

James zu Hünigen / Frederike Kiesel

Fiktive Musikerfiguren und Rock-Bands / Rockkonzerte in fiktiven Filmen [0]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,1, 2010, S. 33-46.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-160>.

Stereotypen und Motive des (Rock-)Musikers im Film

Dass die Figur des Musikers eine so große Affinität zur Dramatisierung hat, hat sicherlich mehrere Gründe. Ein Blick in das Korpus macht schnell deutlich, dass es einige stereotyp wiederkehrende Motive sind, die ausgespielt werden:

(1) Die Tatsache der *musikalischen Kreativität* selbst als Fähigkeit des Musikers, in Tiefenschichten menschlicher Erfahrung einzutauchen und sie in musikalischer Form auszudrücken. Es ist die Frage der *Authentizität* des Ausdrucks innerer Befindlichkeiten selbst, der *Ehrlichkeit*, die einer Musik abzulesen ist. Dass dabei auch Erfahrungen der Verzweiflung, der Einsamkeit und der Angst angesprochen werden, die ihrerseits in manchmal kakophonischer musikalischer Form artikuliert werden, gehört zum thematischen Programm, in dem Musikerfiguren agieren.

(2) Die Affinität des Musikers zu *Drogen* und *Rausch* als Indikatoren einer gewissen psychischen Labilität, aber auch einer übergroßen Bereitschaft, sich in Zustände der Kreativität hineinzusteigern (ein Motiv, das seit der Romantik die Darstellung vieler Künstlerfiguren betroffen hat und zudem mit der Auffassung, Drogen als Mittel der Bewußtseins-erweiterung nutzen zu können).

(3) Eine intime Koppelung von Musik und *Sex* - weil Musik tiefe sexuelle Energien ansprechen und freisetzen kann und der Musiker nach diesem Bild selbst aus sexueller Erfahrung kreative Impulse gewinnt und zugleich die Musik als Medium der erotischen Kommunikation einsetzt. Zugleich bildet vor allem die Handlungssphäre des Hard-Rock eine Welt sehr ausgeprägter Geschlechterrollen [1].

(4) Die Vorstellung des Konzertbetriebs als einer tendenziell *libertinären Sphäre*, in der die Beziehung zwischen Musikern und Fans auch erotisch ausgelebt wird (bis zur Extremfigur der *groupies*, die diese Beziehung pervertieren und das Machtverhältnis des Fan-Seins umdrehen).

(5) Vorstellungen der Brutalität und Skrupellosigkeit, mit der Musikstars als öffentliche Figuren in einem permanenten Feld der *Publicity* lokalisiert und

dabei vor allem dazu instruiert werden, sich zu verhalten, wie es das *Image* des Rockmusikers im allgemeinen und der jeweiligen Band im besonderen es vorsieht - es geht gar nicht um die authentische und selbstgewählte Erscheinung des Musikers in der Öffentlichkeit, sondern um *Inszenierungen* des oder der Stars, die eine Rolle performieren anstatt das auch zu sein, was sie vorgeben zu sein.

Anderes tritt hinzu - Vorstellungen der Ungebundenheit (vor allem wenn Musiker oder Bands auf Tour sind), Phantasien des Erfolgreich-Seins, der Intensität von Zusammenspiel und -leben mit anderen Musikern u.a.m.

Noch in *CRAZY HEART* (USA 2009, Scott Cooper) spielt Jeff Bridges den Country- und Western-Sänger Bad Blake, der mit 57 zum alten Eisen zählt und Kleinstauftritte in der amerikanischen Provinz in schäbigen Bowlinghallen und Bars hat. Er war einmal ein Star, inzwischen aber alkoholabhängig; manchmal kann er seine Songs nur noch volltrunken vor seinen gleichaltrigen Fans vortragen. Gleichwohl gelingt es ihm im Film mehrfach, *one night stands* mit weiblichen Fans zu vereinbaren. Erst als er sich in eine junge Frau verliebt und die Beziehung - durch den Alkoholismus bedingt - zusammenbricht, kann er wieder einen Song schreiben, der zum Hit wird - weil er das Gefühl des Verlustes authentisch wiedergibt. Seine Songs kämen „direkt aus dem Leben“, heißt es in dem Film einmal. Exzessivität des Lebens, die Affinität des Musikers zu Drogen, die gleichzeitige Erschließung von Ausdruckspotentialen, die weit über das hinausgehen, was normalen Bürgern zugänglich ist - derartige Stereotypen regieren den Film, der weniger auf Grund der Geschichte als vielmehr durch Bridges' sensibles Spiel eine Plausibilität bekommt, die die Geltung der Annahmen über den Musiker unterstreicht. Mehrfach zeigt *CRAZY HEART* Gespräche mit Blakes Agenten, der es schließlich ermöglicht, dass Blake als Vorband des mittlerweile zum Superstar aufgestiegenen Tommy Sweet (Colin Farrell) auftreten kann, den Blake selbst in das Musikgeschäft eingeführt hat und der vor allem mit Songs, die Blake geschrieben hat,

Erfolge einheimst. Neben der privaten Geschichte geht es so auch um die Härte der Konkurrenz, um die Bedeutung des Ökonomischen, um die Abhängigkeit der Musiker von der Musik- und Plattenindustrie.

Musiker-Figuren sind so der Kern eines letztlich moralischen Diskurses über Wertsetzungen des Lebens, um die Rolle der Emotionalität, um die Frage der Authentizität des Ausdrucks - in Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen des Musikgeschäfts, der fragilen Abhängigkeit der Musiker von ihren Agenten, den Managern der Plattenfirmen und nicht zuletzt ihren Fans. Gerade Filme, die nicht von einzelnen Musikern erzählen, sondern von Bands, behandeln zudem die manchmal tödlichen Routinen des Zusammenspielens, die oft kaum verdeckten sozialen Prozesse in der Gruppe, die Konkurrenz, in der sich die Beteiligten befinden, die Bindungs- und Heimatlosigkeit des Lebens in Hotelzimmern und auf ständig wechselnden Bühnen.

