Noël dazu, der seinen Beitritt an die Bedingung knüpfte, fortan Kopf der Band und einziger Songwriter zu sein. Kurz vor Erscheinen des fünften Albums – *Standing On The Shoulder of Giants* – verließen die einstigen Gründungsmitglieder Arthurs und McGuigan die Band und wurden durch Andy Bell und Gem Archer ersetzt. In den kommenden Jahren kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen den beiden Gallagher-Brüdern, die von den Medien immer wieder mit großem Interesse verfolgt wurden. Trennungsgerüchte kamen des öfteren auf, wurden jedoch immer wieder verworfen. Im August 2009 dann gab Noël Gallagher seinen endgültigen Austritt aus der Band bekannt – und sein Bruder Liam verkündete im Oktober das Aus für *Oasis* und den Start von *Oasis 2.0*.

Während ihrer rund 18jährigen Karriere haben *Oasis* Konzerte auf der ganzen Welt gespielt und ein internationales Publikum für sich begeistern können. Von Mai 2005 bis März 2006 begleitete der Regisseur Baillie Walsh Oasis auf der letzten ihrer zahlreichen Welttourneen und porträtiert in *LORD DON'T SLOW ME DOWN* die Facetten des Lebens eines Rockstars auf Tournee. Zeitgleich mit der Uraufführung des Films im Directors Guild Theater in New York am 4. November 2006 fanden auf der ganzen Welt exklusive Fan-Vorführungen des Films statt. Auf DVD erschien er erst ein knappes Jahr später am 29. Oktober 2007.

LORD DON'T SLOW ME DOWN kommt in einer künstlerisch anmutenden Schwarzweiß-Manier daher; nur gelegentlich werden einzelne Sequenzen in Farbe präsentiert. Im Gegensatz zu den hochwertig wirkenden Schwarzweiß-Aufnahmen sind diese Farbaufnahmen eher grobkörnig und zumeist auch gleich sehr bunt gehalten. Der Regisseur fungiert zugleich als Kameramann [1] und ist mit seiner Handkamera stets mitten im Geschehen. Walsh orientiert sich in seiner Kameraführung maßgeblich an den Prinzipien des *direct cinema* und macht sich und seine Kamera nach Möglichkeit ‚unsichtbar‘. Auch wenn die Kamera beizeiten von Noël oder Liam Gallagher direkt adressiert wird – sei es durch konkretes Ansprechen oder nur leise, vielsagende Blicke –, tut dies der authentischen Atmosphäre des Filmes keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil: Diese Gesten scheinen viel eher an den hinter der Kamera stehenden Walsh gerichtet zu sein als an den potenziellen Zuschauer. Walsh und seine Kamera sind fester Bestandteil der Tour-Crew und werden gewissermaßen als weitere Person in den Kreis der Bühnen-Akteure aufgenommen. Auf diese Weise macht Walsh eine eigentümliche Nähe zum Geschehen für den Zuschauer vor dem Bildschirm erfahrbar: Er wird wie Walsh zu einem stillen Vertrauten der Band, konspiriert beispielsweise mit Noël Gallagher, als dieser beiläufig einen heimlichen, entnervten Blick zur Kamera schickt, da ihn die betrunkene, ihm verhasste Sängerin Charlotte Church auf einer Aftershow-Party einfach nicht in Ruhe lassen will.

Auf diese Weise sammelt Walsh unterhaltsame und interessante Bilder rund um die Ereignisse auf Tour: Soundcheck, Vorbereitung der Band, Aftershow-Party, Fernseh-, Radio- und Zeitungsinterviews mit anschließendem Photo-Shooting, diverse andere Photo-Shootings, Flug-, Bus- und Bahnreisen, Geburtstage, Freizeit (im Restaurant, auf dem Boot, zu Hause) – und natürlich die Konzerte selbst. Die Konzertmitschnitte machen insgesamt etwa ein Drittel der Spielzeit des Films aus, wobei die einzelnen Sequenzen oft nur wenige Sekunden dauern und viel mehr Impressionen der Konzerte *Oasis*‘ sind als eine explizite Dokumentation der Ereignisse. Die Sequenzen sind Zusammenschnitte aus verschiedenen Konzerten und darin zumeist eine Montage der unterschiedlichen *performances* einzelner Titel. Im ganzen Film werden nur die Stücke *Let There Be Love*, *Rock'n'Roll Star* und *Don't Look Back in Anger* in annähernd kompletter Länge in Zusammenhang mit einem Konzertauftritt gespielt. Baillie Walsh benutzt an einigen Stellen zur Unterlegung seiner Bilder Songs der Band, doch deren Bühnenperformance wird nicht weiter dargestellt.

Let There Be Love wird bei dem ersten gezeigten Konzert der Band gleichzeitig Hintergrund-Soundtrack und performierter Song: Eine Studioversion des Songs verdrängt den Jubel der Fans beim Erscheinen der Band auf der Bühne und ersetzt den Live-Sound schließlich völlig. Im folgenden zeigt Walsh in einer harmonisch an den Rhythmus der Musik angepassten Zeitlupe *Oasis* in Aktion. Dabei entsteht ein Kontrast zwischen der ruhigen Atmosphäre der Musik und der auch in Zeitlupe tempogeladenen Bilder von der Aktivität auf der Bühne und im Publikum. *Let There Be Love* ist allerdings nicht nur Hintergrundmusik, denn oft zeigt sich anhand der Lippenbewegungen Liam und Noël Gallaghers, dass sie genau diesen Song in eben diesem Moment vortragen. Die nächste Einstellung zeigt dann allerdings wieder den Gitarristen Gem Archer in einer Körperhaltung, die eher auf eine tempogeladene Darbietung verweist, die so gar nicht zu dem Song passen

will. Das gesamte Konzert wird somit merkwürdig gestaucht und auf die Dauer des Songtitels zusammengefasst: mit den letzten Akkorden kehrt der Originalsound, das Gröhlen der Fans, zurück. Wir sehen, wie die Bandmitglieder in ihre Limousinen steigen und davonfahren. Walsh präsentiert den Auftritt nicht als Ansammlung ‚filmischer Fakten‘, sondern zielt direkt auf das Empfinden des Zuschauers: Er beruhigt durch diese Art der Bildkomposition die Szenerie und intensiviert zugleich die gezeigten Bilder in ihrer Wirkung, so dass auch der Eindruck dieses *Oasis*-Konzerts für den Zuschauer vor dem Bildschirm intensiviert wird.

Die *performance* von *Rock'n'Roll Star* ist in diesem Zusammenhang ebenfalls nur Teil einer großen Montage von Impressionen: Als die Band die Bühne betritt, ist der Song (dieses Mal live) eigentlich schon in vollem Gange. In die eigentliche Bühnenperformance schneidet Walsh schließlich auch Bilder der sich anschließenden Zeit: Abfahrt, *Oasis* samt den *support-bands* Kasabian und Jet bei einem *after-show beer* im Tourbus, am folgenden Tag beim gemeinsamen Plantschen im Hotelpool. Für die letzten Akkorde des Stückes kehrt die Kamera wieder auf die Bühne zurück und zeigt, wie sich die Band, insbesondere der Schlagzeuger, bei dem energiegeladenen Abschluss des Titels verausgaben. In dieser Sequenz thematisiert Walsh Ausschnitte aus dem Leben eines Rockstars, das aus einem hektischen Nacheinander und Nebeneinander von Auftritt und Musik, Weiterfahrt, Albereien mit den Kollegen und Party besteht. In der Tat spielten *Oasis* auf dieser Welttournee manchmal täglich in einer anderen Stadt, manchmal sogar zweimal am Tag; die Tour ging über Monate hinweg. Vor diesem Hintergrund kann man es Liam Gallagher wohl kaum verdenken, dass er etwas Abstand zu seinem Bruder braucht: In einem Interview lässt er verlauten, er habe keinen Streit mit Noël, er wolle nur nicht neben der ganzen Zeit auf Tour auch noch seine ganze Freizeit mit seinem Bruder verbringen. Die Bilder des Films sprechen allerdings auch für sich: Noël ist meist isoliert von den restlichen Bandmitgliedern; zu Interviews geht er ausschließlich allein, wohingegen sein Bruder fast immer zumindest ein weiteres Bandmitglied im Schlepptau hat. In der Freizeit ist Noël meist alleine unterwegs; *backstage* sieht man ihn häufiger mit den Mitgliedern von Kasabian und Jet als mit seinen Bandkollegen. Die Mitglieder von Kasabian kommen im Übrigen erstaunlich häufig zur Wort, wohingegen man von den *Oasis*-Mitgliedern Bell und Archer fast nichts zu hören bekommt. In den zahlreichen TV-, Zeitungs- und Radiointerviews werden sie – zumindest im Film so gezeigt – nicht befragt und scheinen trotz ihres musikalischen Vermögens fast eher dekoratives Beiwerk der Formation *Oasis* zu sein, die eigentlich nur von den beiden Gallagher-Brüdern getragen wird. All diese Feinheiten fängt Walsh nur mit seiner Kamera ein, er selbst führt keine Interviews. Alles, was über *Oasis* gesagt wird, entstammt den von Walsh beobachteten Momenten. Der Informationsgehalt des Films entspricht der Sorgfalt bei der Auswahl des relevanten Filmmaterials.

Neben den Themenkomplexen „Konzert“ und „Bandgefüge im weitesten Sinne“ ist vor allem die vielseitige Fangemeinde *Oasis* Gegenstand der Darstellung. Dazu gehört neben den recht typischen *reaction-shots* von Fans in der ersten Reihe vor allem auch die aufregende Phase vor Konzertbeginn. So zeigt Walsh in einer

Sequenz eine lange Schlange vor einem Konzertsaal, die – angespornt von einem offensichtlich gut angetrunkenen Fan – den Oasis-Hit *Live Forever* trällert resp. gröhlt. Als der Rest aufgibt und nur noch der Betrunkene mit Leib und Seele weitersingt, wird seiner Performance sogar eine längere Großaufnahme gewidmet. Genauso darf ein anderer Jugendlicher ein paar Minuten lang mit freiem Oberkörper seine Muskeln vor der Kamera spielen lassen. Als ein Freund dazukommt, animiert er ihn mit Verweis auf die Kamera zu dem gleichen Verhalten. So geht es eine Weile, bis die beiden genug haben, sich verabschieden und weiterziehen – die beiden Fans beenden die Szene, nicht der Regisseur.

Walsh bemüht sich, in *LORD DON'T SLOW ME DOWN* alle wichtigen und charakteristischen Merkmale und Besonderheiten von Oasis auf sehr kunstvolle Weise einzubinden. Was wären Oasis beispielsweise ohne die Beatles? Die Huldigung ihrer Ideale ist auch nach 18 Jahren eigener Bandkarriere nach wie vor erhalten. In dem Konzertfilm *THERE AND THEN...* (1996) wird eine riesige Projektion von John Lennon auf die Leinwand hinter der Bühne geworfen. Die Gallaghers wenden daraufhin dem Publikum eine ganze Weile den Rücken zu, um ihrem Idol Respekt zu zollen. Diese Verehrung greift auch Walsh auf: Oasis besuchen eines Abends einen Club in Japan mit dem Namen *Abbey Road* (dem Titel des letzten ‚richtigen‘ Beatles-Albums), wo eine japanische Beatles-Coverband den Hit *Help* präsentiert. Somit erhalten wir auch ohne direkte Kommentare der Band eine ziemlich genau Vorstellung von den Wurzeln Oasis‘, ihrem Werdegang, ihrer Passion und Leidenschaft.

LORD DON'T SLOW ME DOWN endet mit der Performance zu *Don't Look Back in Anger* – dieser Titel zum Abschluss erweist sich in Anbetracht der Auflösung der Band als ungewollt prophetisch. 2007 konnte Walsh noch nichts von der bevorstehenden Trennung wissen, doch erhält sein Film zwei Jahre später dadurch eine zusätzliche Deutungsebene, da er scheinbar die Vorboten dieser Trennung porträtiert: die (selbstgewählte) Isolation Noëls, seine Scherze auf Kosten des kleineren Bruders in den Medien, die Distanz der Gallagher-Brüder zueinander etc. Doch liegt Walshs Verdienst an *LORD DON'T SLOW ME DOWN* vor allem an der Art, wie er die Kamera einsetzt: immer da, immer präsent, nicht entfremdend, sondern verbindend. Die Kamera begleitet die Band letztlich wie ein guter Freund, vor dem man sich nicht zu verstecken braucht. Die dadurch entstehende Nähe zur Band und zur Crew der ganzen Tour überträgt sich unmittelbar auf den Zuschauer und schafft eine Atmosphäre, die ihn in das Geschehen einzubinden scheint. Wie könnte man besser Einblick in das Tourgeschehen bekommen, als Teil davon zu werden?

(Kerstin Bittner)

Anmerkung:

[1] Nur für die Konzertaufnahmen holte sich Walsh zeitweilig Verstärkung durch Kamerassistenten. Doch auch bei diesen Bildern wird auf aufwendige Kameraführung verzichtet.

Tracklist:

„Fucking in the Bushes“ - Oasis / „Lyla“ - Oasis / „Morning Glory“ - Oasis / „Cigarettes & Alcohol“ - Oasis / „Let There Be Love“ - Oasis / „Lord don't slow me down“ - Oasis / „The Importance of Being Idle“ - Oasis / „Rock'n'Roll Star“ - Oasis / „Bring it on down“ - Oasis / „Live Forever“ - Oasis / „Champagne Supernova“ - Oasis / „The meaning of soul“ - Oasis / „Don't look back in anger“ - Oasis
„Reason is Treason“ - Kasabian / „Cold hard bitch“ - Jet / „Get what you need“ - Jet / „Help“ - The Beatles

Diskographie:

Definitely Maybe (1994)(What's the story)
Morning Glory (1995)
Be Here Now (1997)
The Masterplan (1998)
Standing on the Shoulder of Giants (2000)
Familiar to Millions (2000)Heathen Chemistry (2002)
Don't believe the Truth (2005)
Stop the Clocks (2006)
Dig Out Your Soul (2008)

Bibliographie:

zu Oasis:

Seidl, Christian, Oasis. What's the story? München 1996.
Hewitt, Paolo, Die Arroganz der Gosse. München 1997.
Hewitt, Paolo, Getting High. Adventures of „Oasis“. London 1997.

Hewitt, Paolo, Forever the People. The further Adventures of Oasis. Six month on the road with „Oasis“. London 1999.

Mathur, Paul, Take me there. Oasis, the Story. London 1997.

Shaw, Harry, Oasis – Talking. Berlin 2006.

Jessen, Kai, Oasis. Behind the Wonderwall. Die Kultband und ihr kratziger Brit-Pop. München 1997.

Furmanovsky, Jill, Soave, Daniela, Was There Then Oasis. A Photographic Journey. London 1997. [Bildband]

Slatterly, Paul, Oasis. A Year on the Road. London 2010. [Bildband]

zu Britpop:

Haines, Luke, Bad Vibes. Britpop and My Part in its Downfall. London 2009.

Harris, John, Britpop! Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock. Cambridge 2004.

Harris, John, The Last Party. Britpop, Blair and the Demise of English Rock. London 2004.

Gunn, Mj, Britpop. Bloomington 2006.

Collings, Matthew, Blimey! - From Bohemia to Britpop. London Art World from Francis Bacon to Damien Hirst. 1997.

Maddison, Tim, Beatles to Britpop. Thirty Years of Music Poster Art. London 2007.

Robb, John, The Nineties: What The F**k Was That. What The F—k Was That All About? London 2000.

Empfohlene Zitierweise

Bittner, Kerstin: Lord Don't Slow Me Down. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 580-585, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p580-585>.

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.

HAARP

aka: MUSE – HAARP

Großbritannien 2008

R: Matt Askem.

P: Dione Orrom, Sinead D'Arce (für: Helium-3, Warner Bros.).

K: John Clarke, Kevin French, James Ramsay, Steve Desbow, Lincoln Abraham, Curtis Dunne, Dave Evans, Rob Mansfield, Derek Pennel, Rob Sargent, Martin Schlote, Simon Bennet, Tom Stoddart, Max de Ponti, Stephen Orrit, Matia Amadori, Cristin Rathje, Martin Read.

T: Mike Silverstone.

S: Thomas Kirk.

Beteiligte Musiker: Muse (Matthew Bellamy, Dominic Howard, Chris Wolstenholme), Morgan Nicholls, Dan Newell .

DVD-/Videovertrieb: WMI (Warner Music International).

UA: 17.3.2008 (Großbritannien; 14.3.2008 (BRD), 18.3.2008 (USA).

99min, 1:1,78, Dolby Digital 5.1.

Hinter der kryptischen Bezeichnung *Haarp* verbirgt sich ein Radiowellen-Forschungsprojekt, das vom amerikanischen Militär initiiert wurde und in einer abgelegenen Gegend in Alaska zu Hause ist [1]. Es bietet nicht nur genügend Stoff für zahlreiche Verschwörungstheorien – zum Beispiel die, dass das US-Militär mit Hilfe dieser Anlage Naturkatastrophen auslösen oder Gedanken manipulieren könne –, sondern inspirierte auch die Neo-Progrocker von *Muse* zum Bühnenbild und zum Titel ihrer beiden ausverkauften Konzerte im just neueröffneten Wembley-Stadium in London. Diese beiden Konzerte brachten *Muse* unter dem Titel *Haarp* als Set bestehend aus einer Audio-CD mit dem ersten Wembley-Konzert am 16. Juni 2007 und einer Konzert-DVD mit dem zweiten am 17. Juni heraus.

Wer nun an zwei Tagen nacheinander eines der größten Stadien der Welt füllt, darf sich zweifellos im Olymp der Rockmusik wähen. Dementsprechend fällt der Auftritt der Band auch aus: In einem Konfettiregen werden die drei Musiker Matthew Bellamy (Gitarre, Vocals), Dominic Howard (Drums) und Chris Wolstenholme (Bass) von einem Aufzug auf ein Podium in der Mitte des Stadions gefahren. Von dort aus betreten sie unter den Klängen von *Tanz der Ritter* aus Sergej Prokofjews Ballett *Romeo und Julia* über einen langen Laufsteg und begleitet von einer Gruppe in so etwas wie Strahlenschutzanzügen Vermummter die Bühne. Ein gigantisches Podium, flankiert von riesigen Antennen. Eine Videoleinwand im Hintergrund, die die gesamte Bühnenbreite in Anspruch nimmt und nebenbei auch noch einen Großteil der Bühnenbeleuchtung übernimmt. Der Bühnenboden glänzt aus der Ferne wie schwarzer Klavierlack. Der futuristische Anstrich der Show wird zudem dadurch unterstrichen, dass Bellamy seine Gitarren von einer Art „Gitarrenständer-Roboter“ gereicht bekommt.

Entsprechend großer Aufwand wurde auch für die Produktion des Konzertfilms betrieben. Geschätzte fünfzehn bis zwanzig Kameras sind hierbei am Werk, darunter mehrere auf Kamerakränen, andere sind am Mikrofonständer befestigt, sogar eine Helikopter-Kamera ist dabei, die das gefüllte Stadion aus der Vogelperspektive zeigen kann. Kamera- und schnitt-technisch wird dann tatsächlich alles gemacht, was heute zum Beispiel von MTV-Konzertmitschnitten oder der *Eurovision de la Chanson* als „zeitgemäß“ eingeführt ist: Schnelle Zooms auf die Musiker, Jump Cuts, Froschperspektiven, wirre, nicht thematisch geführte Kamerafahrten, dazu eine sehr schnelle Schnittfrequenz. Technisch wurde hier wohl alles realisiert, was heute als State-of-the-Art gilt, in bestechender Bildqualität. Doch zeigt sich hier schnell, dass sich die Mittel gegenüber dem, was gezeigt werden soll, verselbständigen, ein Eigenleben zu führen beginnen. Die schon durch Kameraführung, die Vielzahl der Kamerapositionen und die unklare Linienführung des Schnitts ungemein hohe Unruhe des Films wird noch zusätzlich durch weitere Materialbearbeitungen verstärkt, die in der Postproduktion zugefügt worden sind – z.B. erscheint das Bild zu Beginn künstlich entfärbt, beinahe schwarz-weiß, mit Ausnahme von Bellamys grell-rotem Anzug und Howards neongrüner Röhrenjeans, was die Band wie Lichtgestalten aus der grauen Masse hervorstechen lässt. Nicht nur von der Bühneninszenierung, sondern auch in der Bildgestaltung schließt der Film mit zeitgenössischen Hochglanz-SF-Inszenierungen kurz – der gleiche Effekt wurde unter anderem in der Comicverfilmung *SIN CITY* (USA 2005, Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino) verwendet.

Sobald die Musiker an ihren Instrumenten bereitstehen, wandelt sich das Bild zum Farbbild. Nach einer kunstvollen Gitarrenfeedback-Orgie starten *Muse* mit dem hymnischen *Knights of Cydonia* (die Zitate der Musik zu Steven Spielbergs Film *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND*, USA 1977, intensivieren den intertextuellen Bezug auf die Science-Fiction-Literatur, der schon dem Erstaufttritt der Band anzusehen war). Der Gitarrist und Sänger Bellamy entpuppt sich dabei im Laufe der Konzerts als musikalisches Multitalent. Seine markant knallig-hohe Countertenorstimme [2], die beinahe als Karikatur einer Sängerknabenstimme durchgehen könnte, ergänzt er um ein zappaesk anmutendes E-Gitarrenspiel. Auffällig ist die Menge elektronischer Instrumente der Klangbearbeitung. Die Menge im Stadion ist ob Bellamys ausgedehnten Rückkopplungsarien über *Tapping-Soli* und ausgeklügelte Gitarrenarrangements in einem technisch-trashigen *Fuzz-Sound* [3] begeistert. Der futuristischen Inszenierung angepasst ist selbst seine farblich zum Anzug passende Gitarre, auf der eine Art *Touchpad* (es handelt sich hierbei um ein Kaosspad von Korg) installiert ist, mit dem sich synthesizerartige Klänge modulieren lassen. Bei den Balladen schwingt sich Bellamy dann hinter den Konzertflügel mit Plexiglasdeckel, den er bei passender Gelegenheit auch noch mit dem *Wahwah-Pedal* bearbeitet. Das Fundament des Sounds legt der Bassist Wolstenholme mit seinen schnellen Arpeggios im charakteristisch verzerrten Sound und Schlagzeuger Howard hinter seinem Plexiglasschlagzeug mit solide treibendem Beat. Außerdem haben *Muse* noch zwei Gastmusiker engagiert, um den Studiosound im Konzert möglichst gut reproduzieren zu können. Diese übernehmen die Synthesizer und den Backgroundgesang sowie einige kurze Parts von Trompete, Percussion, Bass und Glockenspiel.

Trotz des hohen technischen Aufwandes gerät das Konzert zur *One-Man-Show* von Bellamy, der aktiv auf der Bühne unterwegs ist und vor allem den Bereich der Vorderbühne dominiert, der zudem ob seiner Position als Leadsänger auch musikalisch meist im Vordergrund steht. Dagegen halten sich Wolstenholme und Howard dezent im Hintergrund. Der Fokus der Kamera folgt dieser Globalstrategie und zeigt den Bassisten und den Schlagzeuger stets nur in sehr kurzen Einstellungen, (von den beiden Zusatzmusikern ganz zu schweigen, die in der visuellen Darbietung nur eine ganz nachgeordnete Bedeutung haben). Größere Kommunikation mit dem begeisterten Publikum findet über das übliche „We love you guys“ so gut wie keine statt (es drängt sich zudem die Frage auf, warum das Publikum stets als „guys“ bezeichnet wird). Optische Opulenz, tontechnische Brillanz, verbunden mit einer ganz auf die Band zugeschnittenen Bühnenshow – HAARP mag für eine Rockkultur der Show-Werte stehen, die sich ihres Publikums gewiss ist und sich darum um eine eigentliche Interaktion mit den Zuschauenden nicht mehr zu kümmern braucht.

(Marco Gausmann)

Anmerkungen:

[1] Das H.A.A.R.P (engl.: *High Frequency Active Auroral Research Program*) ist ein US-amerikanisches ziviles und militärisches Forschungsprogramm, bei dem hochfrequente elektromagnetische Wellen zur Untersuchung der oberen Atmosphäre (insbesondere der Ionosphäre) eingesetzt werden.

[2] Ein *Countertenor* (von lat. *contratenor*) ist eine männliche Tenorstimme, bei der durch spezielle Kopfstimmen- und Falsett-Techniken auch höhere Ton- und Stimm-Lagen erreicht werden.

[3] Ein *Fuzz* (auch: *Fuzzbox*) ist ein Gitarreneffekt, durch den mittels spezifischer Transistorschaltungen charakteristische Verzerrungen erreicht werden.

Setliste:

1. Intro (Sergei Prokofiev - Tanz der Ritter) / 2. Knights of Cydonia (enthält Teile von John Williams - Close Encounters of the Third Kind) / 3. Hysteria / 4. Supermassive Black Hole / 5. Map of the Problematique (enthält eine Anspielung auf das Rage against the Machine-Cover von Bob Dylans Maggie's Farm) / 6. Butterflies and Hurricanes / 7. Hoodoo / 8. Apocalypse Please / 9. Feeling Good (written by Leslie Bricusse and Anthony Newley) / 10. Invincible / 11. Starlight / 12. Improv / 13. Time Is Running Out / 14. New Born (incorporates elements of "Microphone Fiend", as performed by Rage Against The Machine, originally written and performed by Eric B. & Rakim and containing elements of "School Boy Crush", written by Hamish Stuart, Steve Ferrone, Alan Gorrie, Roger Ball, Molly Duncan and Onnie McIntyre) / 15. Soldier's Poem / 16. Unintended / 17. Blackout / 18. Plug In Baby / 19. Stockholm Syndrome / 20. Take a Bow

Kritiken:

Kritik der DVD auf laut.de (abgerufen am 29.6.2009), URL: <http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/m/muse/haarp/index.htm>.

Empfohlene Zitierweise

Gausmann, Marco: Haarp. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 586-589, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p586-589>.

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.

HANNAH MONTANA & MILEY CYRUS: BEST OF BOTH WORLDS - CONCERT

USA 2008

R: Bruce Hendricks.

P: Art Repola.

K: Mitchell Amundsen.

S: Michael Tronick.

Beteiligte Musiker: Hannah Montana, The Jonas Brothers, Miley Cyrus.

DVD-/Video-Vertrieb: Disney.

UA: 1.2.2008 (USA); 10.4.2008 (Deutschland).

79min, 1,77:1, Farbe (teilweise 3D).

Geschätzten hundert Milliarden Dollar Einspielergebnis zum Trotz: Nicht etwa James Camerons *AVATAR* (2009) gebührt rückblickend die Ehre, der erste 3D-Blockbuster des 21. Jahrhunderts zu sein, sondern einem Konzertfilm über ein 15jähriges Mädchen, das in blonder Perücke Popstar spielt. Das größere Phänomen scheint dies ohnehin zu sein: Nicht nur hat *BEST OF BOTH WORLDS*, so der Titel des Films, in den amerikanischen Kinos 65 Millionen Dollar eingespielt, eine Summe, die bis *dato* für ein Rockumentary unerreichbar schien [1]. Nein, auch die Popularität und die Konzeption seines Stars sind gänzlich außergewöhnlich.

Dabei handelt es sich um die Sängerin Miley Cyrus, ihres Zeichens Tochter des Country-Sängers Billy Ray Cyrus (*Achy Breaky Heart*) und Hauptdarstellerin der Serie *HANNAH MONTANA* (USA, 2006-2010), dem ausgesprochen populären damaligen Zugpferd des Disney-Konzerns. In dieser trägt sie den Rollennamen Miley Stewart. Ihr Vater hört auf den Namen Robby Ray und wird von Billy Ray Cyrus verkörpert, dem tatsächlichen Vater der Sängerin, der sich augenscheinlich selbst spielt. Verkompliziert wird das Leben von Miley Cyrus, die Miley Stewart spielt, weil deren Rolle als Doppelidentität ausgelegt ist – ihre zweite Identität ist die der erfolgreichen Sängerin Hannah Montana. Trägt sie eine blonde Perücke, wechselt sie in die andere, die nur scheinhafte Identität eines Pop-Idols. Der Widerspruch zwischen der Existenz als Popstar und dem Teenager-Alltag Mileys, sofern man denn bereit ist, das in amerikanischen Sitcoms traditionell durchkonjugierte Standardrepertoire an Figuren und Konstellationen als Vorbild und Modell der Figurenkonzeption auch des Films zu verstehen, konstituiert dabei die Grundform von „Identität“ der Serie.

Das Wissen um diese Hintergründe ist von grundlegender Bedeutung für das Verständnis von *BEST OF BOTH WORLDS*, wird von diesem aber nicht offen thematisiert, sondern als bekannt vorausgesetzt. Daran lässt sich bereits ablesen, auf welche Weise sich der Film seinen Zuschauern gegenüber positioniert: Ihm ist weniger an der Ergründung des Phänomens *Hannah Montana* gelegen, als dass er sich vielmehr als Teil von ihm versteht. So beginnt *BEST OF BOTH WORLDS* denn auch mit einer aufwendig animierten Titelsequenz, in der die Namen der Hauptakteure Filmstars gleich etabliert werden, bevor in die dunkle Halle vor Konzertbeginn

gewechselt und die vorherrschende Hysterie verdeutlicht wird: Kaum sind Videoleinwände und Bühnenbeleuchtung aktiviert, gerät das Publikum in Aufruhr und schreit laut den Namen ihres Stars. Oder vielmehr den seines Idols: „Hannah! Hannah! Hannah!“

Dies kündigt davon, dass der Ablauf des komplett durchinszenierten Konzerts den Rezipienten bekannt ist, besteht er doch aus zwei deutlich voneinander abgegrenzten Auftritten *Hannah Montanas* und Miley Cyrus⁴. Die Kunstfigur eröffnet die Show optisch exaltiert, in eingangs erwähnter blonder Perücke und glitzerndem Streifen-Outfit, während die „reale“ Miley das Konzert brünett und in Lederjacke beendet. Gleichermaßen divergent sind sowohl Bühnenshows als auch Musikstile: auf der einen Seite der betont eingängige Pop, der mit einer passenden Choreographie und massivem Einsatz von Tänzern dargeboten wird, andererseits die bisweilen auf einer Akustikgitarre gespielten Songs, die Rock- und Country-Einflüsse erkennen lassen und die Stimme der Sängerin in den Vordergrund rücken.

Um diese Auftritte auch optisch zu segmentieren, wird die Vorband nicht wie üblich am Anfang der Show, sondern zwischen den Haupt-Acts Hannahs und Mileys platziert. Bei dieser handelt es sich um die aus drei Brüdern bestehende, ebenfalls dem Disney-Konzern verpflichtete Band *The Jonas Brothers*, die mit Hannah zunächst ein Duett singen dürfen, bevor diese die Bühne verlässt, um sich in Miley zurückzuverwandeln. Eine Zeitspanne, die dadurch, dass die *Jonas Brothers* zwei weitere Songs spielen, gleichzeitig überbrückt wie auch akzentuiert wird.

Abseits dieser Konstruktion doppelter und dreifacher Identitätsbrechungen, die ihren unbestreitbaren Höhepunkt findet, wenn Miley als Zugabe im Duett mit einer auf die Leinwände projizierten Hannah den Titelsong ihrer Serie zum Besten gibt, heben sich die Konzertszenen nicht vom Gros zahlloser Hochglanzproduktionen ab. Selbst die eingangs erwähnte, auf die Konzertszenen reduzierte, 3D-Technologie ist nur bedingt in der Lage, *BEST OF BOTH WORLDS* eine eigene Note zu verleihen. Sie beschränkt sich zumeist auf das Hervorheben der Sängerin oder die Verräumlichung des Bühnenaufbaus, ist zudem um einige seltene Effektaufnahmen angereichert, in denen dem Zuschauer beispielsweise in die Höhe geworfene Drumsticks entgegenfliegen.

Statt dessen sind es die zweidimensionalen, zwischen den Songs eingefügten Probe- und Backstage-Impressionen, die dem Film seine Tiefenwirkung verleihen – eine Tiefe, die sich mitunter bis zum Abgrund ausweitet. Eröffnet werden diese mit einer nach der ersten Konzertszene platzierten Rückblende, die Proben und Vorbereitungen der Show zeigt und die einen ersten Widerspruch des Films erkennen lässt: So verkünden sämtliche Befragten in Interviews, wie anstrengend die Vorbereitungen für Miley seien, während gleichzeitig Bilder vorgeführt werden, die das genaue Gegenteil zeigen: Die Sängerin wird herumkutschert, rast in einem Golf-Buggy über das Gelände und albert mit den Musikern oder ihrem Choreographen Kenny Ortega herum, scheinbar selbst ein großer Spaßvogel. Dessen Verbesserungsvorschläge nimmt sie dann auch

folgerichtig lachend auf einem Sofa liegend entgegen. Dass Miley sich von allen an der Show Beteiligten die meiste Arbeit mache, wird durch die Inszenierung entschieden angezweifelt, ungeachtet dessen, wie penetrant die Mitarbeiter das Gegenteil betonen. Die Behauptung, dass die Show durch ein Team produziert und verantwortet wird, wird sogar durch die Sängerin selbst noch einmal artikuliert, als sie ihre Fans auf der Bühne darüber unterrichtet, dass sie nichts ohne ihr Team wäre und dieses viel härter arbeiten würde als sie. Damit wird *BEST OF BOTH WORLDS* zu einer unzuverlässigen Erzählung, die entweder das Publikum im Kino- oder Konzertsaal belügt. Dass dabei scheinbar letztere die Betrogenen sind, lässt sich anhand des weiteren Probenmaterials erkennen: Das akribische Einüben jeder kleinsten Bewegung entlarvt den ungezwungenen, spielerischen Eindruck der Bühnenshow als Täuschung, die spontanen Abläufe erweisen sich als standardisiert und beliebig oft reproduzierbar.

Der Grundwiderspruch zwischen vorgetäuschter Spontaneität und spielerisch anmutender Improvisiertheit des Geschehens und der tatsächlich festliegenden, genau ausgearbeiteten und kontrollierten Bühneninszenierung wird im Film mehrfach direkt benannt. Die so kindhaft wirkende Miley/Hannah ist tatsächlich ein Produkt. Wenn man sieht, wie vier erwachsene Mitarbeiter – einschließlich Mutter Leticia Cyrus – dem Mädchen hinter der Bühne die Kleider vom Leib reißen, um sie innerhalb von 37 Sekunden, die durch einen im Bild mitlaufenden Countdown verdeutlicht werden, in ein neues Outfit zu verpacken, steht die Szene in scharfem Kontrast zu den Aussagen sowohl der Mutter wie der Tochter, die aus dem Off betonen, wie viel Spaß sie dabei hätten; Mileys Gesichtsausdruck lässt aber unzweifelhaft Gegenteiliges vermuten.

Den Höhepunkt bildet diesbezüglich die Darstellung eines Stunts, bei dem die Sängerin beinahe fallen gelassen wird, weshalb Miley Kenny Ortega bittet, ihn aus der Bühnenshow zu streichen. Als Ortega aber auf die Durchführung besteht, beginnt Miley, nach ihrer Mutter zu rufen, und lässt hinter der Maskerade des routinierten Popstars das Kind erkennen, das sie eigentlich ist. Die Mutter agiert daraufhin jedoch nicht als beschützende Instanz, sondern stellt die Interessen der Produzenten über das Wohlergehen ihrer Tochter – sie besteht auf die Beibehaltung des Stunts. Zynische Pointe: Als Konsequenz sorgt Ortega für eine bessere Absicherung – indem das junge Mädchen in Zukunft von zwei ihrer erwachsenen Tänzer von hinten abgestützt wird. In Szenen wie diesen scheint *BEST OF BOTH WORLDS* von seinen eigenen Bildern schockiert zu sein und versucht (allerdings vergeblich), die deutliche Sprache, die sie sprechen, durch Relativierung oder Ironisierung abzumildern.

Der zweite Themenschwerpunkt jenseits des eigentlichen Konzerts gestaltet sich versöhnlicher: Er zeigt in einer ganz deskriptiven Haltung die dazugehörige Tournee, weniger darauf konzentriert, die Popularität des Konzepts *Hannah Montana* zu ergründen, als sich vielmehr darauf beschränkend, die Ausmaße der mit ihm einhergehenden Publikums-Hysterie aufzuzeigen. So wird unter dem Titel *The High Heel Derby for Hannah Montanas Sold Out Show* ein Wettlauf gezeigt, bei dem Familienväter in hochhackigen Schuhen versuchen,

die letzten vier Konzertkarten für ihre Kinder zu gewinnen. Auch wird das Publikum im Grundschulalter vor Konzertbeginn interviewt, präziser: Den Kindern wird ermöglicht, ihren Star anzupreisen. So reihen sich Einstellungen aneinander, in denen Kinder zu Protokoll geben, wie intelligent, talentiert oder hübsch Hannah bzw. Miley sei, wobei sie anschließend ihren Lieblingssong vorsingen. Durch letzteres entsteht eine Kopplung von Textzeilen wie *Everybody Makes Mistakes*, *Life's What You Make It* oder *Nobody's Perfect*, die dem Zuschauer die musikalische wie lyrische Einfallslosigkeit und Austauschbarkeit vor Augen führen und einen unfreiwillig komischen Effekt erzeugt.

BEST OF BOTH WORLDS ist keinesfalls als investigative Dokumentation zu interpretieren, sondern vielmehr als Rad im Getriebe einer großangelegten Vermarktungsmaschinerie. Dass der Film diese unbeabsichtigt entlarvt, führt vor Augen, wie notdürftig sie unter dem Deckmantel der so stereotypen Erfolgsgeschichte der Selbstverwirklichung einer jungen Künstlerin getarnt ist. So durchsichtig der Widerspruch zwischen (fiktivem) Schein und (realer) Wirklichkeit auch ist, so tut dieses dem Erfolg von Figur, Serien- und Konzertkonzept sowie Film aber keinen Abbruch. Angesichts dieser Widersprüchlichkeiten kommt man am Ende nicht umhin, BEST OF BOTH WORLDS zumindest zu attestieren, dass er eine perfekte Entsprechung seines Subjekts ist: Konsequenz schizophrene.

(Janwillem Dubil, Frederike Kiesel)

Anmerkung:

[1] Man vergleiche beispielsweise das Einspielergebnis von Martin Scorseses SHINE A LIGHT, der es im Jahr zuvor lediglich auf ein Box Office von 5 Millionen brachte.

Setlist:

1. Hannah Montana - Rockstar / 2. Hannah Montana - Life's what you make it / 3. Hannah Montana - Just like you / 4. Hannah Montana - Nobody's Perfect / 5. Hannah Montana - Pumpin' up the Party / 6. Hannah Montana - I got Nerve / 7. Hannah Montana/Jonas Brothers - We got the Party with us / 8. Jonas Brothers - When you Look me in the Eyes / 9. Jonas Brothers - Year 3000 / 10. Miley Cyrus - Start all over / 11. Miley Cyrus - See you Again / 12. Miley Cyrus - Let's Dance / 13. Miley Cyrus - Right Here / 14. Miley Cyrus - I miss you / 15. Miley Cyrus - Girls Night Out / 16. Hannah Montana/Miley Cyrus - Best of both Worlds

Diskographie:

Hannah Montana:

2006 Hannah Montana

2008 Hannah Montana 2: Non Stop Dance Party

Best of Both Worlds Concert

Hits Remixed

2009 Hannah Montana: The Movie

Hannah Montana 3

2010 Hannah Montana Forever

Miley Cyrus:

2007 Meet Miley Cyrus

2008 Breakout

2010 Can't be tamed

Literatur:

Anderson, Sheila: *Miley Cyrus – music and TV superstar*. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers 2009, 48 S.

Anon.: *Hannah Montana – the essential guide*. London: Dorling Kindersley 2009, 48 S.

Beer, David / Penfold-Mounce, Ruth: Celebrity Gossip and the New Melodramatic Imagination. In: *Sociological Research Online*, URL: <http://socresonline.org.uk/14/2/2.html>.

Berne, Emma Carlson: *Miley Cyrus*. New York: Franklin Watts 2009, 112 S.

Currie-McGhee, Leanne K.: *Miley Cyrus*. Farmington Hills, MI: Lucent Books 2009, 96 S.

Cyrus, Miley: *Miles to go*. In Zusammenarbeit mit Hilary Liftin. Bath [...]: Parragon 2009, 282 S. - Orig.: New York: Disney/Hyperion Books 2009, 263 S.

Fuchs-Gamböck, Michael / Schatz, Thorsten: *Miley Cyrus – two worlds*. Köln: vgs Egmont 2008, 222 S.

Janic, Susan: *Hannah Montana & Miley Cyrus ; die inoffizielle Geschichte = Lebe deinen Traum*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2008, 142 S. - Orig.: *Living the Dream: Hannah Montana and Miley Cyrus: The Unofficial Story*. Ecw Press 2008.

Kent, Brittany: *Miley Cyrus – this is her life*. Photography by Joe Magnani. New York: Berkley Boulevard Books 2008, viii, 165 S.

Magid, Jennifer: *Miley Cyrus/Hannah Montana*. Pleasantville, NY: Gareth Stevens Pub. 2009, 32 S.

Summers, Kimberly Dillon: *Miley Cyrus – a biography*. Santa Barbara, Cal.: Greenwood Press 2009, xvi, 156 S., [6] Taf.

Empfohlene Zitierweise

Dubil, Janwillem / Kiesel, Frederike: Hannah Montana & Miley Cyrus: Best of Both World – The Concert. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 590-594, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p590-594>.

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.

THE KINKS: YOU REALLY GOT ME

aka: THE KINKS: YOU REALLY GOT ME. THE INSIDE STORY WITH DAVE DAVIES

Großbritannien 2008

D: The Kinks.

DVD-Ausg.: 4.8.2008.

Disc 1: The Kinks – The Inside Story, 61min.

Disc 2: The Kinks – In Performance, 39min.

Disc 3: The Kinks – A Critical Review, 98min.

Laufzeit: 98 Minuten

198min; 1,33:1, Dolby, Surround Sound (DTS 5.1).

Sex, Chicks & Playing Loud

Streng genommen bestehen die 1964 gegründeten *Kinks* bis heute fort, weil die Inhaber der Rechte am Namen – die seit jeher streitenden Halbbrüder Raymond Douglas und David Russell Gordon Davies – die Formation zumindest formal am Leben halten. Allerdings ist das letzte Studioalbum mit neuen Songs schon 1993 erschienen (*Phobia*) und das letzte Konzert 1996 über die Bühne gegangen; überdies sind die ‚golden years‘ seit dem weltweiten Durchbruch mit *You Really Got Me* (1964) spätestens 1970 zu Ende gegangen, als *Lola* in Großbritannien letztmalig eine *top-five*-Platzierung erreichte. Immerhin hat es mit der Rückkehr zum harten Rock zwischen 1979 (*Low Budget*) und 1983 ein solides Comeback gegeben (*State of Confusion* enthält mit *Come Dancing* noch einmal einen *top-ten*-Erfolg in den USA).

Unbestritten: Im ‚Tower of Song‘ (Leonard Cohen) müssen sich die *Kinks* seit jeher mit einem ‚two roomed apartment in the second floor‘ (*Dead End Street* 1966) zufrieden geben, während die Luxus-Suiten darüber den *Beatles* und *Rolling Stones* vorbehalten sind – ihre ironisch-melancholischen Schnappschüsse zur zeitgenössischen Befindlichkeit (z. B. *Sunny Afternoon* 1966, *Apeman* 1970 und noch *Scattered* 1993) haben den ‚happy few‘ nun einmal mehr zugesagt als dem Mainstream-Geschmack. Dennoch sind die *Kinks* als Band nach wie vor präsent: in laufend neu zusammengestellten Kompilationen ihrer Hits, in zahllosen Cover-Versionen (insbesondere von *Waterloo Sunset* 1967) und erst recht im ohrenfälligen Einfluss auf die britische Pop-Musik seit den 1990er Jahren: einst auf *Blur*, *Pulp* und *Oasis*, derzeit etwa auf *Franz Ferdinand*, *Arctic Monkeys*, *Art Brut* oder *Gorillaz*.

Dass der große kommerzielle Erfolg kurzlebig war (1964-67) und die *Kinks* danach bloß einer popkulturellen Elite noch am Herzen lagen, erklärt sich nicht allein mit der langjährigen Marotte ihres Songwriters und Leadsängers Ray Davies, von *The Kinks Are the Village Green Preservation Society* (1968) bis *Schoolboys in Disgrace* (1975) nur noch schlecht verkäufliche Konzeptalben zu realisieren. Mindestens ebenso

ausschlaggebend war die frühe Abkehr von den – seinerzeit unerhört ‚harten‘ – Anfängen (neben *You Really Got Me* v.a. *All Day and All of the Night*), deren robusten Stil *The Who* konsequenter fortgeführt hatten. Seit 1965 standen die *Kinks* zunehmend für leise, melodische und komplex arrangierte Lieder, deren Texte ebenso wichtig waren wie die Musik (von *See My Friends* 1965 über *Autumn Almanac* 1967 bis *Days* 1968). Folgerichtig wurde die klassische Beat-Besetzung (2 Gitarren, Bass und Schlagzeug) schnell erheblich vergrößert (in den frühen 1970er Jahren kam eine komplette Blechbläser-Gruppe hinzu); zugleich wendete sich Ray Davies mehr und mehr den Traditionen der englischen Volksunterhaltung vor der Beat-Ära (Music Halls) zu und bemühte sich um eine Theatralisierung der Konzerte. Die *Kinks* haben sich damit aus einer provokativ antibürgerlichen Band (das semantische Spektrum von ‚kinky‘ reicht von ‚schrullig‘ bis ‚pervers/abnorm‘) schnell in eine popmusikalische Parallelaktion zu den *Angry Young Men* [1] der englischen 1950er und 1960er Jahre-Literatur verwandelt: dezidiert realistisch und auf die ‚ordinary people‘ zwischen ‚working class‘ und ‚upper middle class‘ konzentriert – ‚strictly second class‘ also, wie es in *Dead End Street* heißt, dabei eminent stimmungsträchtig und immer ironisch grundiert.

Als unbestrittener Chef der *Kinks* ist insbesondere Ray Davies sich selbst schon früh historisch geworden (seine Selbstreflexion als Pop-Künstler spielt seit *Lola vs. The Powerman and the Money-Go-Round* 1970, der ersten expliziten Auseinandersetzung mit den Marktmechanismen des Musikgeschäfts, ohnehin in vielen der Songs eine zentrale Rolle): Abgesehen von der semifiktionalen Autobiografie (*X-Ray*, 1995) hat Ray Davies auf seiner *Storyteller*-Tour (1996-2001) weltweit die eigene Version der *Kinks*-Story erzählt und eine Serie repräsentativer Lieder erläutert (1998 auf CD erschienen), nachdem die *Kinks* 1994 manche ihrer alten Nummern noch einmal – vor kleinem Publikum und teilweise ‚unplugged‘ – eingespielt hatten (von der ursprünglichen Besetzung sind auf *To the Bone* nur noch Ray und Dave Davies dabei).

Rückblicke dieser Art gehen im Regelfall nur die ebenfalls in die Jahre gekommenen Fans etwas an, denen die Musik der *Kinks* über alle Lebensabschnitte hinweggeholfen hat. Die Wiederbeschäftigung mit dieser Band findet ihren Sinn daher zuallererst daran, Erinnerung zu verstärken und – Marcel Prousts ‚mémoire involontaire‘ vergleichbar – die individuelle Suche nach der verlorenen Zeit von Fall zu Fall gelingen zu lassen. Bücher, CDs und DVDs mit dem Anspruch, die Geschichte der *Kinks* zu rekonstruieren, gibt es folglich schon länger. *You Really Got Me. The Inside Story With Dave Davies* aus der Serie *Rock Reflections* ist mit drei DVDs und einer Gesamtlaufzeit von deutlich über drei Stunden die bei weitem umfangreichste Veröffentlichung, enthält aber nur auf DVD 1: *The Inside Story With Dave Davies* (61 min) Material, das nicht auch anderweitig zugänglich wäre. DVD 2: *The Kinks – In Performance* bietet arg sparsam bemessene 39 Minuten Live-Auftritte mit den bekanntesten *Kinks*-Songs von den Anfängen bis *Lost And Found* (1986), und DVD 3: *A Critical Review* (98 min) lässt acht – eher minder prominente – Rock-Journalisten, Session-Musiker und Produzenten [2] namhafte *Kinks*-Songs bzw. die entsprechenden Alben kommentieren.

The Kinks – In Performance, als *The Kinks – The Live Broadcasts* schon im August 2006 auf den Markt gebracht (und jetzt offenbar nur in eine neue Schutzhülle mit abweichendem Titel gesteckt), mischt kommentarlos undatierte TV-Auftritte der Band (1976-78, 1987) mit Ray Davies' solistischer Darbietung (am Klavier von Gordon Edwards begleitet) von *Waterloo Sunset* und *Lola* (1978). Die Gelegenheit, die Entwicklung der Band bzw. ihres Live-Stils zu dokumentieren, ist damit verschenkt, weil das Material in der Hauptsache dem zeitlichen Kontext von *Schoolboys in Disgrace* entstammt (die Bildqualität lässt trotzdem ebenso zu wünschen übrig wie die Tonqualität).

A Critical Review diskutiert in zwei Teilen repräsentative Aufnahmen der *Kinks* bis 1978 und ist identisch mit dem schon 2005 veröffentlichten ‚Two Disk & Book Set‘ *Music in Review. The Essential Music of the Sixties: The Kinks 1964-1978* (2007 unter dem veränderten Titel *The Kinks – The Videobiography* wiederaufgelegt): Von *You Really Got Me* bis *Misfits* werden unterschiedlich lange Video-Sequenzen (nach Möglichkeit dieselben Aufnahmen wie auf DVD 2) von Kommentaren der ‚Fachleute‘ überlagert bzw. in den Hintergrund gerückt, um über die Entstehungsgeschichte, den Publikumserfolg und den poetischen wie musikalischen Wert der Songs zu rasonieren (die Auswahl der Titel wie auch der unterlegten Auftritte bleibt ebenso unbegründet wie die spezifische Expertise der Kommentatoren). Dass die *Critical Review* mit *Misfits* abbricht, erklärt sich durch die einhellige Meinung, die *Kinks* hätten im Laufe der 1970er Jahre endgültig die Orientierung als Rockband verloren und diese Krise mit dem *Misfits*-Album von 1978 zum Thema genommen. Wer es nicht besser wüsste, müsste an diesem Punkt glauben, dass die Band hier vor die Hunde gegangen wäre – dass es direkt danach mit dem musikalisch wesentlich rockigeren, textlich wieder direkt auf aktuelle Nöte des angelsächsischen Alltagslebens (etwa in *(Wish I Could Fly Like) Superman*) bezogeneren *Low Budget* (1979) einen sogar kommerziell lohnenden Neustart gegeben hat, bleibt ausgespart.

Origineller und selbst für wohlinformierte *Kinks*-Fans erhellend ist einzig *The Inside Story With Dave Davies* (ebenfalls 2007 schon unter dem Titel *The Kinks – In Their Own Words* erschienen – dort allerdings inkl. des auch dem ‚Two Disk & Book Set‘ beigegebenen Buchs: „The 48 page full colour book includes rare photographs and a complete review of every Kinks album from 1964 to 1978 with a complete track by track analysis“). Mick Avory (Schlagzeuger 1964-84), John Dalton (Bassist 1966-77) und John Gosling (Keyboards 1970-78) geben als leidlich abgeklärte Herren intime Einblicke in das Zustandekommen von Studio-Aufnahmen und die Probleme auf Tourneen vor 30 oder 40 Jahren – im Vordergrund steht aber Ray Davies' ‚kleiner Bruder‘ Dave, von dem zwar kein einziger Hit der *Kinks* stammt, der als Lead-Gitarrist aber den spezifischen Sound der Band definiert hat (insbesondere durch den epochalen Eingangsriff von *You Really Got Me*). Dave Davies' Bemerkungen, die wie die anderen Interviews auch um 2005 entstanden sein dürften, werden aus dem Off durch Auszüge aus einem deutlich älteren Interview ergänzt („Talking in 1981“). Alle Gespräche scheinen getrennt voneinander geführt worden zu sein und stehen als isolierte

Statements unverbunden nebeneinander; statt wechselseitig auf einander reagieren zu können, sollen sich die Aussagen offenbar mosaikartig zu einem Ganzen runden (wiedergegeben sind allein die Antworten – die Fragen werden einzig beim Interview mit Dave Davies von 1981 nicht ausgeblendet).

Auf den Auszug einer Vorstellung der Band-Mitglieder während eines *Beat Club*-Auftritts (1972) durch Ray Davies folgen die – thematisch locker organisierten – Berichte und Erläuterungen zur Frühgeschichte der *Kinks* (etwa zum Hinundher zwischen den konkurrierenden Bassisten Peter Quaife und John Dalton), zu gelegentlich auch brachialen Auseinandersetzungen während der alkoholreichen Tourneen (Drummer Mick Avory qualifiziert Dave Davies als „aggressive and obnoxious person“), zur Methodik der Studioaufnahmen und zur Identitätskrise, in die Ray Davies seine vom Rhythm & Blues kommende und durch Dave Davies auf harten Gitarren-Sound gestimmte Band mit seinen Konzeptalben gestürzt hat. Was man vor diesem Hintergrund immer schon gewusst hat, wird durch Dave Davies' Offenheit gleichermaßen bestätigt wie durch die besonneneren Beschreibungen der drei anderen ‚contributors‘: Zentrales Problem der Band ist die wachsende Rivalität zwischen den Halbbrüdern Ray und Dave Davies gewesen, wobei der weit weniger kreative Dave als ‚Rocker‘ immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, weil Ray ‚seine‘ *Kinks* mehr und mehr als Solo-Projekt behandelte (Dave Davies: „the dynamic between me and Ray has been very interesting, but it's not to be recommended“).

Dass auch langjährige Band-Mitglieder wie Peter Quaife (Bass 1964-69; gest. 2010) und vor allem die erst in den 1970er Jahren hinzu gestoßenen Jim Rodford (Bass seit 1978) und Ian Gibbons (Keyboards 1979-88 und 1993ff.) außen vor bleiben, nimmt der Tatsache nichts von ihrer Brisanz, dass Ray Davies nur in eingespielten Live-Szenen erscheint und ansonsten den Sprechern nur zum Gegenstand ihrer Erinnerungen dient: Das absolute Zentrum der Band-Geschichte bleibt damit leer – es fehlt die entscheidende Stimme, hat Ray Davies doch von Anfang an die Band als Songwriter und Leadsinger dominiert. Über die Musik der *Kinks* erfährt man folglich weit weniger als über ihre Arbeitsweise und mehr noch über den Bruderzwist in Verbindung mit extremem Alkohol- bzw. Drogenkonsum, wobei man über die entsprechenden Vorfälle andernorts freilich auch schon Schlimmeres gehört hat.

Weil es dabei keine übergeordnete Instanz gibt, die den Wahrheitswert von Aussagen bestimmen oder Details in größere Zusammenhänge einordnen würde, gibt sich die gesamte DVD den Nimbus dokumentarischer Objektivität: Aus den Bausteinen der Einzelstimmen rekonstruiert sich für den Betrachter die Entwicklung der Band. Eine diskrete Kommentar-Dimension ergibt sich bestenfalls durch die Bebilderung: Zumeist erscheint der jeweilige Sprecher auf der linken oder rechten Bildschirm-Ecke in einem abgesetzten Quadrat – auf der gegenüber liegenden Seite sieht man darauf bezogene Filmeinspielungen (zumeist von Auftritten) und sogar Standphotos; spricht John Gosling z. B. von seinem „piano part“, fährt eine Kamera in Schwarzweiß über Tasten, wobei die extrem schlechte Bildqualität offenbar für die gewünschte Patina des Alters sorgen und damit Authentizität suggerieren soll.