Berühmt wurde die Fiktionalisierung des Rockumentary durch die Pseudo-Dokumentation *THIS IS SPINAL TAP* (USA 1984, Rob Reiner). Die Band *Spinal Tap* entstand 1978 für eine Episode der ABC-Komödie *THE TV SHOW*. Reiners Films siedelt die Gründung der Band in den 1960ern an; die fiktive Bandbiographie ist der Blick auf eine chamäleonartige Anpassung der britischen Band an die jeweils dominanten Rockmusik-Stile - zunächst hat sie Beatmusik gespielt, sich dann auf die Musik der Hippie-Bewegung umgestellt, ist heute bei Heavy-Metal angelangt. Der Film erzählt aus der Perspektive des fiktiven Dokumentarfilmers Marti DiBergi (Rob Reiner spielt die Rolle selbst) eine Gastspielreise der Band durch die USA. Das meiste mißlingt, was die Bandmitglieder ausprobieren, um Erfolg zu haben, und eigentlich ist die Trennung schon vollzogen, als sich die Gruppe am Ende neu zusammenfindet, weil die Popularität der Band aus unerfindlichen Gründen in Japan stark angestiegen ist. Reiners Satire bildet bis heute eine extreme Amalgamierung von Fiktion und Dokumentation, die allerdings immer deutlich macht, dass es sich um eine Fälschung handelt, die dokumentarische Authentizität nur vorgetäuscht ist. Die meisten anderen Filme, die Rockmusik-Figuren fiktionalisieren, sind sehr viel deutlicher Spielfilme (mit allerdings manchmal höchst interessanten Hybridisierungs-Verfahren, in denen die Realität vor allem des Rock-Konzerts und die Fiktionalität der Handlung in enge Konjunktion geraten).

Erzählmuster

Es mag mit der Konventionalität der Darstellungsformen der Rockumentaries zusammenhängen, dass eine ganze Reihe von Filmen Geschichten über fiktionale Bands auf fiktionalen Tournen erzählen. Ein frühes Beispiel ist Michael Apteds Film *STAR DUST* (*STARDUST*, Großbritannien 1974), der die Geschichte des Aufstiegs des Rocksängers Jim Maclaine erzählt, der Mitte der 1960er mit seiner fiktiven Gruppe *The Stray Cats* zum Superstar wurde [2] und in der Folge zwar zum reichen Mann wurde, in einer ganzen Reihe zufälliger sexueller Kontakte und intensiver Drogenenerfahrungen dabei aber zusehends vereinsamte.

Wie breit gespannt das Spektrum ist, in dem sich die verschiedenen Beispiele aus dem Stoffkreis bewegen, mögen zwei frühe deutsche Beispiele illustrieren. Das vielleicht älteste deutsche Beispiel für Filme, die Elemente des Rock-Dokumentarismus in einem dramatisch-fiktionalen Kontext adaptieren, ist Wolfgang Bülds [3] *BRENNENDE LANGEWEILE* (BRD 1978): Die *Adverts*, eine englische Punkband [4], sind in dem Film, der als einer der frühesten deutschen Punk-Filme wahrgenommen wurde, auf Deutschlandtournee; zu ihnen gehört die attraktive Bassistin Gaye, in die der 18jährige Peter aus der sauerländischen Provinz verliebt ist, der darum der Band auf ihrer Tour folgt; seine Freundin Karin liebt ihn und reist ihm deshalb nach. Schon beim ersten Aufeinandertreffen mit der Band muß Peter jedoch schnell registrieren, dass sein Idol überhaupt kein Interesse an ihm hat und mit dem Sänger T.V. Smith zusammen ist; dieweil bandelt Karin mit einem Roadie an. Als Karin, die eine Frisörlehre macht, kurzfristig auch noch als Ersatz-Bassistin der Band angelernt wird - einer ihrer geheimen Wünsche war eine Karriere als Musikerin -, ist für Peter alles zusammengebrochen, was ihm einmal alltägliche Sicherheit gegeben hatte. Eine sexuelle Komponente in der Beziehung von Musikerin und Fan, die sexuelle Libertinage einer Band-on-Tour, verborgene biographische Wünsche: *BRENNENDE LANGEWEILE* bündelt eine ganze Reihe von Stereotypen, die mit der Punk- und allgemeiner der Rockmusik verbunden sind. Ganz anders gelagert ist Roland Klicks bereits 1981 gedrehter Film *WHITE STAR* (BRD 1983), der ebenfalls im Punk-Milieu angesiedelt ist. Dennis Hopper spielt Ken Barlow, dessen Glanzzeit als Rock'n'Roll Tour-Manager vorüber ist, der aber versucht, den Punk-Musiker Moody (gespielt von Terrance Robay)

in die Schlagzeilen zu bringen. Es gelingt, ein Auftritt in einem verruchten Berliner Punk-Club wird zum Debakel, das in einer Straßenschlacht endet. In Klicks Film geht es um die ebenso zynischen wie paradoxen Effekte der *publicity*, um Kräfte, die das öffentliche Ansehen und den ästhetischen und ökonomischen Erfolg eines Musikers unabhängig von seiner Musik beeinflussen.

Eine ganze Reihe von Filmen fußen auf der Dramatisierung biographischer Stereotypen. War schon *STARDUST* eine die Geschichte eines ökonomischen Erfolges, der durch hohe Verluste im Sozialen erkaufte werden mußte, zeigt auch ein Film wie *RICHY GUITAR* (BRD 1985, Michael Laux) über einen jungen Gitarristen, der vergeblich versucht, eine Band zu gründen und der sich schließlich als Roadie für ein Konzert für die Sängerin Nena verdingt, um wenigstens seine Ausrüstung retten zu können. Der Film war bekannt dafür, dass eine ganze Reihe von Musikern Rollen in dem Spielfilm hatten - darunter Fahrin Urlaub, Bela B. und Sahnie von *Die Ärzte* (weshalb der Film seinerzeit in deren Fankreisen sehr bekannt war).