Die DVD-Box reagiert auf die faktische Vergangenheit ihres Gegenstands. So wie beinahe alle Musiker der Beat-Ära längst auf das Altenteil gesetzt sind, bilden ihre Fans jetzt diejenige Generation, für die es Zeit wird, sich der eigenen Jugend noch einmal zu vergewissern. Dementsprechend steht der Gestus des historisch Gültigen im Vordergrund, der sich im Falle der *Kinks* allerdings nur im Ansatz bestätigt: Allzu zufällig ist die Auswahl des Materials, und nicht selten muss ein weit späterer Live-Auftritt Erzählungen von den heroischen Anfängen illustrieren, weil zeitgenössische Aufnahmen entweder nicht existieren oder aus rechtlichen Gründen nicht zugänglich sind: Wenn z. B. John Dalton von seinen *auditions* 1964 spricht („it was a nightmare“ / „what am I in to?“) und das Desinteresse der anderen Bandmitglieder an seinen Künsten am Bass schildert, singt Ray Davies auf der rechten Bildschirm-Hälfte wieder einmal sein 1978 mit Gordon Edwards aufgezeichnetes *Lola*.

Lohnend könnten die drei DVDs eigentlich nur für diejenigen Fans sein, denen die Musik der *Kinks* schon immer vertraut gewesen ist und die als Kenner nun zusätzliche Einblicke in deren Geschichte (Dave Davies: „rather insane“) erhalten – vom Publikum ist allerdings nirgendwo die Rede, und eher zufällig kommt es nur bei Konzertaufnahmen mit ins Bild. Wer zu seinem Unglück aber nicht mit einer der einflussreichsten Bands der 1960er Jahre aufgewachsen ist, für den taugen weder die zumeist nur sehr kurzen (und chronologisch nicht eingeordneten) Video-Dokumente noch die punktuellen Statements von Band-Mitgliedern und Fachleuten zur Initiation in diese charakteristische Facette der englischen Pop-Musik. Auch als echte Geschichtsschreibung einer über Jahrzehnte aktiven Rock-Band können die drei DVDs schon aus dem Grund nur enttäuschen, dass sie viel zu früh abbrechen und die weitere Entwicklung nicht bis in die 1990er Jahre hinein verfolgen, die Interessenten also um die dritte Phase der *Kinks* nach den Hitparaden-Erfolgen und den Konzeptalben prellen und die Bandgeschichte bereits zur Halbzeit zu Ende gehen lassen. Sie verzichten aber auch darauf, die technischen Möglichkeiten des Mediums DVD zu nutzen, und geben sich damit zufrieden, in der Manier von TV-Features zu arbeiten: Das Plaudern der Rock-Veteranen wird mit Konzertdokumenten visuell unterlegt und durch journalistische Kommentare ergänzt, die sich schriftlich mutmaßlich besser machen würden. Nicht einmal Untertitel in anderen Sprachen als dem Englischen sind zum leichteren Verständnis beigegeben.

(Albert Meier)

Anmerkungen:

[1] *Where Are They Now?* auf *Preservation Act I* (1973) spricht diesen Bezug an: „Where are all the angry young men now? / Barstow and Osborne, Waterhouse and Sillitoe, / Where on earth did they all go?“.

[2] Im einzelnen sind es Jerry Bloom, Les Davidson, Hugh Fielder, Michael Heatley, Mark Jeeves, John McKenzie, Nick Tauber, Martin Turner.

Filmaufzeichnungen:

- 1980 One for the Road (Ken O'Neil); 60min. Lifeaufzeichnung eines Konzerts anlässlich des gleichnamigen Albums; nur als Video-Kopie vertrieben. Neuausg. 1982. DVD-Ausg. 2001; Neuausg. 2005.
- 1985 A Virgin Video Music Biography: The Kinks 1964-1984 (Ray Davies, Julien Temple u.a.); 51min; Sammlung von 24 Promo-Videos. P: CCTV Production. DVD-Ed. 2005.
- 1986 Come Dancing with the Kinks (Ken O'Neil, Julien Temple); Kurzfilm, 36min.
- 1992 Shindig! Presents The Kinks. Im Rahmen der Serie „Shindig!“ mit 1960er Jahre Hits entstand auch eine Kompilation von Kinks-Performances; 30min.
- 1992 The Kinks Story; 45min. Interviews, TV-Auftritte, Musikvideos; insgesamt 30 Einzelfilme. P: Hughes Leisure Group. DVD-Ed.: 2010.
- 1993 The Kinks - 1964-1984 / Music Biography; 50min. VHS-Kompilation.
- 1999 Return to Waterloo / Come Dancing with The Kinks. DVD-Ausgabe der Video-Kompilation von 1986 und Auszügen aus Ray Davies' Film Return to Waterloo; insges. 93min. Neuausg.: 2004.
- 2005 The Kinks – Independent Critical Review, insges. 120min. Doppel-DVD: DVD 1: A Critical Review 1964-1970, DVD 2: A Critical Review 1971-1978, Booklet (48 S.).
- 2006 The Kinks – In Performance. DVD-Kompilation von diversen TV-Auftritten. 64min.
- 2006 The Kinks – Live Broadcasts. DVD-Kompilation von seltenen TV-Auftritten.
- 2007 The Kinks – The Golden Years. Die Bandgeschichte, erzählt von Ray Davies.
- 2007 The Kinks – In Their Own Words. 54min.
- 2007 The Kinks – Live! DVD-Kompilation von TV-Auftritten und Interviews mit Dave Davies.
- 2007 The Kinks – Videobiography; 98min. Doppel-DVD. Einzelauftritte zuzüglich Interviews mit Mick Avory, John Gosling und John Dalton. Mit 48seitigem Booklet.
- 2008 Beat Beat Beat: The Kinks. Kinks-DVD der DVD-Reihe Beat! Beat! Beat!
- 2008 The Kinks – In Their Own Words; 54min.
- 2008 The Kinks – Life on the Road; 61min. Überblick über die Bandgeschichte.

Literatur

- Bailey, Rebecca: *The Kinks. Reflections on thirty years of music*. Morehead, Ky.: Trillium Publ. 1994, 197 S.
- Barsa, Mikel: *The Kinks*. Madrid: Madrid Júcar 1987, 245 S. (Col. Los Juglares. 69.).
- Davies, Dave: *Kink. An autobiography*. London: Boxtree 1996, 280 S.
- Delinotte, Didier / Vincent, Jacques: *The Kinks. Histoire d'une nostalgie chronique*. Paris: Editions Parallèles 1993.
- Hinman, Doug: *The Kinks. All day and all of the night; day-by-day concerts, recordings and broadcasts, 1961-1996*. London: Backbeat Books 2004, 352 S.
- Hinman, Doug / Brabazon, Jason: *You really got me. An illustrated world discography of the Kinks, 1964-1993*. Rumford, RI : [Selbstverl.] 1994, xvi, 559 S.
- Kitts, Thomas M.: *Ray Davies – not like everybody else*. New York [u.a.]: Routledge 2008, xiii, 302 S.
- Kitts, Thomas M. (ed.): Special issue on the Kinks. ([London]: Routledge.) = *Popular Music and Society* 29,2, 2006, S. 141-278.
- Kitts, Thomas M. / Kraus, Michael J. (eds.): *Living on a thin line. Crossing aesthetic borders with the Kinks*. Rumford, RI: Rock 'n' Roll Research Press 2002, 280 S.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 601

Krause, Peter / Borchert, Jan: *The Kinks. A Rock'n'Roll Fantasy*. Berlin: Parthas 2006, 127 S.

Marten, Neville / Hudson, Jeffrey: *The Kinks – well respected men*. Chessington: Castle Communications 1996, 223 S., [4] Bl.

Martens, James W.: „Where have all the good times gone?“ The Kinks, an inquiry into the debate on taste. In: *Popular Music and Society* 14,4, 1990, S. 77-88 .

Mendelssohn, John: *The Kinks Kronikles*. New York: Quill 1985, 208 S.

Miller, Andy: *The Kinks are the Village Green Preservation Society*. New York: Continuum 2003, vii, 150 S.

Rogan, Johnny: *The Kinks – the sound and the fury*. London: Elm Tree 1984, x, 242 S. -- Auch als: *The Kinks – a mental institution*. London/New York: Proteus Books 1984, 242 S.

Savage, Jon: *The Kinks. The official biography*. London: Faber and Faber 1984, 176 S.

Shearman, Colin: *The Kinks*. London: Virgin 1997, 93 S.

Empfohlene Zitierweise

Meier, Albert: The Kinks: You Really Got Me. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 595-601, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p595-601>.

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.

MOVIN' ON UP: THE MUSIC AND MESSAGE OF CURTIS MAYFIELD AND THE IMPRESSIONS USA 2008

R: David Peck, Phillip Galloway, Tom Gulotta.

P: David Peck, Phillip Galloway, Tom Gulotta, Reelin' in the years Production, Universal Music Group.

K: Elliot Dunwody, Stephanie Shadden, Ted Leyhe, Jim O'Donnell.

T: Mazen Murad, Jennifer Stiles, Paul Folger, Buzzy McSizzle.

Musiker/Bands: Curtis Mayfield, Fred Cash, Sam Gooden (Impressions), Carlos Santana, Chuck D.

DVD-/Video-Vertrieb: Reelin' in the years Production.

UA: 6.5.2008 (USA).

128min. 4:3. Farbe. Dolby Stereo / DTS Surround Sound. DVD (USA): NTSC.

Der musikalische Einfluss, den Curtis Mayfield sowohl mit den *Impressions* als auch als Solist inne hatte, ist in der Musikwelt mittlerweile unbestritten (Graves/Schmidt-Joos/Halbscheffel 2003, 583). Das zeigen nicht nur die mediale Aufmerksamkeit, die ihm Zeit seines Lebens zukam, sondern auch zahlreiche Coverversionen, die sowohl Musik, Genre als auch Inhalt seiner Musik programmatisch auffassen und umsetzen.

In diesem manifesten Selbstverständnis veröffentlichten 2008 David Peck, Phillip Galloway und Tom Gulotta die Dokumentation *MOVIN' ON UP. THE MUSIC AND MESSAGE OF CURTIS MAYFIELD AND THE IMPRESSIONS*. Seit Eberhard Fechners meisterhaft gelungener Form des montierten und damit fiktiven Dialogs bei *COMEDIAN HARMONISTS* 1976 wurde dieses Erzählprinzip vielfach adaptiert. So auch hier, indem die Dokumentation keinen Kommentator im Off hat, sondern sich organisch durch die montierten Interviewpassagen fortentwickelt und selbst erzählt. In den gut 130 Minuten kommen neben Curtis Mayfield selbst verschiedene Weggefährten zu Wort, die aus ihren je unterschiedlichen Perspektiven heraus ein komplexes und authentisches Bild der Zeit, der Musik und der Person Mayfields zusammenfügen – die Witwe Altheida Mayfield, die beiden Mitglieder der *Impressions*, Fred Cash und Sam Gooden, der Produzent Johnny Pate, die Musiker Carlos Santana und Chuck D (*Public Enemy*) sowie der Bürgerrechtler Andrew Young decken verschiedene Perspektiven und Verbindungen zur Titelfigur ab. Die narrative Grundlinie orientiert sich an der musikalischen Entwicklung, überdeckt den Zeitraum von den Anfängen über den Erfolg der *Impressions*, der Trennung der Gruppe und der sich anschließenden Solokarriere Mayfields.

Dabei konzentriert sich die Dokumentation musikalisch letztlich auf den Zeitraum von 1965 bis 1973, seine wohl intensivste Schaffensperiode. Was also nach 1973 passierte, gerät bei den Schwerpunkten, die sich der Film setzt – Bürgerrechtsbewegung, Solokarriere und schließlich die Filmmusik zu *SUPERFLY* (1972, Gordon Parks, Jr.) - einem der wichtigsten Filme der Blaxploitation-Bewegung -, etwas in den Hintergrund. Es bleibt

für den Nichtwissenden nach dem Film offen, wie sich das musikalische Schaffen nicht nur Mayfields, sondern auch der *Impressions* nach 1973 gestaltete. Die Aussparung dieses Teils der Entwicklung ist wohl dramaturgisch begründet, überlagert doch der tragische Unfall Mayfields 1990, der zur Querschnittslähmung führte, die Erzählung.

Die Intensität der Interviewpassagen basiert auf der persönlichen Involviertheit der Zeitgenossen. Sie verknüpfen dabei stets gesellschaftliche und musikalische Zusammenhänge. Manches von dem, was zur Sprache kommt – vor allem die zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Rassismus betreffend –, mag heute selbstverständlich anmuten und zum allgemeinen Wissen rechnen. Im Kontext der Darstellung der Musik Mayfields und ihrer Bedeutungen werden dabei aber Kernaussagen akzentuiert: „I feel, that is very important to me, as well as for whatever my presentation is, to make people, first at least taking what I stand for, how do I feel, what do I represent. What do I think, the mass is overall today when they come to see an artist, if they spend their money, they are more interested [...] not just make me laughed, make me feel good, you know, but make me understand, what you really mean or what how do you stand for“ (DVD-Bonus-Material TC 2:38-3:18).

Von bemerkenswertem Interesse ist der erzählerische Freiraum, der beispielsweise Fred Cash und Sam Gooden gelassen wird, wenn es um ihre eigene Interpretation und Wahrnehmung von Songs geht, die Mayfield als Solist produzierte. Das verstärkt die Wahrnehmung der zeitgenössischen Relevanz von sozialkritischen Songs wie *We the People Who Are Darker Than Blue* vom erfolgreichen 1970er Debüt-Soloalbum *Curtis*. Einzelne Aussagen sind in den Interviews mit Dokumentarmaterial unterlegt; ist beispielsweise die Rede von Martin Luther King, wird dieser auch eingeblendet; derartige Doppelungen führen dabei aber nicht immer zwangsläufig zu einer Verstärkung der Aussage. Meist münden die Interview-Passagen in einer Art von Engführung mit dem Archivmaterial in die Darstellung einzelner Titel ein (zumeist Live-, Studio- oder TV-Showbeiträge). Man könnte diese Passagen durchaus als Kontextualisierungen verstehen, die die Erinnerungen an Mayfield und die Zeit seiner Erfolge mit den Bildwelten der Zeit verbinden, eine erzählende Rekapitulation dem Bildmaterial selbst überantwortend. Gerade zeitgenössische Show-Darstellungen von Songs wie *People Get Ready*, *We're a Winner*, *Choice of Color* – die ältesten Aufnahmen sind noch in schwarz-weiß – zeigen deutlich das Selbstverständnis der Künstler und der Medien hinsichtlich der Ästhetik, des Auftrittsgestus und damit der (Re-)Präsentation von Musik. Die Band steht im Hintergrund, ist kaum zu sehen; der Gesang der *Impressions* steht im Vordergrund, mit einer höchst rudimentären Choreographie in Szene gesetzt. Bei den frühen Fernsehauftritten wird deutlich, dass diese in ihrer inhaltlich-politischen Substanz noch zu entschärfen waren und sich hier ganz deutlich Prozesse der Akkulturation beobachten lassen, wenn ein vornehmlich weißes Publikum ausgelassen zu der Musik der sich im Gestus beschränkenden *Impressions* tanzt. Die Auftritte selbst ändern sich mit der zunehmenden Selbständigkeit Mayfields, die ihm als Star zukam, die aber auch der zunehmenden Popularität schwarzer Soulmusik zuzuschreiben ist. Das beginnt in dem Moment, als er mit Gitarre auftritt und damit Fred Cash

und Sam Gooden in der Bühnen-Präsenz dominiert. Hier zeigt sich bereits der Weg in die Solokarriere, bei der schließlich die Band sich vom Übergewicht des Stars emanzipierte und viel stärker in den Vordergrund rückte und sich der Auftritt in seiner Performativität insgesamt ausdifferenzierte.

Die DVD enthält neben dem Porträtfilm als „Special Features“ weitere Auftritte aus den nicht nur musikalisch sehr bewegten Jahren 1972 und 1973. Der überwiegende Teil stammt aus der 75. Sendung des BEAT CLUB (29.1.1972) und enthält ein Interview mit Horst Königsstein in vollständiger Länge; nicht nur das Interview sondern auch die deutsche Untertitelung der Songs sowie einige musiksoziologische Bemerkungen, die als Einblendungen in die Show eingeschnitten sind, offenbaren die historischen Rezeptionshaltungen gegenüber der schwarzen Soulmusik, die im deutschen Fernsehen vorherrschten – es galt, die der Musik innewohnende Sozialkritik und Probleme des amerikanischen Rassismus transparent zu machen und zu erklären. Das Bonusmaterial enthält weitere Interviewpassagen der beteiligten Gesprächspartner, die in der Dokumentation keinen Platz mehr gefunden haben. Das sehr umfangreiche Booklet greift zum Teil Elemente der Dokumentation auf, führt Hintergründe über spätere Zusammenarbeiten von Curtis Mayfield und den *Impressions* aus und gibt schließlich Aufschluss über das Entstehen der Dokumentation.

(Thomas Wilke)

Rezensionen:

Novacheck, Lou: Music DVD Review: MOVIN' ON UP: THE MUSIC AND MESSAGE OF CURTIS MAYFIELD & THE IMPRESSIONS, 7.5.2008, online: <http://blogcritics.org/music/article/music-dvd-review-movin-on-up> (Stand: 28.6.2010).

Christian, Margena A.: Curtis Mayfield and The Impressions immortalized in new documentary. In: *Jet Magazine* 113,16, 28.4.2008, S.54-56.

Bulnheim, Lars (2008) Curtis-Mayfield-DVD. Tanzende Faust. In: *TAZ*, 14.8.2008, online: <http://www.taz.de/1/leben/film/artikel/1/tanzende-faust> (Stand 28.6.2010).

Im Film enthaltene Songs:

(die Daten der Auftritte entsprechen nicht immer denen der Veröffentlichung):

It's all right (1965), Woman's got soul (1965), I need you (1965), People get ready (1965), Meeting over yonder (1965), We're a winner (1968), This is my country (1970), Choice of colors (1969), Check out your mind (1979), If there's a hell below ... (1970), Keep on keeping on (1972), We got to have peace (1972), We the people who are darker than blue / Give me your love (1972), Superfly (1972), Freddie's Dead (1972), Pusherman (1972), Eddie you should know better (1973), Future shock (1973), The makings of You (1970).

Weiterführende Literatur (mit z.T. ausführlicher Diskographie):

Burns, Peter: *Curtis Mayfield. People never give up*. London: Sanctuary 2003.

George, Nelson: *The Death of Rhythm and Blues*. New York: Pantheon Books 1988. Dt.: *R & B - die Geschichte der schwarzen Musik*. Freiburg: Orange Press 2002.

Graves, Barry / Schmidt-Joos, Siegfried / Halbscheffel, Bernward: *Rock-Lexikon. 1.2*. Reinbek: Rowohlt 2003, „Curtis Mayfield“, S. 583-584.

Mayfield, Curtis: *The very best of Curtis Mayfield*. Los Angeles, CA: Rhino Entertainment 1997.

Thompson, Dave: *Funk*. San Francisco, CA: Backbeat Books 2001, S. 158-164.

Werner, Craig Hansen: *Higher ground. Stevie Wonder, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, and the rise and fall of American soul*. New York: Crown Publishers 2004.

Empfohlene Zitierweise

Wilke, Thomas: Movin' On Up. The Music and Message of Curtis Mayfield and the Impressions. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 602-605, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p602-605>.

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.

SHINE A LIGHT

USA 2008

R: Martin Scorsese.

P: Steve Bing, Michael Cohl, Victoria Pearman, Zane Weiner.

AP: Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Ronnie Wood.

K: Robert Richardson, Mitchell Amundsen, Stuart Dryburgh, Robert Elswit, Tony C. Janelli, Ellen Kuras, Emmanuel Lubezki, Albert Maysles, Anastas N. Michos, Declan Quinn, John Toll, Andrew Lesnie.

S: David Tedeschi.

D: The Rolling Stones (Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Ronnie Wood), Martin Scorsese, Christina Aguilera, Jack White, Buddy Guy, Bill Clinton.

V: Kinowelt / Arthaus.

UA: 7.2.2008 (Berlinale); DVD-Veröffentlichung: 4.4.2008.

122min; 1,85:1 / 16:9 / 1,78; DD 5.1; Englisch (Untertitel: Deutsch).

SHINE A LIGHT ist die Dokumentation des Hollywood-Regisseurs Martin Scorsese über eine der dienstältesten Rockbands der Welt – *The Rolling Stones* – bei zwei ihrer wohl ungewöhnlichsten Konzerte im *Beacon Theatre* in New York.

Das 1929 erbaute Theater, das Platz für knapp 3.000 Gäste bot, war eine besondere Spielstätte für die weltbekannte Rockband, deren Konzertbesucher sonst ganze Stadien füllen. Die Wahl des Ortes lag darin begründet, dass die beiden Auftritte der *Rolling Stones* am 29. Oktober und 1. November 2006 Benefizveranstaltungen waren. Die Erlöse wurden der *William J. Clinton Foundation* zur Verfügung gestellt, deren Gründer Bill Clinton auch die Konzerte mit einer kurzen Laudatio eröffnete. Zum Zweck der Spendengenerierung bestand das Publikum aus sehr ausgewählten Gästen [1], die den Musikern aufgrund der geringen Größe des Aufführungsortes sehr nah sein konnten. Unter diesen außergewöhnlichen Rahmenbedingungen am New Yorker Broadway machte Scorsese die Aufnahmen für SHINE A LIGHT.

Der Film kann in drei Erzählebenen eingeteilt werden. Die Aufnahmen der Vorbereitungsphase des Drehteams um Martin Scorsese und die Proben der Band stellen die Einleitung der Dokumentation dar. Die daran anschließenden Bilder der Konzerte im *Beacon Theatre* machen den Hauptteil des Films aus. Ergänzt werden die Konzertaufnahmen im Film von insgesamt fünf einzeln eingespielten Archivaufnahmen aus der Anfangszeit der Band und ihren Folgejahren. Der vorliegende Beitrag folgt dieser Dreiteilung.

Der Film beginnt mit den Vorbereitungen für die Aufzeichnungen der Konzerte. Die überwiegend grobkörnigen Schwarzweiß-Bilder, die teilweise mit Handkameras aufgenommen wurden, ermöglichen einen authentisch wirkenden Einblick in die kreative Arbeit des Regisseurs und seines Teams. Dabei wird die Angespanntheit der Beteiligten deutlich, denn die folgenden Konzerte werden nicht allein für den Film vor

der Kamera inszeniert. Martin Scorsese wird bei den Aufnahmen keine Regieanweisungen an seine vier Protagonisten geben können. *The Rolling Stones* führen ihre eigene Regie auf der Bühne, Scorsese darf lediglich daran teilhaben. Da die einzigen beiden Live-Auftritte der Musikband im *Beacon Theatre* gefilmt werden, wird es bei den folgenden Aufnahmen auch nicht möglich sein, mehrere Aufnahmen hintereinander zu machen, wenn das photographierte Ergebnis nicht zufriedenstellend ist. Scorsese löst das Problem der Unwiederholbarkeit, indem er insgesamt sechzehn namhafte Kameramänner/-frauen engagiert, die das Ereignis gleichzeitig bis ins kleinste Detail filmisch festhalten können. Aber auch die räumlichen Gegebenheiten des kleinen Theaters erfordern bei der Vorbereitung des großen Auftritts entsprechend Flexibilität. So weist ein Techniker Scorsese darauf hin, dass die Beleuchtung, wie sie von ihm im Drehplan vorgesehen ist, Mick Jagger auf der Bühne verbrennen würde. „We can't burn Mick Jagger!“, antwortet daraufhin Martin Scorsese nüchtern. „We want the effect, but we cannot burn him!“

Die Spannung der Einführungssequenz ergibt sich aus den nebeneinander laufenden Vorbereitungen des Filmteams auf der einen Seite und der Musikband mit ihren Mitarbeitern auf der anderen, die durch die beengten Räumlichkeiten noch verschärft werden. Die parallel montierten Szenen verdeutlichen die Schwierigkeiten in der Koordination dieser beiden kreativen Schaffensprozesse, die sich spätestens zum Beginn des Konzertes treffen müssen. Erst im letzten Moment – das jubelnde Publikum ist bereits zu hören – bekommt Scorsese die Songliste für das Konzert. Die abschließenden Bilder der ersten Erzählebene, die in schneller Abfolge montiert sind, illustrieren die Herausforderungen des Drehteam in besonderer Weise. Nach der Ankündigung der *Rolling Stones* durch Bill Clinton ist die ausgestrahlte Bühne zu sehen und das Publikum bejubelt enthusiastisch den nahenden Auftritt der Band. Der weiterhin zu hörende Applaus dient als Tonbrücke zu den nächsten Einstellungen: Eine Kamerafahrt von Außen hinab auf das *Beacon Theatre* und dessen die *Stones* ankündigende Leuchtreklame. In der direkt anschließenden Einstellung sitzt Scorsese bereits vor den Regiemonitoren, als er die Songliste, die er während der ganzen Planungsphase zu bekommen versuchte, von einem Mitarbeiter hastig gereicht bekommt: „Setlist – ok – first song!“: Im folgenden Bild ist Keith Richards bereits auf der Bühne zu sehen, vor ihm jubelt die Menge. Die Bild-Ton-Schere schließt sich, das Konzert kann beginnen. Diese getrennte Bild-/Ton-Montage vermittelt dem Zuschauer einen intensiven Eindruck der Anspannung bei der Vorbereitung zu den nun folgenden Konzertaufnahmen.

Insgesamt 19 Songs zeigt Scorsese in seinem Film, wobei drei Titel gemeinsam mit anderen Künstlern gesungen werden [2]: Mit den Gastauftritten von Jack White (*Loving Cup*), Buddy Guy (*Champagne and Reefer*) und Christina Aguilera (*Live with me*) sind namhafte Vertreter eines breiten Musikspektrums von Garage-Rock über Blues bis hin zum Pop vertreten. Die gemeinsame Darbietung von Songs der *Rolling Stones* ist hier nicht nur Beleg für die Vielseitigkeit der Band, sondern auch für ihren breiten Einfluss auf andere Künstler im Laufe ihrer langen Musikkarriere.

Das Beacon Theatre bildet für die beiden Konzerte eine sehr feierliche Kulisse, die durch entsprechende Ausstattung noch unterstrichen wird. Das Bühnenbild, ein großes goldfarbenes Relief in Form eines Triptychons, zeigt in der Mitte einen sonnenartigen Halbkreis, welcher von ornamentalen Seitenteilen gerahmt wird. Die Lichtfarben auf der Bühne mit überwiegend gold-gelben und violetten Tönen setzen die Musiker entsprechend stimmungsvoll in Szene. Der Film *SHINE A LIGHT* ist nicht nur eine Dokumentation der zwei Konzerte, er ist vor allem eine Hommage an die Band, die in der ästhetischen Inszenierung zum Tragen kommt. Das Theater mit seiner besonders weihvollen Atmosphäre bietet dafür einen passenden Ort.

Auch in der Kameraarbeit sowie in der Montage der einzelnen Bilder wird der Ehrenerweis deutlich. Die thematische Aufmerksamkeit der sechzehn im Theatersaal verteilten Kameras ist ganz den Musikern auf der Bühne gewidmet. Die *Stones* werden dadurch zum visuellen Dreh- und Angelpunkt. Die unterschiedlichen Perspektiven decken jeden Winkel der Bühne ab und ermöglichen dem Zuschauer detailreiche Einblicke. Was dem Besucher eines Konzertes normalerweise verborgen bleibt, da er sich in aller Regel in weiter Entfernung von der Bühne befindet, bekommt der Filmzuschauer zu sehen: Das eilige Ausspucken der Zigarette von Keith Richards, um nicht seinen Einsatz zu verpassen; das gleichzeitige Augenrollen, tiefe Durchatmen und zufriedene Grinsen von Mick Jagger in Richtung von Charlie Watts, das zeigt, dass der 63jährige Frontmann der Gruppe noch immer Spaß an seiner exzessiven und anstrengenden Show auf der Bühne hat; die fast verschmitzten Blickkontakte zwischen dem Gast Budd Guy, Keith Richards und Ron Wood bei ihrem Gitarrenduell zu *Champagne and Reefer*, die den gegenseitigen freundschaftlichen Respekt vor der musikalischen Leistung ausdrücken. Alle diese kleinen Details sind neben vielen weiteren in *SHINE A LIGHT* festgehalten. In den überwiegenden Nah- und Groß Einstellungen ist der Zuschauer ganz dicht bei den Akteuren auf der Bühne. Sie zeigen deutlich, dass die einzelnen Bandmitglieder ihrer größten Leidenschaft nachgehen. Auch der Schnittrhythmus der einzelnen Sequenzen folgt vor allem den Akteuren und weniger dem Rhythmus der Musik. Die Konzentration auf die Posen, Gestiken und Mimiken stellt die vier Bandmitglieder deutlich in den Mittelpunkt. Die Besonderheit ihrer Musik liegt nicht allein im hörbaren Ergebnis, sondern vor allem in ihrer leidenschaftlichen Hingabe beim Musizieren selbst. In einem Interview konstatiert Martin Scorsese zu den *Rolling Stones*: „Die Musik hält sie am Leben!“ Der Film vermittelt jedoch durch seine überwiegenden Groß- und Naheinstellungen, die eine (emotionale) Nähe zu den Bandmitgliedern zulassen, eher den Eindruck, als sei die Musik ihr Leben [3].