Ganz anderen Verlauf nimmt die Geschichte in dem englischen Spielfilm *BREAKING GLASS* (1980, Brian Gibson [5]) mit der englische Sängerin und Schauspielerin Hazel O'Connor, die darin eine *angry young woman* spielt, der es durch eine Reihe von Zufällen gelingt, ein großer Popstar zu werden. Sie übersteht einen Nervenzusammenbruch, die Drogenabhängigkeit des Saxophonisten der Band und sogar das Ende ihrer Beziehung zu dem Mann, der sie auf dem Weg zum Ruhm begleitet hatte. Noch schärfer ausgeprägt ist das Muster der Erfolgsgeschichte in dem TV-Film *MACHEN WIR'S AUF FINNISCH* (Deutschland 2008, Marco Petry), in dem eine Praktikantin die finnische Band *Rypeli* (phonetisch an „Rüpel“ erinnernd und wohl durch das Vorbild der *Leningrad Cowboys* angeregt) nach Deutschland einlädt, dann aber feststellen muß, dass es sich um eine drittklassige finnische Death-Metal-Band handelt, die es aber unter Anleitung der jungen Frau versteht, eingängigen Hardrock zu spielen. Am Ende gewinnt *Rypeli* gar einen Musikwettbewerb und bekommt einen Plattenvertrag. Zusammen mit der Praktikantin geht die Band auf Tour. Einen ähnlichen Lernprozeß erzählt auch *THE SCHOOL OF ROCK* (USA 2003, Richard Linklater) mit Jack Black in der Rolle eines Lehrers, der seinen Schülern Rockmusik beibringt und sie dazu bewegt, auf einem Wettbewerb der Rockmusik-

Kapellen mitzuwirken. Die Kinder gewinnen zwar nicht, wurden aber bei der Vorbereitung ihres Auftritts mit der Geschichte des Rock'n'Roll und den fundamentalen Wertvorstellungen dieser Musik vertraut. Filme wie dieser erzählen *success stories*, wie sie im Buche stehen. Hier ist von einer Kritik des *showbiz* oder von einer Skepsis gegenüber der so mythifzierten exzessiven und freien Lebensweise von Rockmusikern ebenso wenig die Rede wie von den Möglichkeiten, im Musikalischen Ausdrucksregister zu erlangen, die sich dem Sprachlichen verweigern. Gleichwohl wird auch hier in den Konzert- und Probenzenen zu den Darstellungsmitteln des Rockumentary gegriffen.

Einen wiederum anderen thematischen Akzent verfolgen Filme wie Alan Parkers *THE COMMITMENTS* (Irland/Großbritannien/USA 1991), wenn sie Bands in den Kontext der sozialen Milieus hinein auszuleuchten suchen, aus denen sie stammen und deren Kenntnis vor allem zum Verständnis der Wunsch-Energien, die hinter dem Musikmachen und einer möglichen Karriere stehen, wichtig sind. Der Film erzählt die Geschichte des jungen Arbeitslosen Jimmy Rabbitte (gespielt von Robert Arkins), der eine Vision hat - er will den Soul nach Irland bringen und „die härteste Arbeiterband der Welt“ gründen. Obwohl er selbst weder singen noch ein Instrument spielen kann, gelingt es ihm, eine Band zu gründen - die *Commitments* (dt. etwa: die Verpflichteten, auch: die Glaubenden). Nach einer langen Probenzeit kommt zu ersten öffentlichen Auftritten. Die Band wird immer mehr zu einer lokalen Attraktion. Auf dem Gipfel des Erfolges, als die Band einen Auftritt im „Galagher's“ spielt, bekommt der Junge einen Plattenvertrag angeboten - aber die Band ist hoffnungslos zerstritten. Das Faszinosum des Films ist die Tatsache, dass die Helden nicht eigene Musik erfinden, um sich authentisch ausdrücken zu können, sondern dass sie sich eines vorliegenden Stils bedienen, in den sie wie in eine Maske hineinschlüpfen. Die Ausbruchphantasie, die auch mit dem Musikmachen verbunden ist, ist begrenzt, sie will nicht das Eigene finden, sondern sich in einer Art symbolischer Mimikry in Vorgefundenem eine Versöhnung von Realität und Traum zu betreiben. Dass am Ende des Films der Sänger Wilson Pickett bei den *Commitments* einen Gastauftritt versprochen hat, zu dem er allerdings viel zu spät kommt, die Band hat sich derweil aufgelöst, und dass Pickett wie eine Figur aus einer anderen Welt umschwärmt wird, zeigt noch einmal, dass eine solche Art der Star-Verehrung tiefe

Quellen im Katholizismus des Milieus hat, aus dem sich die Band rekrutierte.

ALMOST FAMOUS (ALMOST FAMOUS - FAST BERÜHMT, USA 2000, Cameron Crowe)

In dem US-amerikanischen Film *ALMOST FAMOUS* setzt der Regisseur und Drehbuchautor Cameron Crowe nicht nur auf eine unterhaltsame und interessante, stark autobiographisch geprägte Geschichte - die seine Mutter im Audiokommentar exklusiv als „Genau so ist es passiert!“ bestätigt -, sondern auch auf eine ebenfalls allein für den Film zusammengestellte Band: *Stillwater*. Sie steht stellvertretend für die *Allman Brothers*, die Crowe als 15jähriger auf ihrer Tour begleitete und darüber seine erste Titelstory für die Musikzeitschrift *Rolling Stone* schrieb. Die Erlebnisse dieser Reise bilden auch den inhaltlichen Grundstock des Filmes, in dem der überbegabte 15jährige William Miller (gespielt von Patrick Fugit) als Journalist die Band auf ihrer Tour begleitet, ihre Höhen und Tiefen - was Streitereien, Drogenexzesse, Liebesdramen und Beinahe-Flugzeugabstürze beinhaltet - miterlebt und anschließend zu einer Reportage kondensiert. Dass diese zuerst aufgrund des Dementos der Band gegenüber dem Magazin, die den Inhalt erst im Nachhinein doch bestätigt, so dass der Text erst verspätet gedruckt werden kann, entspricht ebenfalls Crowes Erlebnissen.

Die Musik in diesem Film ist nicht allein Stimmungs- oder Inhaltsverstärker, sondern selbst Thema. Der Film ist eine Hommage an die Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre, an das Lebensgefühl der Zeit, das Gefühl umfassender Freiheit und Selbstverwirklichung und an die wirklich wichtigen Dinge im Leben der einzelnen. Immer wieder wird der Frage nachgegangen, wieso einer der Musiker Musik macht, weswegen sie so wichtig ist und was sie tatsächlich für die Welt bedeutet - Fragen, die jeder Charakter anders beantwortet (manchmal nur nonverbal), was aber den Wichtigkeitsgrad und die Vielfältigkeit der Antworten nur verstärkt. Musik ist für Williams ältere Schwester Poesie und Rebellion gegen ihre Mutter, für die Mutter dagegen zu verurteilendes Teufelszeug, das zu Drogenkonsum aufruft; für den *Stillwater*-Gitarristen Russel ist sie schlichtweg alles und für den Manager der Band die Möglichkeit, viel Geld zu verdienen. Seine Figur ist wichtig, weil sie den bis heute aktuellen Widerspruch zwischen kommerziellem Erfolg und Machen

der Musik um ihrer selbst willen permanent mit in den Raum stellt und zu einem wiederkehrenden Motiv formt. Gerade dieses öffnet eine wichtige historische Ansicht der in vielen heutigen Beschreibungen so naiv erscheinenden Rockmusik-Szene der 1960er Jahre, die sich gleichwohl bereits unter der Regie der Musikindustrie befand. Obwohl auch der Drogenkonsum und die Unverbindlichkeit des Hippielebens anhand der damals großen und aktuellen Bands wie die *Rolling Stones*, *The Who* und *Black Sabbath* mehrfach unmittelbar angesprochen werden, wirkt der Film zu keiner Zeit pauschalisierend oder wie ein weiterer oberflächlicher Film über ebenjene Bewegung, die nur zu häufig verurteilt oder heroisiert wird, sondern weist deutlich darauf hin, dass es sich um ein Marketing der Rockmusik handelt, so sehr die Beteiligten selbst vielleicht an die Authentizität des Lebensstils geglaubt haben mögen.

Crowe legte beim Machen des Filmes, wie im Audiokommentar hervorgehoben wird, großen Wert auf eine möglichst große Authentizität von Kleidung, Settings, Sprech- und Verhaltensweisen der Akteure; so sind sämtlich Requisiten (wie T-Shirts, Taschen, Backstagepässe usw.) persönliche Erinnerungsstücke seiner Familie; selbst das Auto der Familie ist das gleiche Modell in der gleichen Farbe wie das seiner Mutter 1969 [6]. Crowe schafft es sogar, nicht in eine überspitzte oder überpositive Selbstdarstellung zu verfallen. Auch der Liebeskonstellation zwischen William, dem „Bandy“ Penny Lane (Kate Hudson) und dem *Stillwater*-Gitarristen Russel Hammond (Billy Crudup) wird nicht zu viel Gewicht gegeben, sondern funktioniert durchaus nebenbei oder im Hintergrund; selbst wenn Penny Lane in ihrem Liebeskummer eine Überdosis Medikamente nimmt und von William gefunden wird, schweift der Film nicht in eine dramatisch belastende Stimmung ab.

Der Film zeigt überwiegend Livemusik in Konzertsälen. Einzige Ausnahme ist ein Blues-Stück, gesungen von einem Mann an der Gitarre in Duett mit einer Frau in einer Garderobe im Backstage-Bereich eines Konzertes. Der Held bleibt kurz fasziniert stehen und hört ihnen zu, bevor die Kamera mit ihm zusammen weitergeht. Weder das Pärchen noch der Song tauchen im weiteren Verlauf des Filmes erneut auf - als gebe die Szene einen schnappschußartigen Blick in eine andere Praxis des Musizierens frei als die der Bühnen-Shows.

KEINE LIEDER ÜBER DIE LIEBE (Deutschland 2005, Lars Kraume)

Geht es in *ALMOST FAMOUS* um die durchaus kritische Vergegenwärtigung einer Phase der Geschichte der Rockmusik, geht es in dem deutschen dokumentarisch angelegten Film *KEINE LIEDER ÜBER LIEBE* weniger um die Musik als vielmehr um eine Liebesgeschichte, die im Konzertmilieu angesiedelt ist. Die Band *Hansen*, die zwar für den Film neugegründet worden war, aber durchaus auch bis einige Zeit nach Drehschluss real existiert hat, hat alle Musiktitel beigesteuert. Durchweg werden die deutschsprachigen Lieder, von Thees Uhlmann (von der Gruppe *Tomte*) und Marcus Wiebusch (von *Kettcar*) geschrieben, als inhaltliche Stütze und sogar zum Ausdruck von Emotionen genutzt, da Markus, der Sänger der Band (gespielt von Jürgen Vogel), sich lediglich auf diesem Wege ehrlich ausdrücken kann.