Die Konzentration auf die Bandmitglieder und ihre expressive Ausdrucksweise auf der Bühne hat jedoch auch zur Folge, dass sich die Besucher der Konzerte die meiste Zeit hinter den Kameras befinden und somit im Film weitestgehend nicht zu sehen sind. Bei einigen Einstellungen ist die Interaktion der Band mit den Fans zu erahnen, die Kameras bleiben aber fast ausschließlich bei den Musikern. Wenn sich beispielsweise Keith Richards zu *Tumbling Dice* auf den Knien fortbewegend dem Publikum zuwendet, sehen wir lediglich ihn und nicht sein vielzähliges Gegenüber. Auf diese Weise nehmen die Filmzuschauer von *SHINE A LIGHT* die Stelle der Konzertbesucher ein. Die Zuschauer des Films befinden sich aufgrund der Positionierung der

Kameras in der ersten Reihe, das restliche Live-Publikum im *Beacon Theatre* bleibt dahinter verborgen. Die Konzertbesucher werden lediglich in wenigen Großaufnahmen sicht- und hörbar, die die Pausen zwischen den Songs überbrücken und vor allem einer Gliederungsfunktion folgen.

Die Nummernfolge des Konzerts wird im Film durch fünf eingespielte Archivaufnahmen unterteilt. Diese Aufnahmen stammen aus Fernsehaufzeichnungen der frühen 1970er bis zu den späten 1980er Jahre und zeigen die Band in unterschiedlichen Interviewsituationen aus der Hochphase ihrer Karriere. Die überwiegend schwarzweißen Archivaufnahmen stehen den farbintensiven Aufnahmen des Konzertes ästhetisch gegenüber, was ihren dokumentarischen Charakter visuell unterstreicht. Inhaltlich kontrastieren sie aber nicht die Konzertbilder, sondern stellen vielmehr einen unterstützenden Kommentar dar, der sich auf die Beständigkeit der Band bezieht. „What question have you been asked the most?“, wird Mick Jagger 1976 gefragt. „How long do you think you can carry on singing!“, gibt Mick daraufhin als am häufigsten gestellte Frage an. Die direkt anschließende Einstellung zeigt ihn 30 Jahre später auf der Bühne des *Beacon Theatre*. Durch die Montage der Bilder wird die Antwort auf die stets wiederkehrende Frage umgehend gegeben. *The Rolling Stones* können 2006 auf insgesamt 44 Jahre Bandgeschichte zurückblicken, doch sie sind – und das vermitteln die aktuellen Konzertaufnahmen – noch keineswegs müde. Die retrospektiven Einspielungen zeichnen ein Selbstverständnis der Band nach, das sich auch im Laufe der vielen ereignisreichen Jahre kaum verändert hat. Weder der ungeahnte Welterfolg der noch jungen Rockband noch der Skandal um den Drogenmissbrauch von Mick Jagger und Keith Richards und vor allem nicht das fortschreitende Alter der Bandmitglieder hatte bzw. hat einen Einfluss auf das Selbstverständnis der Band, das von Freundschaft der Musiker untereinander und der Liebe zur Musik geprägt ist. „We just want to go on!“, sagt Mick Jagger in der dritten Einspielung, und Keith Richards führt in der darauf folgenden fort: „[...] ’cause we love what we do!“

Die drei Erzählebenen in *SHINE A LIGHT* geben einen detaillierten Einblick in das kreative Schaffen einer der erfolgreichsten Rockbands der Welt. Aus der Vielzahl unterschiedlicher Rockumentaries sticht diese insbesondere durch ihre atmosphärisch dichten Aufnahmen hervor, die interessante Details auf der Bühne anschaulich machen und die *Rolling Stones* so ausdrucksvoll zeigen, wie man sie selten gesehen hat.

(Jan Oehlmann)

Anmerkungen:

[1] Neben dem bereits genannten ehemaligen US-Präsident Bill Clinton und seiner Familie war unter anderen auch der ehemalige polnische Präsident Alexander Kwaśniewski im Publikum. Laut der Castingliste auf *The Internet Movie Database* haben ebenso Benicio Del Toro und auch Bruce Willis die Konzerte besucht. Da das Publikum jedoch in SHINE A LIGHT wenig in Erscheinung tritt und die Prominenten im Abspann auch nicht genannt werden, bleibt ihre Anwesenheit dem Zuschauer verborgen. Vgl. die URL: <http://www.imdb.de/title/tt0893382/> (Zugriff am 15.9.2010).

[2] Die DVD bietet als Bonusmaterial noch die Titel *Undercover of the Night*, *Paint It Black*, *Little T&A* sowie *I Am Free*, die zwar bei den Live-Konzerten gespielt und auch filmisch festgehalten wurden, aber nicht in der Dokumentation SHINE A LIGHT zu sehen sind.

[3] Hüetlin, Thomas: „Ich war nie ein Hippie“. Interview mit Martin Scorsese. In: *Der Spiegel*, 13, 2008, S. 169.

Literatur:

Paul, Arthur: SHINE A LIGHT – Scorsese and the Rolling Stones achieve symbiosis. In: *Film Comment* 44,2, 2008, S. 46-51.

Hallensleben, Silvia: Das Leben der Apparate. In: *Der Tagesspiegel*, 1.4.2008, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-apparate/1200318.html> (Zugriff am 14.9.2010).

Hüetlin, Thomas: „Ich war nie ein Hippie“. Interview mit Martin Scorsese. In: *Der Spiegel*, 13, 2008, S. 169.

Kümmel, Peter: Mick Jagers Welt-Bande. In: *Zeit Online*, 3.4.2008, URL: <http://www.zeit.de/2008/15/Shine-a-light> (Zugriff am 14.9.2010).

Titel laut Nummernfolge des Films:

1. Jumpin' Jack Flash / 2. Shattered / 3. She Was Hot / 4. All Down the Line / 5. Loving Cup (Duett mit Jack White) / 6. As Tears Go By / 7. Some Girls / 8. Just My Imagination / 9. Far Away Eyes / 10. Champagne & Reefer (Duett mit Buddy Guy) / 11. Tumbling Dice / 12. You Got the Silver / 13. Connection / 14. Sympathy for the Devil / 15. Live With Me (Duett mit Christina Aguilera) / 16. Start Me Up / 17. Brown Sugar / 18. (I Can't Get No) Satisfaction / 19. Shine a Light.
(Bonus-Titel auf der DVD, die nicht im Film zu sehen sind: *Undercover of the Night*, *Paint It Black*, *Little T&A*, *I'm Free*).

Eingespielte Archivaufnahmen / Credits:

1. Interview mit den Rolling Stones in Belgien am 12.10.1973; Reelin in the Years Productions LLC.
2. Interview mit den Rolling Stones in Sydney am 21.1.1965; Reelin in the Years Productions LLC.
3. Interview mit den Rolling Stones in Sydney am 16.2.1973; Reelin in the Years Productions LLC.
4. Ankunft der Rolling Stones am Flughafen Sydney am 19.2.1973; Reelin in the Years Productions LLC.
5. Pressekonferenz der Rolling Stones am 19.2.1973; Reelin in the Years Productions LLC.
6. Interview mit Mick Jagger in der Sendung STONES ON THE ROAD (Thames Television) am 27.5.1976; FremantleMedia.
7. Interview mit Charlie Watts aus CHARLIE IS MY DARLING von 1966; ABKCO Films und Andrew Oldham.
8. Interview von Chris Evans mit Ron Wood aus CHRIS EVANS MEETS THE ROLLING STONES vom 6.5.1999; stv.

Weiterführende Literatur zu THE ROLLING STONES:

Appleford, Steve: *Rip This Joint. The Rolling Stones. Die Story zu jedem Song*. Hamburg: Rockbuch 2002, 272 pp.

Assante, Ernesto: *That's Rock! Ikonen der Rockmusik*. Wiesbaden: White-Star-Verlag 2007, 463 pp.

Bent, Rej (et.al.) (Hrsg.): *The Rolling Stones in the beginning*. Hombrechtikon / Zürich: Olms 2006, 319 pp.

Booth, Stanley: *The Rolling Stones. Der Tanz mit dem Teufel*. Kompl. überarb. 2. Aufl., St. Andrä-Wörtern: Hannibal 1998, 397 pp.

Böttger, Arno / Lander, Peter / Molkenbur, Norbert: *Die Rolling Stones. Musik und Geschäft*. Leipzig: Edition Peters 1986, 131 pp.

Clayson, Alan: *The Rolling Stones – Beggars Banquet*. New York: Billboard Books 2008, 256 pp.

Dietz, Georg: *The Rolling Stones*. Stuttgart: Reclam 2007, 142 pp.

Egan, Sean: *The Rolling Stones. Die Story – die Songs – die Skandale*. Königswinter: Heel 2008, 303 pp.

Greenfield, Robert: *Exile on Main Street: a season in hell with The Rolling Stones*. Philadelphia: Da Capo 2007, 258 pp.

- Heinlein, Robert A.: *The Rolling Stones*. Riverdale/New York: Baen Books 2009, 229 pp.
- Hofacker, Ernst: *Rolling Stones – confessin' the blues. Die Musik der Rolling Stones*. Berlin: Bosworth 2008, 370 pp.
- Kraft, Thomas (Hrsg.): *Beat Stories*. München: Blumenbar-Verlag 2008, 382 pp.
- Maus, Christoph: *Rolling Stones worldwide: an anthology of original singles and EP releases in 50 countries*. Hamburg: Maus of Music 2006, 370 pp.
- Norman, Philip: *The Rolling Stones: die Geschichte einer Rock-Legende*. München: Droemer-Knaur 1984, 336 pp.
- Perone, James E.: *Mods, rockers, and the music of the British Invasion*. Westport [u.a.]: Praeger Publishers 2009, 214 pp.
- Russel, Ethan A.: *Let It Bleed: Die Rolling Stones, Altamont und das Ende der 60er Jahre*. Hamburg: Edel 2010, 239 pp.
- Sanchez, Tony: *Die Rolling Stones: ihr Leben, ihre Musik, ihre Affären*. München: Moewig 1980, 336 pp.
- Sanchez, Tony / Blake, John: *Sympathy for the devils. 30 Jahre mit den Rolling Stones*. Köln: vgs 1993, 183 pp.
- Seibold, Jürgen: *The Rolling Stones*. München: Moewig 1990, 80 pp.
- Wyman, Bill; Coleman, Ray: *Stone alone: die Insidergeschichte der Rolling Stones*. München: Goldmann 1992, 667 pp.

Diskographie (nur Alben):

Studioalben

- 1964 The Rolling Stones / England's Newest Hit Makers
- 1965 The Rolling Stones No. 2; The Rolling Stones, Now!; Out of Our Heads; December's Children (And Everybody's)
- 1966 Aftermath
- 1967 Between the Buttons; Their Satanic Majesties Request
- 1968 Beggars Banquet
- 1969 Let It Bleed 1971 Sticky Fingers
- 1972 Exile on Main St.
- 1973 Goats Head Soup
- 1974 It's Only Rock 'n' Roll
- 1976 Black and Blue
- 1978 Some Girls
- 1980 Emotional Rescue
- 1981 Tattoo You
- 1983 Undercover
- 1986 Dirty Work
- 1989 Steel Wheels
- 1994 Voodoo Lounge
- 1997 Bridges to Babylon
- 2005 A Bigger Bang

Live-Alben

- 1966 Got Live If You Want It!
- 1970 Get Yer Ya-Ya's Out!
- 1977 Love You Live
- 1982 Still Life (American Concert 1981)
- 1991 Flashpoint
- 1995 Stripped
- 1996 Rock and Roll Circus
- 1998 No Security
- 2004 Live Licks
- 2008 Shine a Light

Kompilationen

- 1965 Bravo Rolling Stones
- 1966 Big Hits (High Tide and Green Grass)
- 1967 Flowers
- 1969 Through the Past, Darkly (Big Hits Vol. 2)
- 1971 Stone Age; Gimme Shelter; Hot Rocks 1964–1971
- 1972 Milestones; Rock 'n' Rolling Stones; More Hot Rocks (Big Hits & Fazed Cookies)
- 1973 No Stone Unturned
- 1975 Metamorphosis; Made in the Shade; Rolled Gold: The Very Best of the Rolling Stones
- 1977 30 Greatest Hits
- 1979 Time Waits for No One
- 1980 Solid Rock
- 1981 Slow Rollers; Sucking in the Seventies
- 1982 In Concert; Story of The Stones
- 1984 Rewind (1971–1984)
- 1989 Singles Collection: The London Years
- 1993 Jump Back: The Best of The Rolling Stones
- 2002 Forty Licks
- 2005 Rarities 1971–2003
- 2007 Rolled Gold: The Very Best of the Rolling Stones

Empfohlene Zitierweise

Oehlmann, Jan: Shine A Light. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 606-612, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p606-612>.

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.

LEONARD COHEN: LIVE IN LONDON

aka: LEONARD COHEN - LIVE IN LONDON. RECORDED LIVE IN CONCERT AT THE O2

ARENA, JULY 17TH, 2008

Großbritannien 2009

R: Edward Sanders.

P: Richard Alcock, Steve Berkowitz, Robert Kory, Edward Sanders. Direct-to-Video-Produktion.

K: Mark Antoniuk, Ron Conley.

T: Michael Brauer, Edward Sanders, Stephen J. Spencer. Musikregie: Roscoe Beck.

D/Musiker: Leonard Cohen, Roscoe Beck, Rafael Bernardo Gayol, Neil Larsen, Javier Mas, Bob Metzger, Sharon Robinson, Dino Soldo, Charley Webb, Hattie Webb.

UA = DVD-Ausg.: 26. März 2009 (Sony).

157min. LPCM 2.0 Stereo / Dolby Digital 5.1 Surround.

If I've got to remember, that's a fine memory.

Leonard Cohen hat es seinen – in der Mehrzahl erfahrungsgemäß männlichen – Fans nie leicht gemacht. Gar zu nahe lag der Verdacht, dass es doch Kitsch sein müsse, wenn „songs of love and hate“ sich so irritierend platonisch geben („for you've touched her perfect body with your mind“), abgenutzten Bibel-Stellen noch einmal schwerblütige Metaphern ausgepresst werden („the holy or the broken Hallelujah“) und weibliche *backup-vocals* der Männlichkeit des Sängers erst die rechte Potenz verleihen: „Oh the Sisters of Mercy...“. Aller Peinlichkeit zum Trotz hätte es freilich eines bitterkalten Herzens aus Stein bedurft, um sich der betörenden Schönheit solch schlichter Gitarren-Harmonien und rätselhafter Sprachbilder dauerhaft zu erwehren: „but must it come so cruel, and oh so bright?“.

Mit dem märchenhaften Erfolg seiner – nach langer Bühnen-Absenz – im Mai 2008 begonnenen Groß-Tournee scheint Leonard Cohen aber endgültig die „absolute control / over every living soul“ in den Schoß gefallen zu sein, nach der er in *The Future* (1994) verlangt. Die Feuilletons in aller Welt haben jedenfalls die Waffen gestreckt, und niemand braucht sich um den guten Geschmack noch Sorgen zu machen, weil „the little jew who wrote the bible“ in seiner Meisterschaft als Poet und Musiker ohnehin von keiner Kritik mehr erreicht wird: „I'm sentimental, if you know what I mean“.

Diese universale Wehrlosigkeit verdankt sich natürlich nicht zuletzt dem ehrwürdigen Alter des Songwriters aus Kanada. 2008 hat Leonard Cohen *on the road* seinen 74. Geburtstag gefeiert, und doch demonstrieren seine – netto gut zweieinhalb Stunden dauernden – Konzerte eine geradezu unfassbare Vitalität: „So we're drinking and we're dancing and the band is really happening“. Das genau macht auch die ironische Spannung im Nervenzentrum der Live-Auftritte aus: Ein Greis, der sich rein gar nichts mehr beweisen muss,

blickt in bescheidenem Stolz auf sein Lebenswerk zurück und lässt noch die allervertrautesten Lieder wieder ganz neu und unerhört klingen – „I'm sentimental, if you know what I mean“.

Die Performance der 2008/09-Tournee ist präzise durchkalkuliert, läuft streng ritualisiert ab und erlaubt nur marginale Variationen bei der Setlist oder in den Zwischenkommentaren. Leonard Cohen spielt den abgeklärten Humor eines alten Mannes aus, wenn er die Bühne im Laufschrift betritt und wie ein Pferdchen hüpfend wieder verlässt, zugleich aber einen ungemein herrschaftlichen Zweireiher mit Fedora-Hut im Stil seines Geburtsjahrzehnts trägt (ihrem geringeren Lebensalter gemäß sind die sechs Musiker und drei Sängerinnen zwar lässiger, doch nicht minder stilbewusst gekleidet und lassen so schon „an der Form sehen, dass wir in guter Gesellschaft sind“, wie es in Goethes *Unterhaltungen* heißt). Hat man Leonard Cohen einst gern als bierernsten Hohepriester des Weltschmerz-Pathos missverstanden, zeigt er sich jetzt in einer lächelnden Entspannung, wie sie ihm keiner je zugetraut hätte: „... I've also studied deeply in the philosophies and religions, but cheerfulness kept breaking through“. Im Mittelpunkt steht nicht nur seine überzeugende Dankbarkeit gegenüber dem Publikum „for keeping my songs alive“, sondern auch der tiefe Respekt vor den Instrumentalisten und Sängerinnen (mit Sharon Robinson als *prima inter pares* neben den „sublime Webb-Sisters“); sie alle bekommen vielfach Gelegenheit zu Soli und werden ungewöhnlich oft mit warmen Worten vorgestellt, bis es zuletzt zum *a capella*-Abgesang gemeinsam mit allen an der Bühnenarbeit Beteiligten kommt (*Whither Thou Goest*). Wie es sich einst ein Bertolt Brecht für seine Dramen gewünscht hätte, findet das Ganze in der Tat vor lauter Sachverständigen statt, denen die über Jahrzehnte eingeübte Textsicherheit erlaubt, zuverlässig auf alle Kommunikationsangebote zu reagieren (mit einem Lachsturm etwa auf „I was born like this, I had no choice / I was born with the gift of a golden voice“ in *The Tower of Song*).

Die Aufzeichnung eines Konzerts in London stellt die als ‚*once in a lifetime*-Event‘ vermarktete Tournee auf Dauer und macht das Glück, Leonard Cohen noch einmal auf der Bühne gesehen zu haben, beliebig wiederholbar (weil sich der Auftritt am 17. Juli 2008 in nichts Wesentlichem von den anderen unterscheidet, spielt es auch kaum eine Rolle, welchen man selber erlebt hat). Dieser dokumentarischen Gültigkeit arbeitet die strikte Sachlichkeit der DVD-Regie zu, die sich auf den musikalischen Kern beschränkt und nichts als die ausgedehnte Show zeigt, die den ebenfalls in die Jahre gekommenen Verehrern vom Erstling *Suzanne* (1967 auf *Songs of Leonard Cohen*) bis *Boogie Street* (vom 2001 erschienenen Album *Ten New Songs*) einen Querschnitt durch das gut 40jährige Œuvre vergönnt (die Songtexte sind als einzige Extras beigegeben) – in weit ‚fetteren‘ Arrangements freilich als auf den alten Platten und von fabelhaften Musikern in derart guter Spiellaune präsentiert, dass nicht einmal *Bird on the Wire* mehr an die Folk-Sehnsüchte der späten 1960er Jahre gemahnt. Nur auf die Seriosität dieses Produkts kommt es an, und alles scheint mühelos gewesen zu sein, weil die Arbeit im Hintergrund ja ausgeblendet bleibt.

Wie es einem älteren Herren am besten steht, präsentiert Leonard Cohen sich und die Musiker in geradezu klassizistischer Schlichtheit: meist in monochromes, nachdrücklich artifizielles Licht getaucht (überwiegend ultramarin) und ausnahmslos von vorn gezeigt (nur wenn die Kamera den Keyboarder einfangen will, muss sie sich *nolens volens* auf die Hinterbühne begeben). Totalen, um den gesamten Bühnenraum zu erfassen, blitzen nur in raren Augenblicken auf (und dann immer aus großer Ferne schräg von rechts); in der Regel wechseln die Einstellungen zwischen *Halbnah* und *Groß* und werden zwar von Fall zu Fall durch Überblendungen und/oder Kamerafahrten erweitert, zeigen aber zu keiner Zeit einen oder mehrere Musiker in ganzer Person (es bleibt ausnahmslos bei „Kniestücken“ [sogenannten „Amerikanischen“]). Die dominanten Großaufnahmen der Gesichter kommen unterschiedlich schräg von der Seite und tendenziell aus der Froschperspektive, imitieren also wie beinahe alle anderen Kamerapositionen auch den ehrfurchtsträchtigen Blickwinkel des Parkett-Publikums, wobei es nur dann zu längeren, ruhigeren Passagen kommt, wenn Leonard Cohen als das Sinnzentrum des Ganzen das Bild füllt – demgegenüber werden seine Begleiter(innen) mit Ausnahme ihrer Solo-Passagen immer nur ganz augenblicksweise erfasst, um gleich wieder zur Hauptsache zurückzukehren. Gleiches gilt für das Publikum, das nur akustisch ständig präsent ist, visuell jedoch kaum in Erscheinung tritt und nur so selten wie flüchtig als große Masse in den Blick genommen wird.

Dass Leonard Cohen durch die Reproduktion auf DVD in geradezu ehrerbietiger Weise herausgehoben wird, verändert den Realeindruck auf den Konzerten selbst nur partiell. Links und rechts von der Bühne ist auf riesigen Projektionsflächen auch *live* schon das gezeigt worden, was es auf dem Datenträger jetzt ausschließlich zu sehen gibt (freilich ohne dabei noch – so wie in echt – den Blick vom Simulacrum auf das tatsächliche Geschehen zurückwenden zu können). Was bei den Auftritten dafür schadlos halten soll, dass beinahe alle Besucher viel zu weit entfernt sind, um den Star in seiner Lebensechtheit wahrzunehmen, das erlaubt auf der DVD nun mehr: ein analytisches Betrachten und folglich auch ein weit feineres Verständnis vom diffizilen Zusammenspiel aller, wobei sich um so augenfälliger zeigt, wie eindringlich alles auf den Meister ausgerichtet ist, der sich gerade deshalb erlauben kann, immer wieder bescheiden in den Hintergrund zu treten und mit gezogenem Hut einem Solo zu lauschen. Die audiovisuelle Qualität der Wiedergabe hält sich dabei ganz auf der Höhe der künstlerischen Qualität, wie es der wesentlichen Gediegenheit von Alterswerken auch einzig angemessen ist: „I came so far for beauty“.

(Albert Meier)

Leonard Cohen – Film- und TV-Aufzeichnungen:

- Ladies and Gentlemen - Mr. Leonard Cohen (Kanada 1965, Donald Brittain, Don Owen). 45min.
Bird on a wire (Großbritannien 1974 [1972], Tony Palmer). 95min.
The Song of Leonard Cohen (Kanada 1980, Harry Rasky). 90min.
Songs from the life of Leonard Cohen (Großbritannien 1988, Bob Portway). BBC-Produktion. 70min.
Leonard Cohen. Una nit a Barcelona (Spanien 1993). 45min. TV-Produktion (Televisió de Catalunya [TV3]).
In Short: Leonard Cohen; Kanada 1996. Kurzfilm.
Leonard Cohen: Printemps 96 (IT: Leonard Cohen. Spring 1996, Frankreich 1997, Armelle Brusq). 52min.
På danske læber live (Dänemark 2004, Martin de Thurah). TV-Produktion. 58min.
Leonard Cohen: Ím Your Man (USA 2005 [2006], Lian Lunson). 105min (Kanada: 98min).
What Leonard Cohen Did for Me (2005, Martina Hall). Kurzfilm. TV-Produktion.
Hommage à Leonard Cohen (Kanada 2008). 90min. TV-Produktion.
Leonard Cohen: Everybody Knows (Kanada 2008, Jocelyn Barnabé). 54min. TV-Produktion.
Leonard Cohen: Live at the Isle of Wight 1970 (USA 2009, Murray Lerner). 64min.

DVD-Porträt:

- Leonard Cohen: Under Review 1934-1977. An Independent Critical Analysis (USA 2007).
Leonard Cohen: Under Review 1978-2006. A Documentary Film (USA 2008).

Die Doppel-DVD präsentiert seltene Aufnahmen von Auftritten, Studioaufnahmen, Interviews, Photographien, Aussagen und Zeugnisse von Kollegen und Biographen, unter ihnen Ira Nadel (offizieller Biograph), John Lissauer, David Gold und John Simon (Produzenten) und die Journalisten Robert Christgau (von der *Village Voice*), Anthony De Curtis (vom *Rolling Stone*) und Nigel Williamson (von *Uncut*).

Zu den Cohen-Filmen:

- Allan, Blaine: Matters of life and debt. In: *Studies in Documentary Film* 2,3, Dec. 2008, S.257-277. (Vergleich der beiden Filme I'M YOUR MAN and HEART OF GOLD und die Strategien, die Musiker zu charakterisieren.)
Berry, Sarah: Hank Williams will never die. I'M YOUR MAN and HEART OF GOLD. In: *Studies in Documentary Film* 2,3, Dec. 2008, S. 247-255. (Leonard Cohen und Neil Young als Musiker, die vom Folk ausgehend verschiedene Entwicklungen durchmachten.)
De Young, Robert: Leonard Cohen and Bob Dylan: behind the frames. In: *Metro*, 121-122, Jan. 2000, S. 86-90, 92-94.

Literatur zu Leonard Cohen:

- (Das Verzeichnis listet neben wissenschaftlichen Analysen nur neuere Arbeiten zu Cohens Leben und Auftritten auf; zum Frühwerk vgl. die kleine Bibliographie: *Leonard Cohen – an annotated bibliography* [comp. by Bruce Whiteman. Downsvie: ECW Press 1980, 40 S.]
Boucher, David: *Dylan and Cohen. Poets of Rock and Roll*. New York [...]: Continuum 2004, XI, 263 S.
Devlin, Jim (Hrsg.): *Leonard Cohen in eigenen Worten*. Heidelberg: Palmyra 2002, 170 S. – Zuerst: *Leonard Cohen – in his own words*. London: Omnibus Press 1998, 96 S.
Footman, Tom: *Leonard Cohen: Hallelujah. A New Biography*. New Malden/GB: Chrome Dreams 2009.
Fournier, Michael / Norris, Ken (eds.): *Take This Waltz. A Celebration of Leonard Cohen*. Ste. Anne de Bellevue, Québec: Muses Company 1994, 189 S.
Graf, Christof: *Leonard Cohen – songs of a life*. München: Deutscher Taschenbuchvlg. 2002, 352 S.
Graf, Christof: *Leonard Cohen. Titan der Worte*. Hamburg: Edel Germany 2010, 399 S.
Hendrickx, Marc: *Yesterday's tomorrow: Leonard Cohen*. Leuven: Van Halewyck 2004, 138 S.
Lebold, Christophe: *Ecritures, masques et voix. Pour une poétique des chansons de Leonard Cohen et Bob Dylan*. Diss., Université de Strasbourg 2004, 493 Bl.