Um seinen Charakter dreht sich auch die Dokumentation, die sein Bruder Tobias als sein erstes eigenes Regiestück drehen möchte. Konfliktpotential entsteht hierbei vor allem durch die Anwesenheit Ellens, die Freundin Tobias', die ihn ein Jahr zuvor mit dessen Bruder betrogen hatte; der ursprüngliche Schwerpunkt der Dokumentation wandert darum vom Bruder und seiner Band auf Tour zu Szenen der Dreiecksbeziehung. Zwischen den Dialogen der Protagonisten, wo am häufigsten Themen wie Beziehungen, Liebe, Treue und Ehrlichkeit diskutiert werden, werden immer wieder Konzertaufnahmen in realen Clubs, in denen die Band auftrat (übrigens ohne, dass den anwesenden Zuschauern und Besuchern bewusst war, dass sie an einer Filmaufnahme beteiligt waren) gezeigt, die Lieder beinhalten, die sich im Gegensatz zu den verbalen Aussagen von Markus auf einer sehr ehrlichen und verletzlichen Ebene mit Liebe und Enttäuschung auseinandersetzen. Die Musik in diesem Film ist primär das emotionale Sprachrohr des Charakters Markus, der sonst eher Wert darauf legt, besonders cool und unnahbar zu sein, der allerdings durch das Medium der Musik auch mit den anderen Protagonisten kommuniziert. Dementsprechend wird immer derjenige Song eingeschnitten, der die zuvor passierte Situation am Besten verstärkt und sie nicht nur musikalisch, sondern eben auch durch den Liedtext beschreibt.

Ein dokumentarisch anmutender Anspruch auf Authentizität ist allenthalben spürbar - die Band existierte real, die Musiker spielten zusammen, das Pu-

blikum auf den Konzerten war weder gecastet noch eingeweiht. Das Dokumentarische ist sogar in den Szenen der Spielhandlung spürbar, was darauf zurückzuführen ist, dass die Darsteller - ähnlich wie in Michael Winterbottoms *NINE SONGS* - ohne jedes Drehbuch agierten und nicht einmal einen inhaltlichen Drehverlauf vorgelegt bekommen hatten. Die Clubs, in denen die Band auftrat, sind etablierte Clubs in diversen Städten in Deutschland (wie das im „Chez Heinz“ in Hannover oder im „Kling-Klang“ in Bremerhaven); gelegentlich kommen sogar das Thresenpersonal oder die Besitzer von Clubs zu Wort und sprechen als reale Personen mit den Protagonisten.

Während der Drehpausen war es den drei Schauspielern sogar verboten, miteinander zu sprechen. Das Spiel selbst war improvisierend, Akteure und Kamerateure mußten auf Stellproben und genaue Inszenierungsanweisungen verzichten. Wenn immer wieder mal das Mikrofon ins Bild ragt, zeigt es die Tatsache der Improvisation an ebenso, wie es einen Anspruch auf Authentizität des Gezeigten reklamiert. Das Konzept, die Geschichte sich wie in einem chronologisch gefilmten ausgedehnten Rollenspiel entfalten zu lassen, ging insofern auf, dass die Story des Filmes ein unglückliches Ende nimmt, indem sich Tobias und Ellen trennen. Eigentlich hatte der Regisseur ein „Happy End“ geplant. Als einzige Szene des Films wurde ein alternatives Ende nachgedreht, funktionierte aber für die Darsteller nicht und wurde daher nicht verwendet. Einige Zeit nach dem Drehschluss ist das Produktionsteam an Heike Makatsch (Ellen) herantreten und bat sie, ein Tagebuch ihres Charakters über die Zeit auf Tour zu verfassen, da so jeder der drei Charaktere seine Sicht der Dinge in einem eigenen Medium schildert. Dies betont nur die in der Einleitung bereits genannte unweigerliche Verknüpfung von künstlerischen Ausdrucksmedien, die in diesem Falle auch die Schriftstellerei umfasst.

NINE SONGS (Großbritannien 2004, Michael Winterbottom)

Der irritierendste und ästhetisch radikalste Film des Motivkreises ist Michael Winterbottoms *NINE SONGS* (2004). Es ist der Rock'n'Roll selbst, der das sich so exzessiv liebende Paar Lisa (Margo Stilley) und Matt (Kieran O'Brien) zusammengeführt hat und der sich durch ihre gesamte Beziehung zieht. Der Film beginnt mit einer Rahmenhandlung: Matt ist per

Flugzeug auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz in der Antarktis. Er erinnert sich an die zurückliegenden Monate: an die Zeit, die er zusammen mit Lisa verbracht hat. Lisa, eine Austauschstudentin, die sich ein Jahr lang in London aufhielt und dann wieder zurück nach Amerika ging, hatte er bei einem Rock-Konzert kennengelernt. Aus den beiden wird ein Paar. Der Besuch von Rockkonzerten bleibt eines der Themen der Beziehung - der Film zeigt acht weitere Konzerte bekannter Rock-Gruppen, die die Geschichte des Paares wie eine Interpunktion gliedert. Zugleich sind die Konzertaufnahmen die einzigen Szenen, die in öffentlichen Räumen spielen - alles andere spielt in einem dem Paar vorbehaltenen Innen, und selbst dann, wenn sie einen Ausflug ans Meer machen, sind sie allein an einem weiten winterlichen Strand. Am Ende kehrt Lisa überraschend in die USA zurück.

Es gab kein Drehbuch; die wenigen Dialoge wurden improvisiert. Eine durchgehende Geschichte fehlt ebenso wie eine Klimax, auf die der Film hinsteuern würde. Der Film wurde primär für seine expliziten und ausführlichen Sexszenen bekannt und kritisiert, ihm wurde unterstellt, er folge - darin einem Pornofilm ähnlich - der Bauform einer wiederkehrenden Folge von Konzert- und Sexszenen. Das stimmt aber nicht, deutet eher auf die Unfähigkeit der Rezensenten hin, die Struktur des Films zu erfassen als auf dessen tatsächliche Gestalt. Tatsächlich folgt der Film dem mehrfach wiederholten Muster <Rockkonzert / Szenen des Paares>. Es sind Szenen aus einem Alltagsleben, das kein Außen kennt, kleine Gespräche, Szenen in der Küche, beim Essen, manchmal liest der eine dem anderen etwas vor, ausgelassene Tanzbewegungen der Frau, Beischlafszene. In den Konzertausschnitten performiert jeweils eine Band einen Song in voller Länge. Diese Aufnahmen sind im Stil der Rock-Dokumentationen gehalten, zeigen neben der Band in zahlreichen Aufnahmen das Publikum vor der Bühne. Anders als die Szenen des Paares, die mit recht langen Einstellungen arbeiten und die den Eindruck großer Ruhe machen, sind die Konzertbilder sehr schnell geschnitten, machen oft den Eindruck der Unruhe und der Rastlosigkeit. Immer zeigen sie auch die beiden Protagonisten im Publikum.

Der sich nicht steigernden, fast mechanisch wirkenden Alternationen von Szenen-Typen ist jede Aufladung entzogen, die sie mit dem Schicksal, dem Wollen oder der Psychologie einer der Figuren verbin-

den könnte. Der Iterativität der Musik-Performances und ihrem gleichbleibenden expressiven Ausdrucksgestus entspricht eine Liebesgeschichte, die sich in einem Alltag des Paares realisiert, der keine Höhepunkte kennt, obwohl beide darum bemüht sind, eine gleichbleibende Intensität der Begegnung zu erreichen. In der Sexualität erreicht die Auslieferung des einen an den anderen ihren Höhepunkt, nirgends ist die Vertrautheit des Spiels, das die beiden spielen, so spürbar. Es geht nicht um die Macht, die der eine über den anderen ausüben könnte, sondern um das Gefühl einer „ausgedehnten Gegenwart“. Die (gemeinsame) Geschichte spielt keine Rolle. Liebe ist ein konservatives Gefühl, die versucht, den Zustand des Glücks zu verlängern. Darum geht es auch hier. Dass die Beziehung von vornherein zeitlich begrenzt ist und dass sie am Ende auseinandergeht, gehört zu ihren Vorbestimmungen. Sie ist transitorisch, nicht darauf ausgerichtet, ein ganzes Leben zu übergreifen. Darum auch bekommen die Figuren keine Vorgeschichten, ein Subtext fehlt gänzlich. Sie ist amerikanische Studentin, die für ein Jahr in London ist; er arbeitet in einem Forschungslabor, das meteorologische Eisforschung in der Antarktis betreibt. Das ist alles.

Ein Außen kennt diese Beziehungsgeschichte nicht. Keine Szenen, die die Protagonisten auf der Arbeit oder in der Universität zeigten. Sie kaufen nicht ein, besuchen keine Restaurants, sind nicht im Kino. Einzig die Rahmenhandlung, in der die Stimme Matts wenig über die Geschichte des Paares erzählt, erweitert das Ensemble der Szenarios, in denen der Film erzählt wird. Dazu zeigt er Bilder der Eiswüsten der Antarktis, die die Leblosigkeit einer Landschaft zeigen, die erstarrt ist und keinem Leben Raum gestattet. Man ist geneigt, diese Aufnahmen mit der Entpsychologisierung der Beziehung der beiden Protagonisten zusammenzubringen, als Bilder einer Welt, der die Hitze der Musik-Performance und der sexuellen Akte strikt entgegengesetzt ist. Matt spricht auch von der Klaustrophobie, die eine sexuelle Beziehung haben kann - und der Eindruck der gemeinsamen Einkerkelung stellt sich durchaus ein. Allerdings: die beiden haben freiwillig diese Abschottung gegen das Außen gewählt, so dass das Jahr, das die Beziehung währt, wie eine Insel im Biographischen wirkt.

Die niedrigste Priorität bei den Dreharbeiten des Films hatten die Musikaufnahmen - bis zum Schnitt des Films standen weder die Songs an sich noch de-

ren genaue Anzahl fest. Verwendet wurden Konzertaufnahmen diverser Indierock- und Alternative-Bands, die ohne das Wissen der Musiker und vor dem eigentlichen Dreh des Films mitgeschnitten worden waren. Winterbottom selbst bestätigt das eher planlose Vorgehen bei der Auswahl der Bands und Songs. Erstaunlich ist bei diesem zufallsgesteuerten Vorgehen, dass Winterbottom letztendlich bei der Bandauswahl entweder ein besonderes Geschick zeigte oder schlichtweg Glück hatte, da er noch heute bekannte und musizierende Bands wie *Black Rebel Motorcycle Club*, die *Dandy Warhols* oder die damals noch nicht international bekannten *Franz Ferdinand* in den Film einbaute. Die Alternation von Konzert- und Paarszenen ist auch im Ton-Design klar herausgestellt; in wenigen besonders intensiven Mikroszenen des Paares wird leise, langsame Klaviermusik unterlegt, um der Szene einen Rest konventionell dargestellter Emotionalität zu verleihen; ansonsten bleibt es stillt. Gegen die Stille der Paarszenen wirken die schnell geschnittenen Konzertszenen mit dem Lärm, den flackernden Lichtern, dem Alkohol-, Zigaretten- und Drogenkonsum vollkommen gegensätzlich. Denn obwohl die neun Songs zusammen nicht einmal die Hälfte des Films ausmachen und ihnen weiter keinerlei Beachtung wie ein verbaler Kommentar gegönnt wird, gehen sie nicht unter, bilden vielmehr das formale Gerüst des ganzen Films.

Zum großen Teil unterstützen auch die Songtexte der Auswahl die inhaltliche und emotionale Situation des Filmes. So rahmt der *Black Rebel Motorcycle Club* die Handlung des Films mit *Whatever Happened to My Rock'n'Roll?* („I fell in love with the sweet sensation / I gave my heart to a simple chord / I gave my soul to a new religion“) oder *Love Burns* („Never thought I'd see her go away / She learned I loved her today / [...] Now she's gone love burns inside of me“) ein. Eine Ausnahme unter allen Konzertaufnahmen ist ein Konzert, das der Komponist Michael Nyman zu seinem sechzigsten Geburtstag gab und das am Ende der einzigen komplex montierten Szene des ganzen Films steht; er spielt das melancholische Klavierstück *Nadia* - und das Voice-Over Matts berichtet, noch während das Stück erklingt, dass Lisa ihm an jenem Abend mitgeteilt habe, daß sie in die USA zurückkehren wird. Es folgt der ganz unsentimental und ohne große Gesten vollzogene Abschied, sowie das letzte Konzert, das Matt besucht und sich dabei einsam vorkommt.