- Lindfors, Peter: *Mannen som förstörde mitt liv. En bok om Leonard Cohen*. Lund: Ellerström 2007, 147 S.
- Manzano, Alberto: *Soldado de la vida, Leonard Cohen*. Madrid: Celeste [2002], 223 S. (Música Zero. 44.).
- Nadel, Ira [Bruce]: *Various positions – das Leben Leonard Cohens. Eine Biographie*. Berlin: Berlin-Vlg. 1997, 406 S.
- Nadel, Ira [Bruce]: *Leonard Cohen, ein Leben für die Poesie*. Höfen: Hannibal 2000, 254 S.
- Reynolds, Anthony: *Leonard Cohen. A Remarkable Life*. London: Omnibus Press 2010.
- Rodenberg, Hans-Peter: „I hold the idea of ecstasy as the solution“. Leonard Cohen und die melancholische Dekonstruktion des Selbst. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft.15. Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt [...]: Lang1998, S. 367-386.
- Scobie, Stephen: *Leonard Cohen*. Vancouver: Douglas & McIntyre 1978, XII, 192 S. (Studies in Canadian Literature. 12.).
- Scobie, Steven: *Intricate Preparations. Writing Leonard Cohen*. Toronto: ECW Press 2000, 262 S.
- Siemerling, Winfried: *Discoveries of the other. Alterity in the work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Brossard*. Toronto [...]: University of Toronto Press 1994, VIII, 259 S. (Theory: Culture.).
- Silvestre, Morgane: *Espace enfermant et identité problématique dans la littérature nord-américaine. Étude sur les œuvres de Paul Auster, Don DeLillo, Réjean Ducharme, Leonard Cohen et Michel Tremblay*. Diss., Universität Paris 2001, 406 S.
- Tordjman, Gilles: *Leonard Cohen*. Bordeaux: Castor Astral 2006, 171 S. (Castor Music.).

Empfohlene Zitierweise

Meier, Albert: Leonard Cohen – Live in London. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 613-617, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p613-617>.

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.

TAQWACORE: THE BIRTH OF PUNK ISLAM

Kanada 2009

R: Omar Majeed.

P: Mila Aung-Thwin, John Christou (development prod.), Dan Cross (executive), Bob Moore (co-).

K: Mark Ellam, Zachary Dylan Fay.

S: Maxime Chalifoux, Omar Majeed.

M: The Kominas, The Secret Trial Five, Omar Waqar.

Snd: Gavin Fernandes (re-recording mixer), Jacques-Alexandre Levesque (foley artist), Isabelle Lussier (assistant re-recording mixer), Steven Moore (sound recordist), Cory Rizos (dialogue editor, re-recording mixer, supervising sound editor), Kyle Stanfield (sound editor).

D: Riz Ahmed, Arieab Azhur, Sena Hussain, Marwan Kamel, Shahjehan Khan, Michael Muhammad Knight, Imran Malik, Kourosh Poursalehi, Mohammad Mamoon Rashid, Arjun Ray, Basim Usmani, Omar Waqar.

UA: 7.10.2010; BRD: 21.10.2010.

TAQWACORE erzählt die Geschichte eines Kunstbegriffs, der zum realen Begriff wurde, um die Geburtsstunde des *Punk Islam* einzuleiten. Die Vorgeschichte bezieht sich auf den Autor Michael Muhammad Knight, der 2002 das Buch *The Taqwacores* verfasste und damit einen enormen Einfluss auf islamische Musiker in den USA ausübte, die zum Teil schon in Bands waren, zum Teil dann erst Bands gründeten. Dem als junger Mann zum Islam konvertierten Autor wird in der entstandenen Verheißungs-/Erfüllungs-Konstellation eine Art Vaterrolle zugewiesen, als er zu Beginn des Films die meisten der Musiker kennenlernt. Der Regisseur Omar Majeed wählt folgerichtig auch ihn zum Hauptprotagonisten des Films und nicht einen der charismatischen Jugendlichen.

TAQWACORE suggeriert durch seine narrativ orientierte Darstellung ein abstraktes Tourneekonzept, das wie eine Missionierung inszeniert ist – im ersten Teil des Films reisen mehrere *Taqwacore*-Bands in einem Bus quer durch die USA, im zweiten Teil findet sich eine der Bands in Pakistan wieder und organisiert dort, was als das „erste Punkkonzert in Pakistan“ verkauft wird. Dass die Kontinuität zwischen den beiden Abschnitten nicht gewährleistet ist, unterstreicht nur die primär westliche Ausrichtung des Musikkonzepts (mehr „Core“ als „Taqwa“ sozusagen) und zeigt an, dass sich das Islamische daran zunächst auf die Allusionen in den Texten und den kulturellen Hintergrund der Musiker sowie des Publikums beschränkt.

Die Lämmelatitüde der Musiker steht im Vordergrund der Exposition: Wenn beim rückwärts Einparken das Auto des Vaters fahrlässig gegen einen Baum gesetzt wird oder verkündet wird, dass sowohl der orthodoxe Islam als auch die westliche Welt die Feindbilder des Band-Konglomerats sind („we're giving the finger to both sides. Fuck you and fuck you“), wird deutlich, dass die Posen sorgfältig von den westlichen Vorbildern gelernt wurden. Die filmische Inszenierung beläuft sich konsequenterweise auf die klassischen Tricks einer MTV-Produktion und verlässt sich auf rasche Schnitte (und häufige Jump-Cuts), verwackelte Bilder und

Handkamera in dem Versuch, die etwas biederen Hardcore-Jugendlichen in den Status von Punk-Idolen zu erheben. Beim Abschied zur Tournee wird dann auch die Sorge der Eltern gezeigt, die dem pubertären Rebellieren der Musiker mit Langmut entgegentreten – gegen das Elternhaus mögen die Taqwacorianer dann doch nicht rebellieren und zeigen dem Kameramann vielmehr stolz Schwarz-Weiß-Fotos ihrer Ahnen auf der spießbürgerlichen Wohnzimmerkommode.

Der Tourbus gereicht in den USA jedoch zu einer gewaltigen Provokation: Das grüne Vehikel, auf dem als Destination „Taqwa“ angegeben ist und auf dessen Seite „Fight war, not wars“ geschrieben steht, zieht einige Blicke auf sich [1] – als Moslem kann man in Amerika heutzutage in dem Maße provozieren, in dem es die Punks Ende der 1970er vermochten. In diesem Licht scheint das Konzept von Taqwacore aufzugehen. Die ersten Konzerte finden in kleinen Kellern statt und bieten ein recht buntes Programm aus der weiblichen Punkband *The Secret Trial Five*, der Band *The Kominas* („Die Bastarde“ auf Urdu) und politischen Rappern wie *MC Riz*. Auch Michael Muhammad Knight wird immer wieder bei Lesungen und Präsentationen gezeigt, wie er in Intelligenzia-Kneipen sein Konzept von Taqwacore erläutert. Interessant sind hier wieder vor allem die Publika und nicht so sehr, dass von *Sharia Law In The USA* gebrüllt wird und davon, dass Muhammed ein Punk-Rocker gewesen sei: muslimische Jugendliche auf den schlecht besuchten Konzerten, westliche Intellektuelle in den Lesungen.

Als Höhepunkt der Tour wird der Auftritt verschiedener Formationen bei einem großen Kongress der US-amerikanischen Moslems inszeniert – vergleichbar wohl mit dem Auftritt einer Punkband bei einem größeren Kirchentag. Dass es sich um kalkulierte Provokation handelt, ist allen Musikern klar, sie wären aber offenbar gern etwas heftiger der Bühne verwiesen worden, denn die herbeigerufene Polizei geht sehr höflich und rational mit ihnen um. Der Eklat ist somit minimal – provoziert hat vor allem die weibliche Sängerin, denn dies war ausdrücklich untersagt – und auch die wenigen muslimischen Teenager in der ersten Reihe, die mit-„gesungen“ haben, sind schnell vergessen. Die Bands interpretieren es indessen als ersten missionarischen Erfolg und spielen die Rolle der missverstandenen Outcasts. „Music is haram“, skandieren sie vor dem Gebäude, und zerstören dazu eine E-Gitarre, steigen dann aber rasch in den Bus, bevor die Polizei womöglich zurückkommt.

Wenn der Hardcore-Punk der *Taqwacore*-Bewegung in den USA zumindest musikalisch und textlich keine Kompromisse eingeht, wird im ersten Teil des Films doch immer wieder die soziologische Einengung auf wenige Räume gezeigt, in denen den Beteiligten das Punker-Leben möglich ist. Punk ist zum nächtlichen Rollenspiel erstarrt und ist keine permanente Lebensform mehr, vielmehr eine der möglichen Masken, die ein Musiker oder Hörer bürgerlicher Provenienz heutzutage aufsetzen und ablegen kann, wie es gerade nötig

ist. Punk ist zur Pose erstarrt, und dass er sich bei den im Film gezeigten Bands mit einem überzeugten Islamismus vermählt, ist eine exotische Randerscheinung. Dieser Background mag zwar für die Protagonisten eminent wichtig sein, bleibt für den Zuschauer jedoch langfristig mehr biographische Anekdote – die Musik, die sie in den USA (re-)präsentieren, ist durch und durch westlich. [2]

Der zweite Teil von *TAQWACORE* spielt in Pakistan und erinnert anfangs stark an *HEAVY METAL IN BAGHDAD*, die Geschichte der einzigen Metal-Band im Irak: Der Regisseur filmt eine auf die Musik bezogene Exilsituation der *Kominas* und die damit verbundene Ratlosigkeit und Untätigkeit, denn Punk scheint in diesem Land nicht erwünscht zu sein. Der erste Auftritt auf einer Privatparty wird freundlich aufgenommen, das Publikum besteht jedoch vornehmlich aus Pakistanis, die früher in den USA gelebt haben, westlich gekleidet sind und fließend Englisch sprechen. Unter der Aufsicht der Polizei wird konzertiert und auch hier fällt schon auf, dass sowohl die Musik als auch die Texte sehr zurückgenommen sind – statt von Punk könnte eher von Hard Rock gesprochen werden, während textlich oft Bezug auf pakistanische Klassiker genommen wird. Nicht mehr „Muhammad was a punk rocker“ wird skandiert, stattdessen handelt der Text von einer Welt ohne Frauen und dem Problem, mit wem jetzt die traditionellen Tänze performiert werden sollen. Der Film reflektiert diese Transformation nicht, sie wird auch von den Musikern nicht thematisiert und scheinbar sogar negiert. Als der zweite Auftritt – der Versuch, für ein größeres und öffentliches Auditorium zu spielen – platzt, wird die Schwierigkeit offenbar, im pakistanischen Lahore westliche Musik zu präsentieren. Den Musikern schwebt jedoch eine Revolution der festgefahrenen pakistanischen Pop-Szene vor, die verlogene und seichte Musik propagiere und seit langem auf der Stelle trete. Sie versuchen es mit einer großen Werbeaktion, die „free rock music“ ankündigt („Rock“ wohlgermerkt!) und schaffen es mithilfe von Straßentrommlern und der unermüdlichen persönlichen Werbung in der Stadt, einige Zuschauer für ihr Konzert zu gewinnen, das auf einem Hoteldach stattfindet. Die längst nicht mehr radikale Rock-Musik wird mit traditionellen Musik- und Tanzeinlagen, Klängen der Straßentrommler und traditionellen Texten durchmischt, um den Rezipienten einen Kompromiss anzubieten, die Musiker selbst nennen es jedoch ein Fusion-Experiment. Das Publikum reagiert höflich und freundlich, ist aber kaum begeisterungswillig, im Gegensatz zu den Bandmitgliedern, die gänzlich euphorisch sind und die Geburt des Punk in Pakistan wittern.

Musikalisch endet der Film mit diesem Statement und inszeniert somit – ähnlich übrigens wie in *HEAVY METAL IN BAGHDAD* – ein allgemein eher peripheres Event als Klimax der Bewegung. Betrachtet man *Taqwacore* als Teil der Hardcore-Szene, ist dies durchaus nicht inkonsequent, denn der Bekanntheitsgrad einer Band würde in diesem Fall ja gerade keine Rolle spielen. Stellt man das Konzert jedoch in den missionarischen Kontext des Films [3], bleibt am Ende nicht viel von der Erfolgsgeschichte der Band übrig, denn mit mehreren musikalischen und inszenatorischen Kompromissen ein relativ kleines Auditorium zu einem höflichen Applaus zu bewegen, ist wohl nicht einmal für selbsternannte punk-ästhetische Provokatoren genug.

Die These, die der Film in seiner Zweiteilung in sich zu tragen scheint, ist, dass Punk als ästhetisches wie soziologisches Provokationsprodukt von seiner Umwelt sehr viel abhängiger ist als die Ideologie es vorschreibt. Der Wunsch nach Provokation, der im Film so häufig verpufft, ist nur der Stein des Anstoßes zur gesellschaftlichen Dekonstruktion des Punk-Gedankens: Wenn nämlich die Band mit der Übersiedlung nach Pakistan auch Musik und Konzept verändert, ja verändern muss, zeigt dies nicht nur die kulturelle Differenz, sondern auch die kulturelle Abhängigkeit einer Protestbewegung von der allgemeinen Toleranz derselben. Punk ist ein geduldetes Konzept und während es in den USA schon nicht mehr provoziert, provoziert es in Pakistan noch zu sehr. Auch der Auftritt bei US-amerikanischen Moslems wirkt somit mehr als eine unnötige Beleidigung denn als rechtmäßige Provokation – der orthodoxe Islam, dem noch zu Beginn des Films von Knight ein herzliches „fuck you“ zugerufen wird, ist vielleicht den wenigen westlich orientierten Zuhörern auf dem Hoteldach unwichtiger als denjenigen, die die Musik schon aufgrund der E-Gitarren verdammen. Dennoch kann sich die Band keine obszöne Geste mehr leisten, denn sonst wäre der „erste Punk-Gig in Pakistan“ schnell wieder vorüber. Zudem wird deutlich, dass der ausgesiedelte Punk plötzlich als derart genuin westliches Phänomen begreifbar wird, dass ein Protest gegen die westliche Welt sich genauso als Farce ausnimmt. Punk hat, so wird deutlich, erst als innergesellschaftliches Phänomen die Möglichkeit, erfolgreich zu sein. Durch den Erfolg verliert dieses Phänomen jedoch seinen Protestcharakter. Diese Beobachtung spiegelt letztlich das große Dilemma der gesamten Hardcore-Bewegung wieder und gilt daher folgerichtig auch für *Taqwacore*.

(Willem Strank)

Anmerkungen

[1] Die als Fußabtreter verwendete amerikanische Flagge im Eingangsbereich ist jedoch von draußen nicht zu sehen.

[2] Hierzu passt eine für die Diegese an sich überflüssige Szene, die eine rekreationistische Übernachtung in einer Moschee zeigt und sich viel Zeit für die Ablichtung des Morgengebets nimmt.

[3] Interessant, aber für die Deutung als Musikfilm eher irrelevant ist in diesem Zusammenhang eine sehr lange Sequenz, die sich mit dem Besuch des Konvertiten Michael Muhammad Knight in einer pakistanischen Moschee in Islamabad befasst. Er reflektiert in der Sequenz ausgiebig sein Leben, seine Konversion, seine damalige missionarische Arroganz und seine Familie, die nicht mit ihm gemeinsam konvertiert ist.

Empfohlene Zitierweise

Strank, Willem: Taqwacore – The Birth of Punk Islam. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 618-622, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p618-622>.

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.

Die Beach-Party-Filme (1963-1968)

Zusammengestellt von Katja Bruns und James zu Hünigen

Inhalt:

- Alphabetisches Verzeichnis der Filme
- Chronologisches Verzeichnis der Filme
- Literatur

Als *Beach Party Movies* bezeichnet man ein kleines Genre von Filmen, das sich um die Produktionen der *American International Pictures* (AIP) versammelt. Zwar gab es eine Reihe von Vorläufern – zuallererst ist die Columbia-Produktion *GIDGET* aus dem Jahre 1959 zu nennen (nach einem Erfolgsroman von Frederick Kohner), in dem Sandra Dee als Surferin aufgetreten war –, doch beginnt die kurze Erfolgsgeschichte des Genres erst mit *BEACH PARTY* (1963), einer AIP-Produktion, die einen ebenso unerwarteten wie großen Kassenerfolg hatte.

AIP hatte das Grundmuster der Gidget-Filme kopiert, die Geschichte um diverse Musiknummern angereichert, die oft auch als *performances* seinerzeit populärer Bands im Film selbst szenisch ausgeführt wurden, und die Darstellerinnen in zahlreichen Bikini-Szenen ausgestellt (exponierte männliche Körper traten erst in den Surfer-Szenen etwas später hinzu). Das AIP-Konzept spekulierte auf einen primär jugendlichen Kreis von Zuschauern, weshalb – anders, als noch in der *GIDGET*-Geschichte – die Rollen der Eltern und anderer Erziehungsberechtigter deutlich zurückgenommen wurden. Allerdings spielen die Auseinandersetzungen mit Eltern, vor allem das Erlernen eines selbstbestimmten Umgangs mit der eigenen Sexualität in allen Filmen eine zentrale dramatische Rolle. Dass die Jugendlichen meist in *peer groups* auftreten und dass es dabei zu Rang- oder Machtkämpfen kommt, tritt dagegen ganz zurück.

Es handelte sich ausschließlich um minimal budgetierte Filme, die *on location* vor allem an den Stränden Kaliforniens (meist am Paradise Cove) aufgenommen wurden; später kamen auch Aufnahmen auf Hawaii und an anderen berühmten Surfer-Stränden zustande. Als Kern des Genres werden die AIP-Produktionen (*BEACH PARTY*, 1963; *MUSCLE BEACH PARTY*, 1964; *BIKINI BEACH*, 1964; *PAJAMA PARTY*, 1964; *BEACH BLANKET BINGO*, 1965; *HOW TO STUFF A WILD BIKINI*, 1965; *THE GHOST IN THE INVISIBLE BIKINI*, 1966) angesehen, um die sich aber schnell Produktionen anderer Firmen gruppierten, zu denen aber auch weitere AIP-Filme (*SKI PARTY*, 1965, als Variante der „Ski-Party-Filme“, *SERGEANT DEAD HEAD*, 1965, und *DR. GOLDFOOT AND THE BIKINI MACHINE*, 1965, als groteske Science-Fiction-Varianten, *FIREBALL 500*, 1966, der eine Autonarren- und Rennfahrergeschichte erzählt) gesellten. Alle diese Ableger der Kerngruppe von Filmen (einschließlich einer

Horror-Variante) wurden schon bald auch von anderen Produktionsfirmen fortgeführt. Das Genre erreichte 1965 seinen Höhepunkt; selbst Elvis Presley steuerte mit *GIRL HAPPY* einen für das Genre allerdings unerheblichen Film bei.

Vorbilder für das Beach-Party-Konzept, mit dem AIP angetreten war, waren die Elvis-Presley-Filme, manche Spielarten des Musicals sowie die pruden Sexkomödien im Stil der Doris-Day-Filme, die am Ende der 1950er so erfolgreich waren. Als die Filme 1965 nicht mehr nur komödiantisch waren, als sie begannen, ernsthaftere Geschichten zu erzählen, lösten sie sich auch aus der Tradition der leichten Singspiel-Operette: Das Ende der Kernphase des Genres deutete sich an. Die AIP-Produktion *CATALINA CAPER* (1967), der das Beach-Party-Konzept mit einer Kriminalgeschichte verband, gilt als letzter Film der Kernzeit des Genres. (Der erst 1967 erschienene Film *IT'S A BIKINI WORLD* war schon 1965 abgedreht worden, konnte wegen musikalischer Urheberrechtsprobleme aber erst zwei Jahre später in den Verleih gehen.)

Die jugendlichen Protagonisten verbringen in den Filmgeschichten meist ihre Ferien am Strand. Ihre Vergnügungen sind neben dem Schwimmen und Surfen das Hören von Musik und vor allem das Zusammenkommen bei Strandparties (die dem ganzen Genre ihren Namen gegeben haben). Die klassischen AIP-Filme sind in der männlichen und weiblichen Hauptrolle mit Frankie Avalon und Annette Funicello besetzt (meist als „Frankie“ und „Dee Dee“). In fast allen Fällen stehen sie als Liebespaar am Anfang, eine Beziehung, die durch Eifersucht gefährdet, am Ende aber immer rekonstruiert wird. Immer sind es Gruppen von Jugendlichen, die sich Freizeitvergnügungen hingeben. Als Bösewicht tritt Harvey Lembeck in der Rolle des Bikers Eric Von Zipper auf. Von Zipper führt die Rocker- bzw. Motorradgang *Rat Pack* an, die sich mit den Surfer-Jugendlichen diverse Schlägereien leisten.

Der bekannteste Running-Gag der AIP-Filme ist der *Himalayan Suspender* (auch genannt: *The Finger*), eine Technik, die von einem Professor in *BEACH PARTY* erfunden wurde und seitdem in fast allen folgenden Filmen verwendet wurde. Dabei legt man den Zeigefinger an den Kopf des Opfers, das daraufhin paralytisch und außer Sinnen ist. Auch Von Zipper lernte die Technik vom Professor, er nannte sie *The Rats' Revenge*, konnte sie allerdings nur an sich selbst anwenden, so dass er sich gelegentlich seiner Handlungsfähigkeit beraubte und von den Rats fortgeschafft werden musste.

Es sind fast ausschließlich Jugendliche, die durch ihre Auftritte in den Filmen in einer ganzen Reihe von Fällen ihre Karrieren als Schauspieler starteten. Die späteren Charakterdarsteller Don Rickles und Paul Lynde hatten zwar eine ganze Reihe von Erfahrungen als Fernseh-Schauspieler, kamen aber erst mit den Beach-Party-Filmen auch auf der Leinwand an. Andere machten nach ihren Auftritten hier als Fernsehstars

weiter, oft in Serien – Tina Louise und Bob Denver (GILLIGAN'S ISLAND, 1964-67), Barbara Eden (I DREAM OF JEANNIE, 1965-70), Marta Kristen (LOST IN SPACE, 1965-68), Linda Evans (THE BIG VALLEY, 1965-69), Yvonne Craig (BATMAN, 1967-68), Meredith MacRae (PETTICOAT JUNCTION, 1966-70), Peter Lupus (MISSION IMPOSSIBLE, 1966-73).

Wie sehr sich die Beach-Party-Filme auf Filmgeschichte und Embleme der Populärkultur beziehen, kann man schon von Zippers Kleidung entnehmen, die erkennbar Marlon Brando in seiner berühmten Rolle in THE WILD ONE (1953) parodiert. Noch stärker fällt die Verklammerung mit der Geschichte des populären Kinos ins Gesicht, wenn man auf die zahlreichen Gast- und Cameo-Auftritte vergangener Stars achtet. Buster Keaton, Vincent Price, Elsa Lanchester, Boris Karloff, Dorothy Lamour und Peter Lorre (in seiner letzten Filmrolle) beziehen sich augenzwinkernd auch auf die Rollenimages, die sie mitbringen. So spielt Buster Keaton einmal den Indianerhäuptling „Rotten Eagle“, tritt als Zauberdoktor „Bwana“ oder einfach als „Buster“ auf; Vincent Price spielt dagegen „Dr. Goldfoot“ einen verrückten Wissenschaftler, der mittels der Unterstützung von weiblichen Bikini-Robotern zum reichsten Mann der Welt werden will.

Eine eigene Rolle spielen die Musiker, die in den Filmen meist sich selbst spielen und so deutlich auf den intimen Zusammenhang der in den Filmen dargestellten Freizeitkultur und der zeitgenössischen Realität amerikanischer Jugendlicher verweisen. Stevie Wonder, Nancy Sinatra, Donna Loren, The Supremes, The Beach Boys, The Animals, Little Richard, The Righteous Brothers, The Kingsmen, The Pyramids, The Hondells, Dick Dale and The Del-Tones – es sind eine ganze Reihe von populären Bands, die durch die Filme noch bekannter und noch mehr zum alltäglichen Bestandteil der Alltagskultur jugendlicher Zuschauer werden konnten. Sie sind die wichtigsten Bands der sogenannten *surf music*, die zwischen 1961 und 1965 ihre höchste Verbreitung und Beliebtheit hatte und die unmittelbar mit den südkalifornischen Strandkulturen assoziiert war. Sie kannte zwei Hauptformen – eine instrumentelle Form, bei der eine elektrische Gitarre, manchmal auch ein Saxophon die Melodiestimme übernahm (bekannteste Band: *Dick Dale and the Del-Tones*), und eine oft mehrstimmig vorgetragene, kunstvoll arrangierte vokale Variante (am bekanntesten sind bis heute *The Beach Boys*). *Surf music* ist dominant Tanzmusik.

Das Nachleben der kurzen Blütezeit der Beach-Party-Filme ist unübersehbar, weil sie auch Modelle des Freizeitverhaltens und erste Konzepte eines touristischen Umgangs mit Ferien als „Erlebnisurlaub“ anboten. Noch die Eingangsszene von JAWS (1975) zeigt eine Strandparty nach dem Muster der Beach Parties; und auch die Surfer-Szene in THE APOCALYPSE NOW (1979) ist erkennbar dem Vorbild der Surf-Filme der 1960er entlehnt. Das Surfen als Sujet einer eigenen Gruppe von Filmen hat sich ebenso aus dem historischen Genre-Kern herausgebildet wie es inzwischen mehrere Hommagen an die alten Grundformen gibt (z.B. CHEERLEADERS' BEACH PARTY, 1986; ONE CRAZY SUMMER, 1986; BACK TO THE BEACH, 1987), die oft schon im Titel auf die Beach-Party-Filme zurückweisen. Und dass ihre Formen in der Teenie-Komödie weiterleben, sei nur am Rande erwähnt (WEEKEND AT BERNIE'S, 1989, Sequel: 1993; WILD MALIBU WEEKEND!, 1995).

Wir haben die Filme chronologisch geordnet, in den einzelnen Jahren alphabetisch. Die Dokumentation war oft schwierig (darum bitten wir die Leser um Hinweis auf Fehler, natürlich auch um Hinweise auf Filme, die wir übersehen haben). Die Darstellung wäre ohne die oft ausgezeichneten Inhaltsangaben in manchen Datenbanken (wie insbesondere der der Turner Classic Movies) und filmographischen Verzeichnissen (wie der Verzeichnisse des American Film Institutes) nicht möglich gewesen. Auf eine detaillierte Angabe der filmographischen Daten haben wir verzichtet, sie können meist ohne Probleme in den üblichen Datenbanken (insbesondere der International Movie Data Base) recherchiert werden. Die Filme haben wir mit einem Dreisterne-System zu bewerten versucht (ein Stern: von eher marginaler Bedeutung, drei Sterne: zentrale Filme).