Karrieren erfundener Bands

Um die weltweite Begeisterung für die Beatles 1965 auch in einem Fernseh-Serienformat ausbeuten zu können, plante das amerikanische NBC-Network eine Jugendserie über eine Musikband. Nach dem Vorbild des Beatles Films *A HARD DAY'S NIGHT* (Großbritannien 1964, Richard Lester) wählten die Produzenten Bert Schneider und Bob Rafelson aus fast 500 Bewerbern nach Anzeigen in der Zeitschrift *Variety* Micky Dolenz (Schlagzeug), Davy Jones (Gesang), Michael Nesmith (Gitarre) und Peter Tork (Bass) aus, die als *The Monkees* zur ersten synthetischen Rockgruppe der Popmusikgeschichte wurden. In der Serie beschränkten sich die Monkees zunächst auf den Gesang; die Studio-Band *The Candy Store Prophets* spielte tatsächlich die Musik ein. Als die Serie im Sommer 1966 ausgestrahlt wurde, hatte die Gruppe schon ihre ersten Hits mit *Last Train to Clarksville* und *I'm a Believer*. Eine Verselbständigung der Gruppe gelang nie; zum einen war das Comedy-Konzept der Serie *THE MONKEES* (1966-68) so flach, dass es nie gelang, die Darsteller der Band davon zu befreien; und zum anderen war das Gerücht, dass bei den Plattenaufnahmen andere Musiker mitgewirkt hatten, für die Band so abträglich, dass sie kurz nach dem Auslaufen der Serie (1969) aufgelöst wurde [7].

Gleichfalls durch die Erfolgsgeschichte der Beatles angeregt ist die fingierte Band *The Rutles*. Sie trat in der von Neil Innes und Eric Idle konzipierten Fernseh-Comedyserie *RUTLAND WEEKEND TELEVISION* (Großbritannien 1975-76) auf, eine klar erkennbare Parodie auf die Beatles [8]. Innes komponierte für diese fiktive Band eine ganze Reihe von Songs, die sehr „Beatle-esque“ klangen. Die Band war so erfolgreich, dass 1978 ein eigener TV-Film produziert wurde (*THE RUTLES - ALL YOU NEED IS CASH*, Großbritannien 1978, Eric Idle, Gary Weis), der den Werdegang der Rutles als Parodie auf die Karriere der Beatles inszenierte (der Film wurde in den USA übrigens verboten). Innes, der die Musik für den Film komponierte, spielte selbst die Rolle als Repräsentant John Lennons. Diverse Rockstars - George Harrison, Mick Jagger, Paul Simon, Ron Wood traten in Nebenrollen auf. Die Band nahm eine ganze Reihe von Platten auf; am bekanntesten ist wohl *The Rutles* (1978), der die beiden bekannten Beatles-Parodien *Tragical History Tour* und *Let It Rut* enthielt. Angeregt durch die Beatles-Reunion 1994 kam es 1996

zu einer Reunion der Band, zu der das Album *Archaeology* entstand, wiederum eine Parodie auf die Beatles- CD-Serie *Anthology*. Eine Fortsetzung entstand 25 Jahre später *THE RUTLES 2 - CAN'T BUY ME LUNCH* (Großbritannien 2002, Eric Idle), die vor allem älteres Material neu arrangierte.

Die *Leningrad Cowboys* ist eine finnische Rock-Band - berühmt für ihre humorvollen Lieder, grotesken Frisuren und eine Reihe von Konzerten mit dem russischen Alexandrow-Ensemble. Die Band ist eine Erfindung des finnischen Filmregisseur Aki Kaurismäki, die als eine fiktive Band in seinem 1989er-Film *LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA* aufspielte. Sie wurde mit Sakke Järvenpää und Mato Valtonen sowie Mitgliedern der tatsächlich existierenden finnischen Band der *Sleepy Sleepers* mit echten Musikern konzipiert. Nach dem Film verselbständigte sich die fiktive Formation. Es wurden mehrere Platten produziert, es entstanden Videos und die Gruppe unternahm mehrere Konzert-Tourneen. Kaurismäki selbst inszenierte zwei Musikvideos für die Gruppe (*THOSE WERE THE DAYS* und *THRU THE WIRE*, beide 1992). Die Band erschien später noch in zwei anderen Aki-Kaurismäki-Filmen: *LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES* (1994) und *TOTAL BALALAIKA SHOW* (1994). Letzterer ist ein Film über ein Konzert der Band mit dem vollen, 160 Mitglieder umfassenden Alexandrow-Ensemble in Helsinki im Juni 1993.