Alphabetisches Verzeichnis der Filme

- Beach Blanket Bingo (*Surf Beach Party*); USA 1965, William Asher.
- Beach Ball; USA 1965, Lennie Weinrib.
- The Beach Girls and the Monster (aka: *Monster from the Surf*; Wiederveröff.: *Surf Terror*); USA 1965, Ron Hall.
- Beach Party (*Beach Party*); USA 1963, William Asher.
- Bikini Beach (*Bikini Beach*); USA 1964, William Asher.
- Blue Hawaii (*Blaues Hawaii*); USA 1961, Norman Taurog. -- Vorläufer.
- C'mon, Let's Live a Little; USA 1967, David Butler. -- Sequel: College-Film.
- Catalina Caper; USA 1967, Lee Sholem. -- Krimi-Variante.
- Daytona Beach Weekend; USA 1965, Bob Welborn.
- Don't Make Waves (*Die nackten Tatsachen*); USA 1967, Alexander Mackendrick. -- Spätform.
- Dr. Goldfoot and the Bikini Machine (*Dr. Goldfoot und seine Bikini-Maschine*); USA 1965, Norman Taurog. -- Agentenfilmparodie.
- The Endless Summer; USA 1966, Bruce Brown. -- Dokumentarfilm.
- Fireball 500 (*Highspeed*); USA 1966, William Asher. -- Variante: Rennfahrerfilm.
- For Those Who Think Young (*Strandparty bei Mondschein*); USA 1964, Leslie H. Martinson.
- Get Yourself a College Girl (aka: *The Swingin' Set*); USA 1964, Sidney Miller. -- Ski-Party-Film.
- The Ghost in the Invisible Bikini (*Erbschaft um Mitternacht*); USA 1966, Don Weis. -- Sequel. Beach-Party-Film ohne Beach.
- Gidget (*April entdeckt die Männer*); USA 1959, Paul Wendkos. -- Vorläufer.
- Gidget Goes Hawaiian (*April entdeckt Hawaii*); USA 1961, Paul Wendkos. -- Vorläufer.
- Girl Happy (*Kurven-Lily*); USA 1965, Boris Sagal. -- Variante: Spring Break.
- The Girls on the Beach (aka: *The Summer of '64*); USA 1965, William Witney.
- The Horror of Party Beach; USA 1964, Del Tenney. -- Horrorfilm-Variante.
- How to Stuff a Wild Bikini; USA 1965, William Asher.
- It's a Bikini World; USA 1967, Stephanie Rothman.
- Muscle Beach Party (*Muscle Beach Party*); USA 1964, William Asher.
- One Way Wahine (aka: *Wahini*; aka: *One Way Wahini*); USA 1965, William O. Brown.
- Out of Sight; USA 1966, Lennie Weinrib. -- Genre-Mix.
- Pajama Party (aka: *The Maid and the Martian*; dt.: *Pyjama Party*); USA 1964, Don Weis. -- SF-Variante.
- Palm Springs Weekend (*Im Paradies ist der Teufel los*); USA 1963, Norman Taurog. -- Seitenmotiv: Jugendfilm.
- Ride the Wild Surf; USA 1964, Don Taylor. -- Surferfilm.
- Sergeant Deadhead; USA 1965, Norman Taurog. -- SF-Ableger.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.4, 2011 // 628

Ski Party (*Ski Party*); USA 1965, Alan Rafkin. -- Sequel: Ski-Party.

A Summer Place (*Die Sommerinsel*); USA 1959, Delmer Daves. -- Melodramatischer Vorläufer.

Surf Party; USA 1964, Maury Dexter.

The Sweet Ride (*Die wilden Jahre*); USA 1968, Harvey Hart. -- Spätform. Kritik.

A Swingin' Summer; USA 1965, Robert Sparr. -- Ableger: Tanzfilm im Binnenland.

Village of the Giants; USA 1965, Bert I. Gordon. -- SF-Ableger.

When the Boys Meet the Girls (*Boy meiner Träume*); USA 1965, Alvin Ganzer. -- Variante: Musical-Remake.

Where the Boys Are (*Dazu gehören zwei*); USA 1960, Henry Levin. -- Vorläufer.

Wild Wild Winter (ursprünglich: *Snow Ball*; umgetitelt in: *Snowbound*); USA 1966, Lennie Weinrib. -- Sequel: Ski-Party-Film.

Wild on the Beach (aka: *Beach House Party*); USA 1965, Maury Dexter. -- Rip-Off.

Winter a-Go-Go (*Das total verrückte Skihotel*); USA 1965, Richard Benedict. -- Sequel: Ski-Party-Film.

Chronologisches Verzeichnis der Filme

1959

*****Gidget** (*April entdeckt die Männer*); USA 1959, Paul Wendkos.

Die fast siebzehnjährige Frances „Francie“ Lawrence (Sandra Dee) wird von ihren Freundinnen gehänselt, weil sie sich nicht für das andere Geschlecht interessiert. Sie lotsen sie zum Strand, wo sie mit den Surfern flirten soll; doch sie schwimmt lieber aufs Meer hinaus. Als sie in ein Tangfeld gerät und zu ertrinken droht, rettet sie Moondoggie (James Darren), einer der Surfer, und nimmt sie auf seinem Surfbrett zurück zum Strand. Francie will nun selbst Surferin werden. Die Surfer necken sie, sie sei ein weiblicher Dreikäsehoch (*girl midget = gidget*). Sie lernt „The Big“ Kahoona (Cliff Robertson) kennen, einen ehemaligen Piloten im Korea-Krieg, der außer Surfen eigentlich nichts tut und den die Jungen verehren, der sich aber auf Grund seiner Kriegserlebnisse aller gesellschaftlichen Verantwortung entzieht. Als Francie in die Riege der Surfer aufgenommen werden soll, droht sie erneut zu ertrinken; doch Moondoggie ist zur Stelle und rettet sie zum zweiten Mal. Fiebernd erscheint ihr Moondoggie im Traum; sie nimmt dieses als Zeichen und glaubt, in ihm ihren Prinzen gefunden zu haben. Als sie später ihre erste Welle „geritten“ hat, bekommt sie mit, dass Moondoggie eine Freundin hat. Zum Abschluss der Saison soll eine große Strandparty gefeiert werden. Francie engagiert Hot Shot (Robert Ellis), einen der Surfer, weil sie Moondoggie eifersüchtig machen will. Nach mehreren Missverständnissen geht sie mit Kahoona in sein Strandhaus; als dieser merkt, dass er von Francie angezogen wird, schickt er sie weg. Als sie aus der Hintertür zu ihrem Wagen läuft, klingelt der eifersüchtig gewordene Moondoggie an der Vordertür und schlägt Kahoona nieder. Francies Wagen hat einen Plattfuß; die Polizei nimmt sie mit aufs Revier. Die ebenso zornigen wie besorgten Eltern (Arthur O'Connell, Mary LaRoche) nehmen sie mit nach Hause. Der Vater besteht darauf, dass seine Tochter ein „Date“ mit Jeffrey Mathews eingeht, dem Sohn eines Geschäftsfreundes. Francie ist schockiert, dass Jeffrey Moondoggie ist. Um einen letzten Blick aufs Meer zu werfen, bevor die College-Zeit wieder beginnt, fahren die beiden zum Strand und treffen auf Kahoona, der sein Strandhaus niederbrennt - er wird sein Leben als Surfer aufgeben und wieder Pilot werden. Am Ende küsst Moondoggie Francie und steckt ihr seine Verbindungsnadel an.

Musiker: The Four Preps.

***A Summer Place** (*Die Sommerinsel*); USA 1959, Delmer Daves.

Der reichgewordene Chemiker Ken Jorgenson (Richard Egan), in seiner Jugend Rettungsschwimmer auf Pine Island, kommt zwanzig Jahre später mit seiner Frau Helen (Constance Ford) und seiner Tochter Molly (Sandra Dee) zurück. Sie mieten sich bei dem Alkoholiker Bart Hunter (Arthur Kennedy) und seiner Frau Sylvia (Dorothy McGuire) ein. Die Jorgensons kommen auf einer gecharterten Yacht auf der Insel an, was sich vor allem Helen gewünscht hatte, die größten Wert auf Statussymbole legt, dabei bigott und autoritär ist.

Der Hunter-Sohn Johnny (Troy Donahue) nimmt Molly mit auf einen nächtlichen Spaziergang. Der Abschiedskuss wird beobachtet, Helen ist echauffiert. Es stellt sich heraus, dass Ken und Sylvia einmal ein Paar waren; es war die Mutter Sylvias, die damals ihre Heirat mit dem damals noch wohlhabenden Bart arrangierte. Ken heiratete Helen eine Woche, nachdem er das Bild von Sylvias Trauung in der Zeitung gesehen hatte. Beide sind noch ineinander verliebt. Sie wollen die Scheidung vermeiden und ihre Kinder nicht verlieren, beschließen darum, diesen Sommer mit- und füreinander zu verbringen. Helen bekommt von der schwelenden Affäre etwas mit, beginnt, Pläne zu schmieden, wie sie die Scheidung von Ken und eine große Abfindung erreichen kann. Johnny und Molly stranden in einem Sturm auf einer unbewohnten Insel, werden bald gerettet. Als Helen die Unschuld Mollys durch einen Arzt feststellen lassen will, läuft Molly davon. Die Ereignisse spitzen sich zu; auch Bart und Sylvia sprechen über die Scheidung. Nachdem beide Paare geschieden sind, verleumdet Helen weiterhin Ken und Sylvia. Die beiden Kinder sind bestürzt und niedergeschlagen. Sie dürfen ihre Eltern nicht mehr sehen. Als sie in den Osterferien auf Pine Island sind, verstecken sich Molly und Johnny am Strand. Molly wird schwanger. Gegen den Widerstand von Helen und Bart geben Ken und Sylvia die Erlaubnis zu heiraten. Die Jungvermählten kehren nach Pine Island zurück, um dort zu leben.

1960

***Where the Boys Are** (*Dazu gehören zwei*); USA 1960, Henry Levin.

Die junge College-Studentin Merritt Andrews (Dolores Hart) und ihre Freundin Melanie Tolman (Yvette Mimieux) bitten ihre Lehrer darum, sie ernsthaft darüber aufzuklären, warum Sex vor der Ehe schädlich sei, bekommen aber nur Drohungen zu hören, trotz ihrer erkennbaren Intelligenz könnten sie von der Schule verwiesen werden. Obwohl sie lernen müsste, beschließen die beiden, ihre Freundin Tuggle Carpenter (Paula Prentiss) in Fort Lauderdale aufzusuchen - wie Tausende anderer Studenten, die hier Ferien machen und das Frühlingsfest (*spring break*) begehen. Sie nehmen den dicklichen Tramper TV Thompson (Jim Hutton) mit, den Tuggle sofort ins Herz schließt, weil er rundlicher ist als sie. In den Fairway-Apartments, in denen die Mädchen unterkommen, logiert auch eine Gruppe von Ivy-League-Studenten (die *Yalies*). Melanie hat schnell eine Verabredung mit Dill (John Brennan), verbringt eine Zeit allein mit ihm. Am Abend klagt TV über seine Schwierigkeiten mit Mädchen. Tuggle gesteht ihm ihre Zuneigung, weist ihn aber ab, als er sie küssen will. Merritt lockert erst auf, als der schon ältere Ryder Smith (George Hamilton) sie zu einem Cocktail einlädt. Sie begleitet ihn auf die Jacht seines Onkels. Auch den nächsten Tag verbringen die beiden zusammen. Am Abend gesteht Ryder, dass er in Merritt verliebt ist. Melanie muss erfahren, dass ihr Freund nichts von einer Heirat hält. Kurz vor dem Ende der Ferien nimmt Ryder die jungen Frauen mit auf die Tropical Isle; der Nachtclubbesuch mündet in eine Strandparty ein. Zur gleichen Zeit wird Melanie von einem Jungen in einem Motel vergewaltigt. Tuggle erfährt davon und bittet Merritt, die gerade dabei war, ihren Widerstand gegen Sex mit Ryder aufzugeben, Melanie zu helfen. Sie kommen gerade an, als Melanie angefahren wird. Sie bringen sie ins Krankenhaus. Die Ferien sind zu Ende. Merritt bleibt in Florida, sie will

erst dann zurückkommen, wenn Melanie wieder gesund ist. Sie zweifelt selbst an ihrem Festhalten, keinen Sex vor der Ehe haben zu wollen. Ryder akzeptiert ihre Haltung und lädt sie ein, an seiner Graduierungsfeier teilzunehmen und ihre Freundschaft fortzusetzen.

Musiker: Connie Francis. Remake: *WHERE THE BOYS ARE '84* (*BEACH PARTIES - SONNE, SEX UND SUNNYBOYS*); USA 1984, Hy Averback.

1961

****Blue Hawaii** (*Blaues Hawaii*); USA 1961, Norman Taurog.

Nachdem er zwei Jahre lang seinen Wehrdienst abgeleistet hat, kehrt Chad Gates (Elvis Presley) nach Hawaii zurück. Er widersetzt sich seiner reichen und dominierenden Mutter (Angela Lansbury), die ihn unbedingt in der väterlichen Ananas-Fabrik arbeiten lassen will. Stattdessen fängt er beim Fremdenverkehrsamt an, bei dem auch Maile Duval (Joan Blackman), eine junge französisch-hawaiianische Frau und Freundin Chads, arbeitet. Seine erste Aufgabe ist es, die Lehrerin Abigail Prentace (Nancy Walters) mit vier jungen Mädchen über die Insel zu begleiten. Er gerät in Streit mit einem betrunkenen Touristen, der sich an eins der Mädchen herangemacht hatte, und wird dafür ins Gefängnis gesteckt. Er wird von seiner Mutter ausgelöst, die sich ebenso über den Einfluss, den Maile auf Chad hat, ärgert wie sie sich Gedanken über Abigails Interesse an ihrem Sohn macht. Ihr ist verborgen geblieben, dass sich Chads Onkel Fred (Roland Winters) in Abigail verliebt hat. Die Missverständnisse klären sich aber auf. Chad und Maile planen ihre Hochzeit; außerdem wollen sie eine eigene Touristenagentur aufmachen. Chads Vater überträgt den beiden die Ausführung der nächsten Generalversammlung seiner Firma. Sogar Chads Mutter gibt ihre Widerstände auf, als die Hochzeit in großer Pracht gefeiert wird.

Presley steuert vierzehn Songs zum Film bei. *BLUE HAWAII* ist einer von drei Filmen, die Presley vor hawaiianischer Kulisse realisiert hat, die alle ähnliche Geschichten erzählen (die beiden anderen sind *GIRLS! GIRLS! GIRLS! GIRLS! GIRLS! GIRLS!*); USA 1962, Norman Taurog, und *PARADISE, HAWAIIAN STYLE* [*SÜDSEE-PARADIES*]; USA 1966, Michael D. Moore).

****Gidget Goes Hawaiian** (*April entdeckt Hawaii*); USA 1961, Paul Wendkos.

Gidget (eigentlich Frances Lawrence, gespielt von Deborah Walley) hat einen heftigen Streit mit ihrem Surfer-Freund Jeffrey „Moondoggie“ Matthews (James Darren), als sie ihm mitteilt, dass ihre Eltern einen Urlaub an der Waikiki Beach auf Hawaii machen werden. Statt über die Trennung traurig zu sein, gratuliert er ihr zu dem tollen Ausflug. Im Flugzeug freunden sich die Lawrences mit Mitzi und Monty Stewart (Peggy Cass, Eddie Foy Jr.) und deren Tochter Abby (Vicki Trickett) an. Auf Hawaii besteht Gidget darauf, zu Hause zu bleiben und Trübsal zu blasen, obwohl der TV-Tänzer Eddie Horner (Michael Callan), den Abby auf sich aufmerksam zu machen sucht, sie romantisch umwirbt. Durch die Antriebslosigkeit seiner Tochter verstört, benachrichtigt ihr Vater Jeff. Gleichzeitig beschließt aber auch Gidget, den Hawaii-Urlaub – und Eddie – zu genießen. Jeff trifft just in dem Moment ein, als sich Gidget und Eddie küssen. Er kontert, indem er Abby

den Hof macht. Es kommt zu weiteren Komplikationen, als die beiden Töchter die Eltern in Verdacht nehmen, außereheliche Intrigen zu spinnen. Am Ende werden aber alle Missverständnisse aufgeklärt, und Gidget und Jeff kommen wieder zusammen.

Nach mehreren Sequels, die dem Film von 1959 folgten, wurde der Stoff zudem in die Fernsehserie GIDGET (32 Episoden, USA 1965-66, mit Sally Field in der Titelrolle) umgesetzt.

1963

*****Beach Party** (*Beach Party*); USA 1963, William Asher.

Frankie (Frankie Avalon) nimmt seine Freundin Dolores (Annette Funicello) zu einem Surfurlaub mit in ein Strandhaus in Südkalifornien. Als sie ankommen, ist er wenig erfreut, eine ganze Gruppe von Freunden anzutreffen, die Dolores eingeladen hatte. Die Possen, die die Jugendlichen am Strand treiben, werden von dem Anthropologen Professor Sutwell (Robert Cummings) und seiner Sekretärin Marianne (Dorothy Malone) aus einem Nachbarhaus beobachtet; die beiden bereiten eine Studie über das Sexualverhalten von Jugendlichen vor. Wieder einmal geraten Frankie und Dolores in Streit. Aus Rache nimmt sich Franke vor, mit der üppigen Kellnerin Ava (Eva Six) anzubändeln, die in einem Bier- und Rock'n'Roll-Lokal arbeitet. Dolores freundet sich mit Prof. Sutwell an, als dieser sie von Eric Von Zipper (Harvey Lembeck), einem lederbekleideten Motorradfahrer, befreit, der sie bedrängt hatte. Frankie wird sofort eifersüchtig. Die verschiedenen Liebesränke gedeihen weiter, bis die Jugendlichen die Aufzeichnungen des Professors zu Gesicht bekommen - sie haben schlimme Vermutungen, was mit ihnen geschieht. In der Rock'n'Roll-Bar wird der Professor mit den wütenden Jugendlichen, aber auch mit den Bikern (den *Stupids*) konfrontiert. In einem heftigen Handgemenge klären sich die Missverständnisse auf. Frankie und Dolores kommen wieder zusammen, und der Professor erkennt, dass Marianne die Frau ist, die er gesucht hatte und die ihm hilft, sein höchst ambivalentes Verhältnis zu den Jugendlichen zu klären.

Vincent Price hat einen Cameo-Auftritt (als „Big Daddy“). Musiker: Dick Dale and His Del-Tones.

***Palm Springs Weekend** (*Im Paradies ist der Teufel los*); USA 1963, Norman Taurog.

Zum Missvergnügen des Polizeichefs Dixon (Andrew Duggan) und seiner Frau Cora (Dorothy Green) kommen in den Osterferien Unzahlen von Jugendlichen nach Palm Springs in Kalifornien, um zu feiern und Spaß zu haben. Ein Bus mit einer College-Basketballmannschaft kommt an, angeführt durch den Medizinstudenten Jim Munroe (Troy Donahue) und den Trainer Fred Campbell (Jack Weston). Im gleichen Bus ist auch die etwas ältere, sich als wohlhabend gebende Gail Lewis (Connie Stevens). Der Bus bleibt liegen. Gail macht sich mit dem reichen Playboy Eric Dean (Robert Conrad) auf den Weg zur Unterkunft. Auf dem Weg treffen sie Doug „Stretch“ Fortune (Ty Hardin), einen Stuntman aus Texas, zu dem sich Gail hingezogen fühlt. In Palm Springs trifft Jim auf Dixons Tochter Bunny (Stefanie Powers), die in einem Plattenladen arbeitet. Er nimmt sie auf eine Party mit, die aber von lokalen Strolchen gestört wird. Nach einer Prügelei finden sich alle auf der Polizeistation wieder, wo Dixon Jim untersagt, seine Tochter noch

einmal zu sehen. Zur gleichen Zeit versucht Eric, Gail zu vergewaltigen; sie wird jedoch durch Stretch gerettet, der Eric verprügelt. Eric sabotiert Stretchs Wagen, der verunglückt. Jim zieht in letzter Minute Stretch aus dem brennenden Wrack. Gail besucht Stretch im Krankenhaus; sie gesteht ihm, dass sie nur eine einfache College-Studentin ist, bittet ihn um Verzeihung, dieweil Campbell die Zuneigung von Mrs. Naomi Yates (Carole Cook), der Besitzerin des Hotels, in dem die Mannschaft wohnt, gewinnt. Als die Studenten Palm Springs wieder verlassen, verspricht Bunny, auf Jim zu warten, bis er sein Medizinstudium abgeschlossen hat. Selbst der Polizeichef ist besänftigt und lädt die jungen Leute zu den nächsten Osterferien wieder ein.

1964

****Bikini Beach** (*Bikini Beach*); USA 1964, William Asher.

Frankie (Frankie Avalon), Dee Dee (Annette Funicello) und ihre Surfer-Freunde treffen an der Bikini Beach ein, wo sie Urlaub machen wollen. Sie treffen mit „The Potato Bug“ (Frankie Avalon in einer Doppelrolle) zusammen, einem britischen Plattenstar, der dort ebenfalls ausruhen will. Der Millionär und Zeitungsverleger Harvey Huntington Honeywagon III versucht, den Strand für ein Seniorenheim zu requirieren, versucht, die Jugendlichen mit dem Vorwurf, sie seien auf das Niveau von Tieren gesunken, zu vertreiben (wozu er seinen Schimpansen Clyde als Demonstrationsobjekt vorführt, mit der Behauptung, amerikanische Jugendliche seien nicht intelligenter als Clyde). Doch die Jugendlichen haben Fürsprecher: die Lehrerin Vivien Clements (Martha Hyer), und Big Drag (Don Rickles), der einen Club betreibt, in dem vor allem Jugendliche verkehren. Potato Bug signalisiert, an einem Wettrennen mit Autos interessiert zu sein. Frankie äußert sich zustimmend. Dee Dee ist verärgert, beginnt mit dem Engländer zu flirten. Eric Von Zipper (Harvey Lembeck) und seine Motorrad-Gang schließen sich Honeywagons Kampagne gegen die Surfer an. Allerdings hat Honeywagon unter dem Einfluss der attraktiven Lehrerin begonnen, seine Haltung gegenüber den Jugendlichen zu verändern. Frankie und The Potato Bug beschließen tatsächlich, in einem Rennen gegeneinander anzutreten. Von Zipper manipuliert den Wagen, von dem er glaubt, es sei Potato Bugs; tatsächlich ist es Frankies, der nach dem Rennen nur knapp überleben kann, als das Rennen unentschieden endet. Von Zipper wird als Saboteur entlarvt. In einer gewaltigen Prügelei in Big Drags Club werden Von Zipper und seine Gang geschlagen, sie verlassen die Bikini Beach. The Potato Bug kehrt nach England zurück, Frankie und Dee Dee versöhnen sich. Am Ende werden auch Vivien und Honeywagon zum Paar.

Avalon realisiert u.a. eine schlechte Imitation der Beatles. Stevie Wonder (als „Little Stevie Wonder“) hat einen Gastauftritt. Musiker: The Pyramids, The Exiters.

****For Those Who Think Young** (*Strandparty bei Mondschein*); USA 1964, Leslie H. Martinson.

Der wichtigste Zeitvertreib für die Studenten des Oceancrest College ist neben dem Surfen der Silver Palms Club, in dem der Komödiant Woody Woodbury (Woody Woodbury) auftritt. Der reiche Playboy Gardner

„Ding“ Pruitt III (James Darren) verliebt sich in Sandy Palmer (Pamela Tiffin), die Nichte Woodburys. Die Romanze wird aber durch Pruitts Großvater Burford B. Sanford „Nifty“ Cronin (Robert Middleton) zu unterbinden versucht, der sogar daran denkt, den Club schließen zu lassen. Auch die Soziologin Dr. Pauline Thayer, die der Meinung ist, dass das, was in den Silver Palms geschieht, skandalös sei, ist daran interessiert, zumindest Studenten den Zutritt zum Club zu verbieten. Als sie sich aber in Woodbury verliebt, verändert sie ihre Meinung grundlegend. Als Ding seine Absicht verkündet, Sandy zu heiraten, arrangiert Cronin eine Razzia im Club. Als herauskommt, dass er ein ehemaliger Schmuggler ist, gibt er sowohl seine Versuche auf, den Club zu schließen, wie auch seine Vorbehalte gegen Sandy.

Der Titel ist einer Pepsi-Reklame aus den frühen 1960ern entnommen. Bob Denver (Rollenname: Kelp) spielt eine Nebenrolle; seine Freundin ist Nancy Sinatra.

****Get Yourself a College Girl** (aka: *The Swingin' Set*); USA 1964, Sidney Miller.

Die Leitung des Wyndham Girl's College ist der festen Überzeugung, dass das College eine vorbildliche Institution der Vermittlung traditioneller Werte für junge Mädchen wie insbesondere Anstand und schickliches Benehmen sei. Was ihnen verborgen geblieben ist, ist die Tatsache, dass es eine Art von „Untergrund-Bewegung“ an der Schule gibt, die durch die Begeisterung der Mädchen für Rockmusik ausgelöst worden ist. Kurz vor den Weihnachtsferien kommt der Direktor dahinter, dass eine der Studentinnen – Terry Taylor (gespielt von Mary Ann Mobley) – unter dem Pseudonym „Joanie Harper“ eine berühmte Song-Schreiberin ist, die vor allem auf Grund der verführerischen feministischen Texte bekannt ist. Nun muss entschieden werden, wie man mit Terry, die zugleich eine der besten Studentinnen ihres Jahrgangs ist, verfahren werden soll, um den möglichen Skandal von der Schule abzuwenden. Terry wird bis zu den Weihnachtsferien vom Unterricht suspendiert. Viele der Studentinnen verbringen die Ferien im Sun Valley. Gary Underwood (Chad Everett), der Verleger Terrys, versucht Terry dazu zu verleiten, im Nachthemd für eine Zeichnung zu posieren, mit dem er für ihren nächsten Song werben will, was sie selbst für unmoralisch hält, was zudem gegen ihre feministische Sensibilität verstößt. Garys Ziel ist einzig die Steigerung der Verkaufszahlen von Terrys Platten. Terry stellt Gary noch während der Ferien bloß, weil er es war, der ihr Pseudonym bei einem Telefonat mit der Schulleitung aufgehoben hatte. Noch während der Ferien besucht der Senator Hubert Morrison (Willard Waterman), Enkel des Schulgründers und einer der wichtigsten Sponsoren des Colleges, die Schülerinnen-Gruppe im Sun Valley - er will die Jugendlichen besser verstehen lernen. Er gerät in einen tiefen Konflikt zwischen der Tatsache, dass er Terrys Musik für unmoralisch hält, dass Terry aber auch als inoffizielle Schulsprecherin gilt. Der Senator flirtet mit Terrys Tanzlehrerin Marge Endicott (Joan O'Brien). Während eines Tanzabends verliert Morrison auf der Tanzfläche die Hosen, was ihn politisch unmöglich machen würde. Gary, der sich in Terry verliebt, sorgt aber dafür, dass der Senator abgeschirmt wird und sein Gesicht nicht verlieren muß. Die Show, die Gary zu diesem Zweck inszeniert, umfaßt Auftritte mehrerer populärer Bands. Sie wird ein großer Erfolg. Terry wird rehabilitiert, sie und Gary sind am Ende ein Paar.

Seinerzeit galt der von dem Autokino-König Sam Katzman produzierte MGM-Film als Mischung von

Musical und Variety-Show. Er variierte zudem das Beach-Party-Genre mit dem Sujet „Wintersport“ und gilt als erster Film der kleinen Gruppe der „Ski Party Movies“. Zu den Musikern rechnen die britischen Bands The Animals und The Dave Clark Five sowie Stan Getz, Astrud Gilberto, das Jimmy Smith Trio, The Standells.

***The Horror of Party Beach**; USA 1964, Del Tenney.

Während eine Gruppe von Auto-Freaks (*hot rodders*) und Motorradfahrern eine Beach-Party am Strand von Stamford feiert, wird ein Bottich mit radioaktivem Material von einem vorüberfahrenden Schiff abgeladen, fällt aber über Bord und zerschellt an einem Felsbrocken. Eine schwarze Flüssigkeit ergießt sich ins Meer, die sich überraschend zu bewegen beginnt und zu einem mit Krusten und Narben übersäten bössartigen Monster formt. Aus einem werden schnell mehrere Monster – menschliche Leichen, die am Strand angespült werden, wandeln sich in kürzester Zeit zu Monstern –, die menschliches Blut zum Überleben brauchen. Die junge und attraktive Tina (Marilyn Clark), die allein am Strand ist, während sich ihre Freunde eine Schlägerei mit den Motorradfahrern leisten, wird das erste Opfer. Der Football-Spieler Hank Green (John Scott) und die naive Elaine Gavin (Alice Lyon) bitten – unterstützt von der Polizei – Elaines Vater, den Naturwissenschaftler Prof. Dr. Gavin (Allen Laurel), ihnen dabei zu helfen, die Monster zu stellen und umzubringen. Es gelingt ihnen aber nicht, den Tod von zwanzig Jugendlichen, die eine Schlafanzug-Party am Strand feiern, zu verhindern. Drei Motorradfahrerinnen fallen den Monstern zudem zum Opfer. Dr. Gavin findet einen abgerissenen Monster-Arm und findet heraus, dass man mit Natrium die zum größten Teil aus Wasser bestehenden Monster zerstören kann. Nun geht es darum, in Südkalifornien große Mengen von Natrium aufzutreiben. Tatsächlich kann Elaine, nachdem man ausreichend Natrium aufgetrieben hat, das Versteck der Monster auffindig machen. Fast wäre sie noch zum Opfer geworden. Doch Hank und Dr. Gavin kommen rechtzeitig, retten sie und zerstören die Monster.