Anmerkungen

[0] Tatsächlich grenzt das Thema dieses kleinen Aufsatzes an ein grundlegendes Problem der Fiktionalität von Konzertaufnahmen in Spielfilmen. Wir werden das Problem im folgenden nicht weiter diskutieren, wollen es allerdings hier explizit benennen. Wenn in *CHRISTIANE F. - WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO* (BRD 1981, Uli Edel) die Titelheldin ein Besuch von David Bowie besucht, besucht sie ein reales Konzert. Die Fiktion mischt sich mit dokumentarem Material. Gemeinhin werden derartige Einsprengsel in die Fiktion als „Authentifizierungssignale“ gedeutet, sie werden also in den Rahmen des fingierenden Diskurses gestellt. Tatsächlich hatte Bowie den Film unterstützt; die Aufnahmen, die Christiane F. auf dem Konzert zeigen, wurden nachgedreht und mit tatsächlichem Archivmaterial eines Bowie-Konzerts gemischt. Ein anderes Beispiel, das die Vielfalt derartiger Real-Einlagen unterstreichen mag, ist der Kinderfilm *HÄNDE WEG VON MISSISSIPPI* (Deutschland 2007, Detlev Buck), in dem die Berliner Country-Band *BossHoss* einen Auftritt als „Dorfkapelle“ hat. Das Problem spielt auch in Winterbottoms *NINE SONGS* insofern eine hintergründige repräsentationstheoretische Rolle, weil meist als pornographisch rubrizierte Aufnahmen sexuellen Verkehrs auf jeden Fall dokumentarischer

Natur sind, gleichgültig, ob es sich um fingierte Figuren handelt. Auf einer rein formal-semiotischen Ebene stehen in Winterbottoms Film Musik- und Sexszenen so in einer klaren Verbindung.

[1] Vgl. dazu Carl Plantinga: *Gender, Power, and a Cucumber: Satirizing Masculinity in THIS IS SPINAL TAP*. In: (eds): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Ed. by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press 1998, S. 318-332. Vgl. zur Organisation der Arbeitsprozesse in der Rockmusik am besonderen Beispiel von *THIS IS SPINAL TAP*: Geller, Dorothy: *Antinomies of globalization. Possible fictions, ideological placements, musical labor*. Ph.D. Thesis, The George Washington University 2007.

[2] Es gibt sogar eine Plattenedition der Songs des Films: *Stardust: 44 Original Hits from the Sound Track of the Film* ([Label:] Ronco 1974; 2 LPs, Mono). Zum Film vgl. die sehr unterschiedlichen Reviews von Richard Canby in der *The New York Times* v. 13.11.1975 und von HP in der *Time* v. 5.3.1975. *STARDUST* ist ein thematisches Sequel des englischen Films *THAT'LL BE THE DAY* (1973, Claude Whatham), der die Geschichte eines jungen Mannes erzählt, der nach einer Phase der Orientierungslosigkeit beschließt, Rock-Musiker zu werden.

[3] Von *Büld* stammt auch der Dokumentarfilm *PUNK IN LONDON* (BRD 1977) über die Londoner Punk-Musikszene des Jahres 1977.

[4] *The Adverts* war von 1976 bis 1979 eine erfolgreiche Band der ersten Punkbewegung in London.

[5] Gibson hat auch in seinem Film *STILL CRAZY* (Großbritannien 1998) eine fiktive Band als Protagonisten gewählt - es handelt sich um die Gruppe *Strange Fruit*, die in den 1970ern eine der größten Rockbands überhaupt war; nach 20 Jahren der Trennung soll es zu einer Re-Union kommen. Die *coming of midage comedy* erzählt vor allem von den großen Distanzen, die zwischen dem Jetzt der Figuren und den vergangenen Musiktiteln liegen.

[6] Manche Filme nutzen auch die Erzählung, um vergangene Zeiten der Rock- und Popkultur neu zu reflektieren. In *VELVET GOLDMINE* (USA 1998, Todd Haynes) etwa geht es um einen der großen Stars des Glamrock, der für wenige Jahre anfangs der 1970er Mainstream war; es ging dabei nicht nur um die Opulenz und den Glanz des Outfit, die scharfe Opposition gegen Musik- und Auftrittsformen, wie sie seinerzeit von Pink Floyd, King Crimson, Yes und Genesis vertreten wurden, sondern vor allem auch um die Aufweichung der Geschlechterrollen. Der Film erzählt eine Reportergeschichte, in der ein New Yorker Journalist den vorgetäuschten Mord an dem Glamrock-Superstar Brian Slade (gespielt von Jonathan Rhys Meyers) aufzuklären. In dem Film hat die Band *Placebo* nicht nur eine Coverversion vom T.-Rex-Hit *20th Century Boy* beige-steuert, sondern auch einen eigenen Auftritt. Erwähnt sei an dieser Stelle auch die Musikkomödie *THE BOAT THAT ROCKED* (*RADIO ROCK REVOLUTION*, Großbritannien [...] 2009, Richard Curtis), die die Geschichte eines

Radiosenders erzählt, der aus der Nordsee rund um die Uhr Rock'n'Roll sendet. Die anderen Filme, die von Piratensendern handeln, thematisieren die Beziehungen, die die subversive, gegen die Macht der Medienkonzerne und Rundfunkanstalten gerichtete Verbreitung von Rockmusik vielleicht einmal gehabt hat, höchstens am Rande. Die - ebenso dümmliche wie erfolgreiche - deutsche Komödie *PIRATENSENDER POWERPLAY* (1982, Siggü Götze) etwa erzählt die Geschichte eines illegalen Radiosenders (der Stücke von Otis Redding, der J. Geils Band und ähnliches versendet). Erwähnt werden sollte in diesem Zusammenhang auch der in manchem schon an die Grobschlächtheit und pubertäre Geschmacklosigkeit der Gross-Out-Komödien der Jartausendwende erinnernde Film *PUMP UP THE VOLUME* (*HART AUF SENDUNG*, Kanada/USA 1990, Allan Moyle) über einen amerikanischen Schülersender.

[7] Der 60minütige TV-Dokumentarfilm *HEY, HEY, IT'S THE MONKEES* (USA 1997, Michael Nesmith) versuchte, die Band zu einer *reunion* zu bewegen. Dazu erfindet Nesmith eine 781. Episode der alten Serie, in der sich die (nicht mehr existierende und auch seinerzeit nur fingierte) Band auf einen Auftritt im exklusivsten Country-Club der Welt vorbereitet. In den Film wurden drei eigens produzierte Musikvideos integriert.

[8] Vgl. Covach, John: The Ruttles [!] and the Use of Specific Models in Musical Satire. In: *Indiana Theory Review* 11, 1990, S. 119-144.