Musiker: The Del-Aires.

*****Muscle Beach Party** (*Muscle Beach Party*); USA 1964, William Asher.

Die Beach Party Gang trifft an der Malibu Beach auf eine geschlossene Gruppe von muskelbepackten Bodybuildern, die der Gang ihre Rolle als Veranstalter der *Beach Party* streitig machen wollen, die in *Muscle Beach Party* umbenannt werden soll. Die beiden Spitzensurfer Frankie (Frankie Avalon) und Dee Dee (Annette Funicello) fühlen sich erheblich bedroht, als Flex Martian (Rock Stevens = Peter Lupus) – begleitet von mehreren anderen Bodybuildern – ihren Strandabschnitt besetzen. Während sich die Geschehnisse am Strand zuspitzen, beschließt die reiche Contessa Julie (Luciana Paluzzi), Flex als letzten in der langen Reihe ihrer Liebhaber zu verführen, und bittet ihren Manager S.Z. Matts (Buddy Hackett), die Gruppe der Bodybuilder unter Vertrag zu nehmen. Als die Contessa aber Frankie am Strand singen hört, gibt sie ihren Plan auf, sucht nun Frankie zu verführen. Sie bietet ihm einen Plattenvertrag an. Frankie fühlt sich durch ihre amourösen Avancen geehrt und erwidert sie. Die Lage verändert sich grundlegend, weil sich nicht nur eine Kluft zwischen Frankie und Dee Dee auftut (die in bemerkenswert bissigen Dialogen zwischen den

beiden Frauen ausgespielt werden), sondern auch die einigermaßen friedlichen Beziehungen zwischen den beiden konkurrierenden Gruppen am Strand zusammenbrechen und in Gewalt auszuarten drohen. Einzig die Musik von *Dick Dale and the Del Tones* und *Little Stevie Wonder* vermögen die Wogen noch zu glätten. Am Ende gibt Frankie die Chance, zu einem amerikanischen Teenie-Idol werden zu können, auf und kehrt zu Dee Dee zurück.

Der Film enthält sechs neue Titel aus der Feder von Brian Wilson (von den Beach Boys). Annette Funicello wurde für die „Best Female Musical Performance“ in dem Branchenmagazin *Motion Picture Exhibitor* nominiert.

Literatur: Ormrod, Joan: Issues of Gender in *MUSCLE BEACH PARTY* (1964). In: *Scope*, Dec. 2002, URL: <http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/muscle-beach.htm>.

****Pajama Party** (aka: *The Maid and the Martian*; dt.: *Pyjama Party*); USA 1964, Don Weis.

Die Marsianer planen eine Invasion der Erde. Go-Go (Tommy Kirk), ein marsianischer Teenager, wird als Vorhut losgeschickt, die das Terrain sondieren soll. Er landet im Garten von Tante Wendy (Elsa Lanchester) und trifft mit Big Lunk (Jody McCrea), ihrem muskulösen Neffen, und dessen Freundin Connie (Annette Funicello) zusammen. Wendy ist eine exzentrische Dame, die einen Bekleidungsladen führt, hütet in ihrem Haus einen kleinen Schatz. Darum planen J. Sinister Hulk (Jesse White) und Fleegle (Ben Lessy) einen Überfall auf ihr Haus. Eine zweite Handlungslinie erzählt von dem Streit zwischen Eric Von Zipper (Harvey Lembeck), dem Kopf einer Motorradgang, der auf Big Lunk Connies wegen eifersüchtig ist. Dieweil versucht Go-Go, Wendy und Connie davon zu überzeugen, dass er wirklich ein Marsianer ist und dass die Invasion tatsächlich in bedrohliche Nähe rückt. Unterstützt vom Häuptling Rotten Eagle (Buster Keaton in einem Gastauftritt) und Helga (Bobbi Shaw), einer attraktiven Schwedin, die eigentlich von Big Lunk Informationen über den verborgenen Schatz beschaffen sollte, platzen die beiden Einbrecher in eine Pyjama-Party hinein, die Bessie für die Jugendlichen veranstaltet. Go-Go rettet das Fest, indem er die beiden Verbrecher zum Mars teleportiert. Auch die Biker einschließlich Von Zippers werden den Marsianern als Modelle der menschlichen Gesellschaft vorgestellt. Go-Go kann schließlich die Marsianer dazu bewegen, die Invasion abubrechen. Er selbst hat sich in Connie verliebt und beschließt, auf der Erde zu bleiben. Big Lunk verliebt sich in Helga, obwohl sie kein Wort Englisch spricht.

Die Choreographie der Tanznummern stammt von David Winters und Toni Basil (die aus ihrer Arbeit für die *WESTSIDE STORY* bekannt sind). Neben diversen Musiknummern singt Dorothy Lamour einen Song zu einer Art spontaner Modenschau, in der die Mädchen zum Go-Go-Tanzen übergehen.

****Ride the Wild Surf**; USA 1964, Don Taylor.

Die Surfer Steamer Lane (Tab Hunter), Jody Wallis (Fabian) und Chase Colton (Peter Brown) kommen auf Oahu Island an der Waimea Bay an, wo sie die weltgrößten Wellen „reiten“ und Wettkämpfe mit den weltbesten Surfern austragen wollen. Steamer verliebt sich in Lily Kilua (Susan Hart) – gegen den Widerstand von Lilys Mutter, die Surfer für Nichtsnutze hält. Jody verliebt sich in Brie Matthews (Shelley

Fabares), die ihn zu überzeugen sucht, dass er mehr kann als nur surfen – wenn er nur will. Chase verliebt sich in Augusta „Augie“ Poole (Barbara Eden), die, selbst vergnügungssüchtig, ihm den Genuss am Leben beibringt. Hody setzt das Surfen fort, obwohl er bei einem „Ritt“ fast umgekommen wäre. Chase macht einen gefährlichen Tauchgang, mit dem er eine alte hawaiianische Weissagung aktivieren will, die den Taucher zum Herren der Wellen macht. Die großen Wellen kommen, der Wettkampf beginnt. Chase verunglückt, und Jody riskiert sein Leben, um ihn zu retten. Steamer wird disqualifiziert, als sein Surfbrett zerbricht, wird aber getröstet, weil Lilys Mutter seiner Romanze mit Lily zustimmt. Nur noch Jody und Eskimo (James Mitchum), der Vorjahressieger, verbleiben im Wettbewerb. Eskimo gibt auf. Der erschöpfte, aber triumphierende Jody kommt auf einer 15m-Welle der wartenden Brie entgegen.

Die Surf-Aufnahmen Fabians wurden von Mickey Dora gedoubelt. Musiker: The Marketts.

***Surf Party**; USA 1964, Maury Dexter.

Die aus Arizona stammenden Terry Wells (Patricia Morrow), Sylvia Depmster (Lory Patrick) und Junior Griffith (Jackie DeShannon) kommen in Malibu Beach an, um Ferien zu machen und Terrys Bruder Skeet (Jerry Summers) zu besuchen, einen früheren Football-Star, dessen Karriere nach einer Kopfverletzung zu Ende war. Sylvia verliebt sich in Skeet, Terry in Len Marshal (Bobby Vinton), der in Malibu einen Surfladen betreibt; Junior verliebt sich in Milo Talbott (Ken Miller), eine Surferin. Milo wird verletzt, als sie sich um die Qualifizierung bemüht, in Skeets wilden und risikofreudigen Surfclub „The Lodge“ aufgenommen zu werden. Len macht Skeet Vorhaltungen. Fast kommt es zur Schlägerei, als Terry einschreitet und mahnt, Skeets Kopfverletzung sei immer noch gefährlich. Skeet beruhigt sich wieder, als er eine große Party veranstaltet; Pauline Powell (Martha Stewart), eine reiche ältere Dame, erwischt ihn mit Sylvia im Schlafzimmer, und macht deutlich, dass sie ein Verhältnis mit Skeet habe. Skeet begreift, wie sehr er in Sylvia verliebt ist, und beschließt, mit ihr nach Arizona zurückzukehren. Der Rest des Urlaubs ist pures Vergnügen.

Der Schwarzweiß-Film galt seinerzeit als Musical. Die wichtigste Musikgruppe – *The Rooters* (aka: *The Routers*) – waren schwarze Studiomusiker. Weitere Musiker im Film: Bobby Vinton, Jackie DeShannon, Patricia Morrow, Lory Patrick, Ken Miller, The Astronauts.

1965

***Beach Ball**; USA 1965, Lennie Weinrib.

Mr. Bernard Wolf (James Wellman) verlangt von Dick Martin (Edd Byrnes), dem Manager der Musikgruppe *The Wigglers* (zu ihr gehören (Bango / Robert Logan, Jack / Aron Kincaid und Bob / Don Edmonds) die 1.000 Dollar zurück, die er für die Beschaffung der Instrumente geliehen hatte. Dick versucht das Geld

aufzutreiben, indem er Susan Collins (Chris Noel), der jungen Frau, die für die Kredite zuständig ist, die das College vergibt, dem Dick und die Band angehören, um das Geld bittet - er arbeite an einer Untersuchung afrikanischer Stammesrhythmen. Tatsächlich sind Dick und die Wiggler gar nicht am College, sondern genießen das Leben am Malibu Beach, zusammen mit Surfern und Autonarren. Susan beschließt, zusammen mit den Mitgliedern des Finanzkomitees Augusta (Mikki Jamison), Samantha (Brenda Benet) und Deborah (Gail Gilmore), den Kredit persönlich zu übergeben. Am Strand angekommen, begreifen sie sofort, dass sie getäuscht worden sind, und zerreißen den Scheck. Dann mischen sie sich unter die anderen Gäste der Bikini-Party, hoffend, dass sie die Männer zur Rückkehr ans College bewegen können. Wolf, der enttäuscht ist und sein Geld oder wenigstens die Instrumente zurückhaben will, verständigt die Polizei. Die Musiker können aber flüchten und mischen sich, als Frauen verkleidet, unter die Artisten der *Hot Rod and Musical Show*. Sie gewinnen den ersten Preis des Band-Wettbewerbs, zahlen ihre Schulden zurück und kehren ans College zurück, glücklich, weil sie die Sympathien der vier Mitglieder des Finanzkomitees gewonnen haben.

Musiker: The Supremes, The Wiggler, The Four Seasons, The Hondells, The Righteous Brothers, The Walker Brothers.

*****Beach Blanket Bingo** (*Surf Beach Party*); USA 1965, William Asher.

Frankie (Frankie Avalon) und Dee Dee (Annette Funicello) und ihre Surfer-Freunde beobachten einen Fallschirmabsprung, den der Presseagent Bullets (Paul Lynde) sich ausgedacht hat, mit dem er Werbung für die Sängerin Sugar Kane (Linda Evans) machen will. Die Gruppe beginnt sich massiv für das Fallschirmspringen zu interessieren und beschließt, Stunden für alle in Big Drops‘ (Don Rickles) Springerschule zu nehmen. Während einer Party, die Bullets für Sugar Kane gibt, flirtet Bonnie Graham (Deborah Walley) mit Frankie; Dee Dee ist sehr eifersüchtig. Die Konflikte werden aber beigelegt, als Eric Von Zippers (Harvey Lembeck) Biker-Gruppe „Rat Pack“ das Fest sprengt. Zur gleichen Zeit wird Bonehead (Jody McCrea), einer der Surfer, von Lorelei (Marta Kristen) gerettet, einer schönen Nixe; sofort verliebt sich Bonehead unsterblich in die Wasserfrau. Der festen Überzeugung, es handele sich wieder um einen Werbegag, lässt sich Sugar Kane von Von Zipper entführen. Die Surfer befreien sie nach einer wilden Verfolgungsjagd mit Hilfe von Bonehead und Lorelei. Als Lorelei ins Meer zurückkehren muss, findet Bonehead Trost bei Sugar Kane. Und auch Frankie und Dee Dee versöhnen sich wieder.

Buster Keaton hat einen mehrfachen Running-Gag-Cameo-Auftritt (als „Buster“). Die Filmmusik schrieb der bekannte Barmusiker Les Baxter. Die Stimme Sugar Kanes stammt von Robin Ward.

****The Beach Girls and the Monster** (aka: *Monster from the Surf*; Wiederveröff.: *Surf Terror*); USA 1965, Ron Hall.

Der junge Richard (Arnold Lessing) ist kein Ozeanograph geworden wie es sich sein Vater Dr. Otto Lindsay (Jon Hall), der als Professor am Ozeanographischen Laboratorium arbeitet, eigentlich gewünscht hatte, sondern verbringt seine Zeit fast ausschließlich mit seiner Clique beim Surfen. Eines Tages findet er mit seiner Verlobten Jane (Elaine DuPont) am Strand den verstümmelten Körper eines Mädchens. Kurze Zeit

später findet der einzelgängerische Mark (Walker Edmiston) während einer Party am Strand heraus, dass auch sein Freund Tom (Dale Davis) ermordet wurde. Die Polizei vermutet, dass ein psychopathischer Serienmörder zugeschlagen habe, wenn nicht etwas viel Geheimnisvolleres am Werk war. Dr. Lindsay behauptet, dass ein gigantischer Humanoid, der wie ein Fisch im Meer lebt, der Täter gewesen sei. Er nutzt zudem die Gelegenheit, gegen die Surfer vorzugehen, nicht nur, weil sein Sohn seine Zeit sinnlos mit ihnen vergeudet, sondern vor allem, weil vorzeiten ein fataler Unfall passiert war, bei dem Richards Freund Mark zum Krüppel wurde. Weitere Morde geschehen. Mark gerät unter Verdacht, die Tat verschleiern zu wollen, ja, die Tat selbst begangen zu haben. Mark beginnt selbst zu recherchieren, findet Fußspuren, die zu Richards Haus führen; dort beobachtet er, wie Richards attraktive Stiefmutter Vicky (Sue Casey) ihn zu verführen versucht. Plötzlich fällt das Monster, das alle Taten begangen hatte, über die beiden her, bringt Vicky um. Im Kampf mit Mark kann er die Maske des Täters herunterreißen – es ist Otto Lindsay, der Richard von seinen Surfer-Freunden trennen und gleichzeitig Vicky zurückerobern wollte. Er kann entkommen, als die Polizei eintrifft, stiehlt ein Auto. Doch bei einer Verfolgungsjagd in den Hollywood Hills kommt er von der Straße ab und kommt dabei um.

Der Soundtrack umfasst 13 voll ausgespielte Titel. Bekannt ist vor allem ein nächtlicher Tanz am Strand (*Beach Bongo Bo*). Eine Cameo-Rolle spielt Kingsley the Lion (unter eigenem Namen).

***Daytona Beach Weekend**; USA 1965, Bob Welborn.

Der Film, über den kaum Informationen in Erfahrung zu bringen sind und von dem möglicherweise keine Kopie mehr existiert, wurde als äußerst billige Produktion von Sixtieth Arts realisiert (Verleih: Dominant Films) und fast ausschließlich in den Autokinos des amerikanischen Südwestens ausgewertet. Er wurde auf 16mm gedreht, auf 35mm aufgeblasen und in die Kinos gebracht. Er gilt als Klon der Beach-Party-Filme, weil er Szenen enthält, die die Freizeit von Jugendlichen am Strand schildern, sowie zwei Nummern des Sängers Del Shannon. Die Erzählung realisiert ein ähnliches Motiv („*spring break*“) wie *WHERE THE BOYS ARE* (1960) und *PALM SPRINGS WEEKEND* (1963): Shannon und andere Rockkünstler besetzen einen Strandabschnitt für eine große Wochenend-Party, auf der es zu einer ganzen Reihe von Auftritten kommt (darunter The Offbeats und Sue Skee).

***Dr. Goldfoot and the Bikini Machine** (*Dr. Goldfoot und seine Bikini-Maschine*); USA 1965, Norman Taurog.

Dr. Goldfoot (Vincent Price) hofft, die Besitztümer des reichsten Mannes der Welt – es handelt sich um den Playboy Todd Armstrong (Dwayne Hickman) – mit Hilfe der bikini-schönen Roboter-Frauen an sich bringen zu können, die er in seinem Laboratorium herstellt. Diane (Susan Hart), die bereits einen Schönheitspreis bekommen hat und als Musterstück der Bikini-Roboter gilt, wird ausgeschiedt, den reichen Todd zu verführen; er soll Diane heiraten und ihr sein Vermögen überschreiben. Der Geheimdienstler Craig Gamble (Frankie Avalon), selbst unsterblich in Diane verliebt, verhindert den erfolgreichen Abschluss der Intrige. Im Versuch, Armstrong zu helfen, fällt er aber in Goldfoots Folterkeller, in dem er zusammen mit Armstrong

verschiedensten Torturen ausgesetzt wird (darunter ein schwimmendes Todespendel). Sie entkommen, werden aber von Goldfoot und seinem finsternen Assistenten Igor (Jack Mullaney) in einer extensiv dargestellten Jagd mit Autos, Motorrädern, Straßenbahnen und Schwimm-Autos verfolgt.

Agentenfilmparodie. Der Titelsong (*The Bikini Machine*) wurde von *The Supremes* vorgetragen. Sequel: DR. GOLDFOOT AND THE GIRL BOMBS; Italien 1966, Mario Bava.

***Gir! Happy** (*Kurven-Lily*); USA 1965, Boris Sagal.

Nachdem sie ihr Engagement in einem Nachtclub in Chicago beendet haben, wollen Rusty Wells (Elvis Presley) und seine Combo die Ostertage in Fort Lauderdale, Florida, verbringen, um Musik für die zahllosen Collegestudenten zu machen die dort den Frühlingsanfang (*spring break*) feiern. Big Frank (Harold J. Stone), der halbseidene Besitzer des Nachtclubs in Chicago, versucht allerdings, die Kapelle in Chicago zu halten, als er erfährt, dass auch seine Tochter Valerie (Shelley Fabares) nach Florida fahren will. Er läßt die Combo ziehen, nachdem die Musiker das Versprechen abgelegt haben, auf Valerie Acht zu geben. In Fort Lauderdale stellt sich heraus, dass die Mitglieder der Kapelle die meiste Zeit damit verbringen, Valerie aus verschiedensten Konflikten herauszuhalten. Um die anderen aus dem Versprechen zu entlasten, das sie Big Frank gegeben haben, übernimmt Rusty die Verantwortung für das Mädchen. Die beiden sind glücklich miteinander, bis Valerie von dem Handel zwischen Rusty und ihrem Vater erfährt. Sie geht auf eine Trink-Tour und sitzt am Ende im Gefängnis. Big Frank gibt postalisch eine Bürgschaft für das Mädchen ab. Am Ende sind Valerie und Rusty wieder ein glückliches Paar.

Der bekannteste Song des Films ist *Let's Party Tonight* (Elvis Presley); Presley singt insgesamt elf Songs; nur das Titellied wird von Nita Talbot vorgetragen.

*****The Girls on the Beach** (aka: *The Summer of '64*); USA 1965, William Witney.

Eine Gruppe von Studentinnen will die Sommerferien im Beach House der Studentenverbindung Alpha Beta verbringen. Zu ihnen gehören Selma (Noreen Corcoran), Cynthia (Linda Marshall) und Arlene (Anna = Ahna Capri). Sie treffen auf Duke (Martin West), Brian (Steven Rogers) und Wayne (Aron Kincaid), mit denen sie im Nachtclub zur Musik von Lesley Gore, den Beachboys und den Crickets die Abende verbringen, tanzend und sich vergnügend. Als sie erfahren, dass die Hausmutter des Beach House das ganze Vermögen der Verbindung zu Almosenzwecken weggegeben hat, droht dem Heim die Schließung. Die Mädchen denken sich eine ganze Reihe von Unternehmungen aus, um in kürzester Zeit \$10.000 aufzutreiben – ein Schönheitswettbewerb, ein Zeitungsquiz, ein Backwettbewerb. Die Situation scheint trotzdem hoffnungslos, bis die Jungen damit prahlen, die Beatles zu kennen. Die Mädchen glauben, dass die Beatles nach Kalifornien fliegen werden, um dort zum Wohl des Beach House aufzutreten, und bereiten eine Show vor, für die sie die Werbetrommel rühren. Als sie kurz vor dem Konzert erfahren, dass sie von den Jungen getäuscht worden sind, versuchen sie in letzter Minute, eine Doppelgängerband zusammenzustellen, doch

läßt sich das Publikum nicht täuschen. Es lässt sich aber auf das Spiel ein, die Show wird ein großer Erfolg.

Musiker: The Beachboys (*Little Honda, Girls on the Beach*), The Crickets (*La Bomba, Lonely Sea*), Lesley Gore (*I Don't Want To Be a Loser, It's Gotta Be You, Leave Me Alone*).

****How to Stuff a Wild Bikini**; USA 1965, William Asher.

Frankie (Frankie Avalon), der auf Tahiti eine Reserveübung der Marine ableisten muss, ruft den Zauberdoktor Bwana (Buster Keaton) zu Hilfe, der mit einem Zauber seine Freundin Dee Dee (Annette Funicello) vor der Nachstellung durch männliche Konkurrenten Frankies schützen soll. Bwana schickt einen Pelikan auf die Reise, der ein Auge auf Dee Dee haben soll. Als Ricky (Dwayne Hickman), ein bekannter Frauenheld, Dee Dee den Hof zu machen beginnt, beschließt Bwana, einen stärkeren Zauber loszumachen, und schickt Cassandra (Beverly Adams), eine geheimnisvolle Verführerin, die Ricky von seinem Vorhaben abbringen soll. Zur gleichen Zeit taucht auch der Werbefachmann Peachy Keane (Mickey Rooney) am Strand auf, der das *Girl Next Door* für eine Werbekampagne sucht, und engagiert den Rocker Eric Von Zipper (Harvey Lembeck) und seine Biker-Gang *Rat Pack*, die sich für ein Motorradrennen vorbereiten. Cassandra wird Gewinnerin des Next-Door-Girl-Wettbewerbs. Peachy muss allerdings entdecken, dass sie chaotisch und unorganisiert ist. Während des Motorradrennens haben Von Zipper und seine Gruppe große Probleme, weil Keane Von Zipper in einen dreiteiligen Stoffanzug gesteckt hatte, den er unter seiner Lederkleidung trägt. Am Ende wirbt Ricky um Cassandra, Frankie kehrt zu Dee Dee zurück.

Die Schauspielerin Elizabeth Montgomery hat einen kurzen Cameo-Auftritt als Tochter Bwanas. Der Film wurde seinerzeit als schlechtes Broadway-Musical wahrgenommen.

****One Way Wahine** (aka: *Wahini*; aka: *One Way Wahini*); USA 1965, William O. Brown.

Zwei junge Frauen – Kit Williams (Joy Harmon) und Brandy Saveties (Adele Claire) – laufen von zu Hause weg. Sie kaufen Tickets nach Hawaii. Zwei Wochen nach ihrer Ankunft lernen sie Lou Talbot (David M. Whorf) kennen, der zwei Männern auf die Spur gekommen ist, von denen er annimmt, dass es sich um Angestellte einer Bank in Chicago handelt, die sich mit einer großen Summe Geldes nach Hawaii abgesetzt haben. Er überredet Kit und Brandy, zu dem Strandhaus zu kommen, in dem die Männer wohnen. Talbot hatte ihnen versprochen, zwei Mädchen zu ihnen zu bringen, hoffend, dass er das Geld an sich nehmen könne, während die Männer von den Mädchen abgelenkt sind. Talbot weiht zudem seinen Freund Chick Lindell (Anthony Eisley) in den Plan ein. Die vier wollen die beiden Männer unter Drogen setzen, probieren darum KO-Pillen an dem Gammler Sweeney (Edgar Bergen) aus, der seine Tage nichtstuend am Strand verbringt. Im Strandhaus wird Kit fast von einem der beiden Männer vergewaltigt, es gelingt ihr aber, ihn k.o. zu schlagen. Sie nimmt das Geld an sich, stopft es in eine Plastiktasche und wirft Chick diese durch das Fenster zu. Die Plastiktasche zerreißt, so dass Chick gezwungen ist, das Geld in einem Mülleimer zu verbergen. Am nächsten Tag erfahren die vier, dass ihre Opfer tatsächlich Gangster sind. Sie kehren zum Strandhaus zurück, um das Geld zurückzugeben, treffen aber nur auf Sweeney, der zufällig die Beute gefunden hatte und sie gerade der Polizei übergibt.

Zu den Songs gehören *One Way Wahine* (von Jody Miller als Titelsong gesungen), *When the One Way Wahine Does the Bird* and *When I Look at You* (von Ray Peterson gesungen).

***Sergeant Deadhead**; USA 1965, Norman Taurog.

Der US-Luftwaffen-Sergeant O.K. Deadhead (Frankie Avalon), der auf der Smedley Missile Base seinen Dienst tut, bringt versehentlich während einer Militärparade eine Rakete zur Explosion. Der General Rufus Fogg (Fred Clark) lässt ihn ins Gefängnis bringen. Mit Hilfe eines hartgesottenen Kriminellen, der mit ihm die Zelle teilt, gelingt es dem zurückhaltenden Deadhead, aus dem umzäunten Gelände auszubrechen. Er sucht Zuflucht in einer Rakete. Wiederum versehentlich startet die Rakete, Deadhead fliegt zusammen mit einem Hund durch das Weltall. Es gelingt Offizieren der Luftwaffe, die Rakete zur Erde zurückzusteuern. Sie versprechen Deadhead, ihn zum Nationalhelden zu machen, wenn er den versehentlichen Start für sich behält. Der Flug ins All hat aber den Charakter Deadheads grundlegend gewandelt – aus dem schüchternen und bescheidenen Mann ist ein machtbewusster Frauenheld geworden, der darauf besteht, das Unglück an die Presse weiterzumelden. Um sein Ansehen zu schützen, lässt Fogg Deadhead erneut ins Gefängnis werfen, obwohl dessen Heirat mit dem Leutnant Lucy Turner (Deborah Walley) am gleichen Tag gefeiert werden soll. Fogg befiehlt den Leutnants Kinsey (Eve Arden) und Donovan (Frankie Avalon), einem Doppelgänger Deadheads, die Hochzeit und sogar die folgenden Flitterwochen als Theater vorzuspiegeln. Doch Deadhead entkommt aus dem Gefängnis und nimmt seinen Platz als Ehemann in dem Hotel ein, in dem die Flitterwochen gespielt werden sollen. Wie durch ein Wunder verändert sich seine Persönlichkeit erneut, er wird zu dem Deadhead des Anfangs und fordert die Braut von seinem Doppelgänger zurück.

****Ski Party** (*Ski Party*); USA 1965, Alan Rafkin.

Die beiden athletisch gebauten Todd Armstrong (Frankie Avalon) und Craig Gamble (Dwayne Hickman) versuchen, die beiden Studentinnen Linda Hughes (Deborah Walley) und Barbara Norris (Yvonne Craig), die auf ein College in Los Angeles gehen, für sich zu gewinnen; doch die beiden ziehen die Gegenwart des ganz unathletischen Freddie Carter (Aron Kincaid) vor. Die Schülergruppe macht Winterferien auf einer Hütte im Sun Valley, die der Schulleiter Donald Pevney (Robert Q. Lewis) leitet. Todd und Craig beschließen, sich als Frauen verkleidet in die Gruppe einzuschleichen und mit Freddie zu flirten, um herauszufinden, warum er auf Frauen so unwiderstehlich wirkt. Unter den Namen Jane und Nora nehmen die beiden tatsächlich an den Skistunden teil, die die Mädchen absolvieren. Freddie wird auf die beiden Neuen aufmerksam. Während Freddie mit ihnen flirtet, lernt Todd eine Schwedin kennen; Craig umwirbt die dralle Skilehrerin. Während dieser Geschehnisse sind die Skistunden mit Ski-Stunts und musikalischen Einlagen durchsetzt. Freddie macht Craig (alias Nora) einen Antrag, der ihn aber auf Los Angeles vertröstet. Freddie jagt die ganze Mädchengruppe durch den Sawtooth-Nationalpark zurück nach Los Angeles. Kaum zu Hause angekommen, entdecken die Mädchen den Streich, den Todd und Craig Freddie gespielt haben. Tatsächlich geben die

Mädchen Freddie auf und beginnen, mit den beiden jungen Männern zu gehen.

Musik: Lesley Gore (*Sunshine, Lollipops, and Rainbows*); James Brown and the Fabulous Flames (*I Feel Good*). Annette Funicello tritt in einem Cameo-Auftritt auf. Am Ende steht ein Auftritt am Strand.

***A Swingin' Summer**; USA 1965, Robert Sparr.

Der im kalifornischen Lake Arrowhead gelegene Lakeside Dance Pavillion, den Cindy (Quinn O'Hara), Rick (William Wellman Jr.) und Mickey (James Stacy) übernehmen wollen, ist von der Schließung bedroht. Ohne das Wissen der anderen überredet Cindy ihren reichen Vater, das Projekt zu finanzieren. Turk (Martin West), ein Lebensrettungsschwimmer, ist eifersüchtig auf Rick und Mickey und sucht die Pläne des Trios zu vereiteln, vor allem Cindy von Rick zu entzweien. Der stolze und eigensinnige Rick ist sehr verärgert, als er erfährt, dass Cindys Vater das Geld für den Pavillion gegeben hat. Später aber verzeiht er Cindy. Turk heuert drei Schläger an, die den Tanzsaal demolieren sollen. Doch das Unternehmen misslingt. Die Männer zwingen vielmehr Turk, mit ihnen zusammen das Geld aus der Abendkasse zu stehlen. In letzter Minute besinnt sich Turk eines anderen, hilft Rick, das Geld wiederzubekommen. Am Ende kehren alle auf die Tanzfläche zurück.

Musiker: Raquel Welch (die einen Song vorträgt), The Righteous Brothers, Gary Lewis & The Playboys.

***Village of the Giants**; USA 1965, Bert I. Gordon.

Der jugendliche Erfinder Ronny „Genius“ Howard (Ron Howard) erfindet eine Substanz, die eine Gruppe jugendlicher Straftäter zu Partylöwen von 15m Höhe macht. Die Geschichte handelt von vier Teenager-Pärchen (unter den Darstellern: Beau Bridges), die in eine kleine Stadt kommen, nachdem ihre Autos im Schneesturm steckengeblieben sind. Die ebenfalls jugendlichen Mike (Tommy Kirk) und Nancy (Charla Doherty) – Ronny ist der Bruder Nancys – erfahren von Ronnys Erfindung. Die Teenager, die ebenfalls das Gerücht gehört haben, stehlen etwas von Ronnies Substanz, probieren es im Selbstversuch, wachsen tatsächlich zu enormer Größe. Sie übernehmen die Macht in dem Städtchen, nehmen die Tochter des Sheriffs als Geisel. Ronny entdeckt allerdings einen Dampf, der als Gegenmittel wirkt und mit dem er die Verwandlung der Jugendlichen rückgängig machen kann.

Der Regisseur Bert I. Gordon hat eine ganze Reihe von SF-Filmen über Mutationen gemacht (darunter *THE AMAZING COLLOSAL MAN*, 1957, und *ATTACK OF THE PUPPET PEOPLE*, 1958). *VILLAGE OF THE GIANTS* basiert auf H.G. Wells' Stück *The Food of the Gods*.

Musik: Rock'n'Roll-Score von Jack Nitzsche; zu den Performern gehören The Beau Brummels (*Woman*) und Freddy Cannon (*Little Bitty Corrine*).

***When the Boys Meet the Girls** (*Boy meiner Träume*); USA 1965, Alvin Ganzer.

Danny Churchill (Harve Presnell), ein junger Erbe, versucht, Ginger Gray (Connie Francis), einer attraktiven Postbotin aus dem zutiefst ländlichen Nevada, dabei zu helfen, die Farm ihres Vaters zu retten. Der Vater ist Spieler und hat bei einigen Gangstern aus dem nahen Reno hohe Schulden, die er nur begleichen kann, wenn

er die Ranch aufgibt. Danny verwandelt mit der Hilfe seiner College-Freunde die Ranch in ein Motel für Scheidungs-Kandidaten, die ihren Schulden zu entgehen versuchen. Zugleich umwirbt er Ginger, schweigt aber seine Vergangenheit, in der er mit der gehässigen Goldgräberin Tess (Sue Ane Langdon) zusammengewesen ist. Erst am Ende lösen sich die Konflikte, Danny und Ginger sind ein Paar.

Remake des 1932 realisierten Gershwin-Musicals *GIRL CRAZY*. Ausgestattet mit großem Budget, sollte der Film eine modernisierte Musical-Form mit den Herman's Hermits, Sam the Sham and the Pharaohs und den Broadway-nahen Liedern Connie Francis' vorstellen. Außerdem traten Louis Armstrong und Liberace in Kurzauftritten auf. Als Höhepunkt des Films gilt eine sorgfältig choreographierte Aufführung von Gershwins *I Got Rhythm*.

***Wild on the Beach** (aka: *Beach House Party*); USA 1965, Maury Dexter.

Lee Sullivan (Sherry Jackson), Studentin an einem College in Kalifornien, erbt ein Strandhaus von ihrem Onkel. Sie möchte das Anwesen als Ferien-Pension für junge Frauen führen, so gleichzeitig die Wohnungsnot der Mitstudentinnen lindernd und das eigene Studium finanzierend. Zur gleichen Zeit plant aber Adam Miller (Frankie Randall), das Haus zu einem Studentenheim für männliche Studierende umzuwandeln, darauf pochend, dass Lees Onkel ihm die Genehmigung dazu noch zu seinen Lebzeiten gegeben habe. Er beantragt zuallererst eine Genehmigung, ein Studentenheim außerhalb des Campus einrichten zu dürfen, und eine ganze Reihe Studenten ziehen bereits ein. Allerdings erlangt auch Lee eine solche Genehmigung, was zu einer ganzen Kette von aus männlichen und weiblichen Partygästen gemischten Strandparties führt. Lee und Adam verlieben sich ineinander. Und auch das Unterbringungsproblem erledigt sich, als die Studenten ein zweites, nahegelegenes Haus übernehmen können.

Zu den Musikern gehören Sonny and Cher (*It's Gonna Rain*), The Astronauts, Sandy Nelson, Cindy Malone sowie Jackie and Gayle.

****Winter a-Go-Go** (*Das total verrückte Skihotel*); USA 1965, Richard Benedict.

Jeff Forrester (William Wellman Jr.) erbt eine Skihütte am Lake Tahoe. Mit Hilfe seines Freundes und Werbedirektors Danny Frazer (James Stacy) sowie seiner Sekretärin Jo Ann Wallace (Beverly Adams) sucht er die Hütte zu einem Jugendhotel und zu einem Musik-Club im örtlichen Skiparadies zu machen. Eine Menge Freunde werden eingeladen, die beim Renovieren helfen sollen. Jordan (Walter Maslow), der eine Hypothek auf das Anwesen besitzt, beauftragt den Gauner Burt (John Anthony Hayes), die Fortschritte der Neugestaltung aufzuhalten. Burt und Jeff tragen ein Ski-Duell aus, bei dem Burt Jeff das Leben rettet. Er kündigt seinen Vertrag mit Jordan. Tatsächlich wird das Jugendhotel vom Publikum angenommen. Schon nach kurzer Zeit kann die Hypothek zurückbezahlt werden. Jo Ann und Jeff heiraten. Und Burt kommt wieder mit seiner alten Freundin Janine (Jill Donohue) zusammen, von der er sich entfremdet hatte.

Musiker: The Hondells, Joni Lyman, Nooney Rickett Four, James Stacy, The Reflections.

1966

***The Endless Summer**; USA 1966, Bruce Brown.

Die drei Surfer Bruce Brown (als Regisseur), Mike Hynson und Robert August treten in dem halbdokumentarischen Film eine dreimonatige Reise an die wichtigsten Surfstrände der Welt an – sie wollen „die perfekte Welle“ suchen. Sie besuchen die Strände von Malibu, die Küsten von Ghana, Nigeria, Australien, Neuseeland, Tahiti und Hawaii.

Musiker: The Sandals. Remake als: THE ENDLESS SUMMER (aka: BRUCE BROWN'S ENDLESS SUMMER II; dt.: ENDLESS SUMMER II); USA 1994, Bruce Brown.

****Fireball 500** (*Highspeed*); USA 1966, William Asher.

Der Rennfahrer „Fireball“ Dave Owens (Frankie Avalon) kommt nach Spartanburg, South Carolina, wo er ein Rennen gegen den lokalen Champion Leander Fox (Fabian) fahren will. Dave gewinnt nicht nur das Rennen, sondern auch die Bewunderung von Leanders Freundin Jane (Annette Funicello) und von Martha Brian (Julie Parrish), einer reichen Dame, die ihn dazu überredet, an einem nächtlichen Überland-Rennen mitzufahren. Tatsächlich soll er dabei aber schwarzgebrannten Whiskey schmuggeln. Die Staatspolizei stellt ihn und droht, ihn ins Gefängnis zu werfen, wenn er nicht dabei behilflich ist, dem Schmugglerring auf die Spur zu kommen. Ein Fahrer kommt um, als er nachts einem Auto ausweichen will. Dave und Leander legen ihren Streit bei, um den Unfall aufzuklären. Als sie die Straße entlangfahren, auf der der Unfall passierte, sehen sie die Lichter eines Wagens, der direkt auf sie zufährt; aber sie entdecken, dass das alles eine Täuschung war, verursacht durch einen gewaltigen Spiegel, der über die die Straßenbreite reicht. Sie stellen eine Falle und es kommt heraus, dass Charlie Bigg (Harvey Lembeck), Marthas Partner, sowohl für den Whiskey-Schmuggel wie für den Unfall verantwortlich war. Bigg ist eifersüchtig, weil Dave mit Martha flirtet, und beschließt, dass Dave das nächste Unfallopfer werden soll. Beim großen Rennen, bei dem eigentlich Dave umkommen sollte, wird aber Leander bei einem Autounfall schwer verletzt. Seine Karriere als Fahrer ist zu Ende. Jane kommt zu ihm zurück. Dave und Martha verlassen Spartanburg, um im ganzen Land weiter Rennen zu fahren.

Die Renn-Aufnahmen entstanden auf den Ascot und Saugus Raceways nahe Los Angeles; die Landschaftsaufnahmen stammen aus Charlotte, North Carolina. Musiker: Don Randi Trio Plus One, Julie Parrish. FIREBALL 500 ist die letzte Avalon-Funicello-Zusammenarbeit.

****The Ghost in the Invisible Bikini** (*Erbschaft um Mitternacht*); USA 1966, Don Weis.

Hiram Stokely wird in seinem Sarg vom Geist von Cecily besucht, der Frau, mit der er vor 30 Jahren verbandelt war. Sie teilt ihm mit, dass er nicht nur in den Himmel kommen kann, sondern dass er auch wieder jung werden würde, wenn er binnen 24 Stunden eine gewisse Urkunde beschaffen kann. Die Urkunde soll verhindern, dass Hiram durchtriebener Rechtsanwalt Reginald Ripper (Basil Rathbone) mit seinem finsteren Gehilfen J. Sinister Hulk (Jesse White) den jungen und gutaussehenden Erben Chuck Phillips

(Tommy Kirk) um den Nachlass betrügt. Als Chuck, seine Verlobte Lili Morton (Deborah Walley) und seine ältliche Tante Myrtle Forbush (Patsy Kelly) an die Testamentseröffnung gehen, trifft Myrtles Neffe Bobby (Aron Kincaid) auf dem Anwesen der Stokelys ein, um dort das Wochenende zu verbringen. Er hat seine Strandparty-Freunde mitgebracht, die sofort eine Poolparty beginnen. Ripper setzt seine Tochter Sinistra (Quinn O'Hara) und die Freunde Hulks (Yolanda / Bobbi Shaw und Chicken Feather / Benny Rubin) ein, um das Fest der Jugendlichen zu stören. Auch Eric Von Zipper und seine Biker-Gang „Rat Pack“ sind auf dem Gelände. In all dem Durcheinander wird Ripper klar, dass es schwer sein wird, seinen Plan auch umzusetzen. Ripper setzt zu einem letzten Mordversuch im Keller des Hauses an, doch schreiten Hiram und Cecily ein. Am Ende geht das Erbe tatsächlich an Chuck. Hiram bekommt die versprochene Belohnung, ja mehr noch: Als Cecily ihn zum Himmelstor geleitet, wird er immer jünger, bis er als Dreijähriger den Himmel betritt.

Nancy Sinatra spielt eine Nebenrolle als Sängerin. Boris Karloff (als „The Corpse“) hat einen Gastauftritt. Musiker: The Bobby Fuller Four, Quinn O'Hara, Piccola Pupa.

***Out of Sight**; USA 1966, Lennie Weinrib.

Als Sandra (Karen Jensen), eine hübsche Strandschönheit, zufällig ein Gespräch zwischen dem Rock'n'Roller Big D (John Lawrence) mit seinen Gehilfen belauscht, in dem es darum geht, ein bevorstehendes Volksfest zu verhindern oder so zu stören, dass es abgebrochen werden muß, verständigt sie den Agenten John Stamp, bittet um Hilfe. Es ist aber nur Stamps Butler Homer (Jonathan Daly) am Telefon, der selbst gern Agent wäre – er übernimmt den Fall. Big D bekommt mit, dass er ermittelt, und versucht, ihn mit Hilfe dreier hübscher junger Frauen (Scuba / Wende Wagner, Wipeout / Maggie Thrett und Tuff Bod / Deanna Lund) für sich zu gewinnen. Es gelingt dem emsigen Homer aber, sich dem Reiz der Frauen zu entziehen. Homer wird zudem durch ein geheimnisvolles Mädchen in seiner Arbeit behindert, die ihn in einem Motorrad mit Seitenwagen zu verfolgen scheint. Es gelingt Homer, Big D von seinem Plan abzubringen, das Volksfest kann ohne Störung stattfinden. Das Mädchen mit dem Motorrad stellt sich als John Stamp heraus, Homers Chef, der verärgert darüber war, dass Homer sein speziell angefertigtes Auto benutzt hatte, ohne dass er die Genehmigung dazu hatte.

Musiker: Gary Lewis & the Playboys, The Turtles, The Astronauts, The Knickerckockers, Dbie Gray, Freddie and the Dreamers. Die Universal-Produktion gilt als Genre-Mix von Beach-Party-Film, Rennfahrerfilm, Rock'n'Roll-Film und Krimi.

***Wild Wild Winter** (ursprünglich: *Snow Ball*; umgetitelt in: *Snowbound*); USA 1966, Lennie Weinrib.

Burt (Don Edmonds) und Perry (Les Brown Jr.) kommen an einem kleinen College in den Bergen an (dem fiktiven „Alpine College“), um ihren Hauptinteressen nachzugehen: Skilaufen und Mädchen Verführen. Als sie von Sandy (Suzie Kaye) und Dot (Vicky Albright) ignoriert werden, weil Susan Benchley (Chris Noel), die Vorsitzende der Studentinnenverbindung und Sekretärin des Schulleiters Dean Carlton (James Wellman), voller Abneigung gegen Männer ist, suchen die beiden jungen Männer Ronnie Duke (Gary Clarke) auf, der in ihrer eigenen Verbindung ist. Susan ist verlobt mit John Harris (Steve Franken), der versucht, dem College

aus seinen finanziellen Nöten zu helfen. Ronnie stammt aus Malibu; er gilt als unwiderstehlicher Frauenheld, doch misslingt jeder Versuch, mit Susan anzubändeln. Einer seiner Verführungsversuche, mittels dessen er zum Kopf des Skiläufer-Teams des Colleges werden will, führt dazu, dass er tatsächlich an dem kommenden Skiwettbewerb teilnehmen muss. Eher zufällig gewinnt er nicht nur das Rennen, sondern auch Susans Zuneigung, die sich von John trennt.

Musiker: Dick and Dee Dee, Jackie Miller and Gayle Caldwell (= Jackie and Gayle), The Astronauts, Jay and the Americans, The Beau Brummels.

1967

***C'mon, Let's Live a Little;** USA 1967, David Butler.

Jesse Crawford (Bobby Vee), ein junger Folksänger aus Arkansas, hofft, auf das College in Waymont aufgenommen zu werden, um dort eine Ausbildung zu bekommen. Auf dem Wege dorthin rettet er die hübsche Tochter des Dekans, Judy Grant (Jackie DeShannon), vor einem Autounfall. Er wird damit belohnt, eine eigene Aufnahmeprüfung machen zu können, die er allerdings nur knapp besteht. Jesses musikalisches Talent wird schnell entdeckt. Er wird zum unabhängigen Mitspieler in den politischen Aktivitäten des egoistischen und intriganten Rego (John Ireland), der eine Bewegung zur Durchsetzung der „freien Rede“ ins Leben gerufen hat, mit der er gegen den Dekan Dean Grant (Russ Conway) agiert. Er plant eine große Versammlung in der Aula des Colleges und will Jesses Musik dazu benutzen, eine große Menge Leute zusammenzubringen. Obwohl sein Auftritt ein großer Erfolg ist, bemerkt er zu spät, dass er Judy und ihren Vater tief verletzt hat. Ebenso beschämt wie verärgert schlägt er Rego nieder und verlässt die Aula. Als er seine Sachen packt, um das College zu verlassen, betritt gleichzeitig der Dekan die Aula; es gelingt ihm, alle Sympathien der Anwesenden auf sich zu ziehen. Jesse lässt sich überreden zu bleiben. Er kehrt auf den Campus zurück, um sein Studium fortzusetzen und zugleich die Beziehung mit Judy zu vertiefen.

Alle Musik-Titel des Films stammen von Don Crawford.

***Catalina Caper;** USA 1967, Lee Sholem.

Die beiden College-Studenten Don Pringle (Tommy Kirk) und Charlie Moss (Brian Cutler) verbringen die Sommerzeit auf Santa Catalina Island mit Tauchen und dem Anmachen von Mädchen. Zur gleichen Zeit planen der Gauner Arthur Duval (Del Moore) und sein inkompetenter Komplize Larry Colvis (Jim Begg), dem griechischen Millionär Lakopolous (Lee Deane), der auf den Ankauf gestohlener Kunstgegenstände spezialisiert ist, eine gefälschte chinesische Schriftrolle zu verkaufen. Tatsächlich haben die beiden das Original gestohlen, mit dem sie den Kunstsachverständigen Borman (Peter Mamakos) von der Echtheit ihres Stücks überzeugen wollen. Lakopolous versucht selbst, die Rolle zu stehlen. Aber Duvals Sohn Tad (Peter Duryea) plant, das gestohlene Stück zurückzubringen. Die echte Rolle fällt während eines Tauchausflugs von der Yacht, die Duval gemietet hatte, ins Wasser. Don und Charlie sollen den Schatz retten. Als der Gangster Fingers O'Toole (Robert Donner) dazukommt und auch noch die Hafenz Polizei Verdacht schöpft, scheinen

sich die Geschehnisse zuzuspitzen. Am Ende ist die Schriftrolle aber wieder sicher im Museum. Vor allem aber kommen Don und Katrina Corelli (Ulla Strömstedt) am Ende zusammen.

Die musicalartige Krimi-Handlung ist vielfach von Musikeinlagen unterbrochen. Musiker: Mary Wells, Little Richard, The Cascades, Carol Connors.

*****Don't Make Waves** (*Die nackten Tatsachen*); USA 1967, Alexander Mackendrick.

Als die impulsive und unbekümmert in den Tag hineinlebende Laura Califatti (Claudia Cardinale) den Sportwagen des Touristen Carlo Cofield (Tony Curtis) zu Schrott gefahren hat, lädt sie den verstörten jungen Mann dazu ein, die Nacht auf der Couch in ihrem Apartment an der Malibu Beach zu verbringen. Kaum ist der Abend angebrochen, wird er aber von Lauras „Patron“ Rod Prescott (Robert Webber) hinausgeworfen. Prescott betreibt eine Swimmingpool-Gesellschaft, die allerdings seiner Frau gehört. Nachdem er die Nacht am Strand verbracht hat, geht Carlo Schwimmen und ertrinkt fast. Er wird von Malibu (Sharon Tate) gerettet, einer verführerischen Surferin und Fallschirmspringerin, die ihm eine Mund-zu-Mund-Beatmung verpasst. Zutiefst von Malibu fasziniert, beschließt Carlo, sich an der Malibu Beach niederzulassen. Weil er vergeblich um Schadenersatz für seinen Sportwagen ersucht hatte, nutzt er sein Wissen um die heimliche Affäre Rods mit Laura und bekommt tatsächlich eine lukrative Arbeit als Swimmingpool-Verkäufer. Um seine Beziehung zu Malibu zu festigen, besticht er die Wahrsagerin Madame Lavinia (Edgar Bergen), dass sie Malibus Freund, dem Bodybuilder Harry Hollard (David Draper), beibringt, dass Sex schlecht für die physische Verfassung sei. Das Spiel der Beziehungen bekommt neue Untertöne, als Rods Frau Diane (Joanna Barnes) Laura als Zeugin für ihren Scheidungsprozess benennt. Während eines Sturms kommen alle sechs Liebespartner in Carlos Haus auf der Klippe zusammen, das während des Sturms ins Rutschen gerät und erst auf dem tieferliegenden Strand zum Stehen kommt. Malibu ist am Ende wieder mit Harry zusammen, Diane gibt die Scheidungspläne auf und Laura und Carlo entdecken, dass sie füreinander gemacht sind.

***It's a Bikini World**; USA 1967, Stephanie Rothman.

Der Sportler und Playboy Mike Samson (Tommy Kirk) ist bestürzt darüber, dass die junge Sportlerin Delilah Dawes (Deborah Walley) ihn für einen chauvinistischen Maulhelden hält. Um ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen, beschließt er, ein Doppelleben als Mike und Herbert Samson zu leben, sein schüchterner, brilletragende Bruder. Die Täuschung gelingt, Delilah verliebt sich in den höflichen und zurückhaltenden Herbert. Die Situation kompliziert sich, als sie Mike dazu bewegt, an einer ganzen Reihe von Sportwettbewerben am Strand teilzunehmen. Mike gewinnt alle Wettkämpfe bis auf den letzten – hier lässt er Delilah gewinnen. Es ist unausweichlich, dass Delilah von der Doppelexistenz Mikes erfährt. Zunächst wehrt sie sich gegen Erklärungen. Doch am Ende glaubt sie, dass Mike sich bessern wird und nimmt die Romanze mit Mike/Herbert wieder auf.

Der Drummer und Schauspieler Sid „Spider Baby“ Haig tritt als Ed „Big Daddy“ Roth in einer Nebenrolle auf. Musiker: Pat Vegas and Lolly Vegas, The Toys, The Gentrys, The Animals, The Castaways.

1968

****The Sweet Ride** (*Die wilden Jahre*); USA 1968, Harvey Hart.

An einem Highway an der Malibu Beach wird eine halbtote, brutal zusammengeschlagene, offenbar vergewaltigte junge Frau gefunden. Die Polizei findet heraus, dass die junge Frau – es handelt sich um die Schauspielerin Vicki Cartwright (Jacqueline Bisset) – mit dem Surfer Denny McGuire (Michael Sarrazin) verabredet war, einem jungen Taugenichts, der zusammen mit Collie Ransom (Anthony Franciosa), einer Tennisspielerin, und Choo-Choo Burns (Bob Denver), einem arbeitslosen Jazzpianisten, in einem nahegelegenen Strandhaus wohnt; die Gruppe vertritt die Kardinaltugend, dass alles – auch die Sexualpartner – geteilt werden müssen. Als der Polizei-Leutnant Atkins (Percy Rodrigues) ihn verhört, erzählt Denny die Vorgeschichte – dass die Beziehung zwischen ihm und Vicki von dem Augenblick an, als sie sich kennenlernten, unsicher gewesen sei. Erst danach erfährt er, dass Vicki beruflich und psychisch von dem TV-Nachrichten-Produzenten Brady Caswell (Warren Stevens), der auch Vickis neue Serie produziert, unter Druck gesetzt worden war. Als er Vicky bitte, ihn zu heiraten, weigert sie sich, beginnt sogar, Erklärungen darüber abzugeben, warum sie sich immer wieder von ihm entferne. Dennys Eifersucht steigt noch weiter an, als auch der abstoßende Motorradfahrer Mr. Clean (Charles Dierkop) um sie zu werben beginnt. Denny erfährt von Caswell. Der Streit zwischen den beiden dauert 14 Tage, bis Denny sie wiedertrifft, als sie ins Krankenhaus gebracht wird. Erst als die Polizei das Verhör beendet hat, kommt heraus, was wirklich geschehen war: Als Vicky sich Mr. Clean angeboten hatte, wurde sie von Caswell zusammengeschlagen. Um Vicky's Verletzungen zu rächen, überfällt Denny Caswell in dessen Haus, lässt ihn blutend und bewusstlos zurück. Am Ende gibt Denny sein sorgenloses Leben auf und nimmt eine Arbeit in einem Eisenwarengeschäft in Santa Monica an.

Literatur

Aquila, Richard: *That old-time rock & roll. A chronicle of an era, 1954-1963*. Urbana, Ill. [...]: University of Illinois Press 2000, xvii, 370 S. (Music in American Life.).

Zuerst: New York: Schirmer Books / London: Collier Macmillan 1989.

Betrock, Alan: *The I was a teenage juvenile delinquent rock 'n' roll horror beach party movie book. A complete guide to the teen exploitation film, 1954-1969*. London: Plexus 1986, X, 149 S.

Zugleich New York: St. Martin's 1986.

Chidester, Brian / Priore, Domenic: *Pop surf culture. Music, design, film, and fashion from the Bohemian surf boom*. Santa Monica, Cal.: Santa Monica Press 2008, 271 S.

Coleman, Barbara Jean: *Fitting pretty. Media construction of teenage girls in the 1950s*. Diss., Minneapolis, University of Minnesota, 1995, 199 S.

Mikrofiche-Ausg.: Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International 1995, 2 Mikrofiches.

Enthält ein Kapitel über Annette Funicello.

Fiske, John: *Reading the popular*. Boston: Unwin Hyman 1989, S. 43-76: „Reading the beach“.

Ford, Nick / Brown, David: *Surfing and social theory Experience, embodiment, and narrative of the dream glide*. London [...]: Routledge 2006, VII, 204 S.

Fuller, Graham: The greatest beach movies ever made. In: *Interview*, Aug. 1999, S. 74.

Jackson, Katie Merlock: Frankie and Annette at the beach. The beach locale in American movies and its dominance in the sixties. In: *Locales in American popular film*. Ed. by Paul Loukides. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1993, S. 121-135.

Lisanti, Thomas: *Hollywood Surf and Beach Movies. The First Wave, 1959-1969*. Foreword by Aron Kincaid. Jefferson, N.C.: McFarland 2005, x, 446 S.

McFarland, Stephen J.: *It's party time. A musical appreciation of the beach party film*. [Corona Del Mar, Calif.]: PTB Productions 1992, 203 S. (= Spec. Issue of *California Music Magazine*, 78, 1992.)

Morris, Gay: Beyond the Beach. AIP's Beach Party Movies. In: *Bright Lights*, 21, May 1998, URL: http://www.brightlightsfilm.com/21/21_beach.php.

Morris, Gary: Beyond the Beach. Social and formal aspects of AIP's „beach party“ movies. In: *Journal of Popular Film and Television* 21,1, Spring 1993, S. 2-11.

Morton, Jim: Beach Party Films. In: *RE/search* 10, 1986, S. 146-147.

O'Toole, Lawrence: Blood and sand. In: *Premiere* 5, Aug. 1992, S. 94.

Ransom, James: Beach Blanket Babies. In: *Esquire* 64,1, July 1965, S. 90-94.

Rutsky, R.L.: Surfing the Other. Ideology on the Beach. In: *Film Quarterly* 52,4, Summer 1999, S. 12-23.

Stephen, Jaci: O.T. In: *New Statesman & Society* 6, 12.2.1993, S. 45.

Sterne, Jane / Stern, Michael: *Encyclopedia of pop culture*. [...] New York: Harper Perennial 1987, S. 40-42.

Empfohlene Zitierweise

Bruns, Katja / zu Hüningen, James: Die Beach-Party-Filme (1963-1968). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.4 (2011), S. 623-651, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2011.5.p623-651>.

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.