

PERFORMANCES DER ZWEITEN STUFE: DREI BEMERKUNGEN ZU ROCK-KONZERTFILMEN

Tim Witte und Hans J. Wulff

1. Performierte Musik als diegetischer Raum

Selbst dann, wenn die Musik erst am Mischpult synthetisiert wird, bedarf die Musik der Aufführung. Vielleicht sind es technische Geräte, die den Klang, der die Ohren von Zuhörern erreicht, erst real machen, Tonträger verschiedenster Couleur und Herkunft. Doch auch dann imaginiert der Zuhörer den Musik machenden Künstler mit.¹ Das Ursprüngliche der Musik beruht auf dem Gegenüber von Musiker und Zuhörer, dem Zugleich von Musikmachen und -hören. Musiker und Zuhörer gehören der gleichen Situation zu, sie sind Teil eines gemeinsamen Vollzugs. Das Technische mischt sich ein, von Mikrofonen und Verstärkern bis zu Lautsprechern und manchmal sichtbaren Mischpulten. Aber es kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein unmittelbares künstlerisch-kommunikatives Gegenüber das musikalische Geschehen regiert. In der Geschichte der Musik ist die Entwicklung der technischen Reproduktion der Grund für eine gewaltige Veränderung der Orte, an denen Musik gehört werden kann – zu Hause, im Auto, auf dem Fest im Garten usw. Doch hat die Live-Performance immer eigenen Reiz bewahrt, die Erfolgsgeschichte der Konzerte spricht eine beredete Sprache.

Es waren vor allem technische Medien der Tonreproduktion, die diese Veränderungen getragen haben. Der Film und später das Fernsehen nahmen eine Zwischenstellung zwischen reproduzierter und *live* gespielter Musik

1 Ein Grund, weshalb bspw. die *unplugged sessions* so große Popularität genossen, weil sie den Beweis anzutreten scheinen, dass bei allem technischen Aufwand doch ein performierendes Individuum für den Kern der Musik – und nicht für die klangliche Perfektion – verantwortlich ist (vgl. Gracyk 1997: 147).

ein, weil sie das musikalische Live-Ereignis zwar dokumentierten und so aus dem Zugleich von Musikmachen und Zuhören herausbrachen, einige seiner essentiellen Bestimmungselemente aber bewahrten. Auch dieses macht einen eigenen Reiz aus, bietet dem Kino- und später Fernsehzuschauer eine eigene Gratifikation an: Er hört die Musik und er sieht, wie sie gemacht wird. Die Bühne als formative Konstellation der Musikaufführung, die im Nur-Hören imaginiert werden musste, wird wieder sichtbar. Schon die Biophon-Filme der 1900er Jahre zeigten berühmte Musiker, Opern-, Operetten- und Schlagersänger, die in die Kamera hinein sangen und deren Arien und Lieder gleichzeitig von Schallplatte erklangen. Musikaufführung blieb ein Thema der Filmgeschichte, in Revue- und Musicalfilmen, in Operettenadaptionen und Schlagerfilmen und seit vielen Jahren in dokumentarischen Aufzeichnungen von Konzerten, Auftritten während Tourneen und ähnlichem mehr.

Gegenüber dem Nur-Hören offenbaren sich in der Musikverfilmung neue Dimensionen der Rezeption: Vor allem in Dokumentarfilmen (aber nicht nur dort) wird der Klang der Musik mit der Körperlichkeit der Performierenden verbunden, der oder die Musiker werden personalisiert und bekommen ein Gesicht, die innere Beweglichkeit der Musik wird mit den Ausdrucksgesten der Musikmachenden verbunden; und vor allem: die Stimme wird mit der Körperperformance und dem gestischen und mimischen Ausdrucksgebaren des Musikers kombiniert. Man könnte sogar einen Schritt weiter gehen und behaupten, dass in der filmischen Darbietung musikalischer Akte ein gegenüber dem Nur-Hören qualitativ anders geartetes Verhältnis zwischen dem Rezipienten und der Musik entsteht, direkter und konkreter, weniger anonym, auf die Gleichzeitigkeit mehrerer Sinneseindrücke gründend. Man könnte dann von einem »Fokus auf das Leibliche« sprechen, von einem multimodalen Teilnehmen an der Musik, in das auch das Performative des nur filmisch aufbewahrten Musikmachens eingeht. Das Leibliche ist auch Teil des Nur-Hörens – der Körper des Zuhörers nimmt Elemente der Musik auf, adaptiert sie oder assimiliert sich an sie; er nimmt Rhythmen auf, erfasst die Zeitgestalten der Musik, wird vielleicht sogar zum Ausgangspunkt eigener musikalischer, gestischer oder ganzkörperlicher Aktivität (vom Mitsummen bis zur tänzerischen Bewegung).

Doch ist die Aufzeichnung musikalischer Performances kein passiver Akt des Nur-Hinsehens und Aufzeichnens. Die Anwesenheit der Kamera bringt einen dritten Akteur ins Spiel, der sich den Musikern und ihrem Publikum dazugesellt. Der Musiker ist gezwungen, sich auf diesen Akteur hin zu verhalten, auf einen Adressaten hin, der im Augenblick des Musikmachens rein imaginär und nur durch die Kamera repräsentiert ist. Die Vermutung liegt

nahe, dass die »eigentliche Performance« – das Zusammen von Musikern und Publikum – zu einem neuen performativen Format vorangeschrieben wird, in dem die (zweite und der Ansprache des Live-Publikums parallele) Adressierung der Kamera zu eigenen Handlungsmustern führt, die – je nach musikalischem Stil und Umgebung der Aufführung – sich im Verhalten der Musikmachenden niederschlagen. Und: Das dokumentarisch eingefangene Publikum wird zu einer eigenen Handlungsrolle, das dargestellte Konzert zu einem diegetischen Raum, der zwischen Musikern und Publikum geteilt wird. Auch das Publikum verhält sich als aufgezeichneter Akteur, könnte man schlussfolgern, folgt seinerseits unausgesprochenen Regeln und unterwirft sich den Aufführungsformaten der verschiedenen Musikstile. Er bleibt Teil der auch musikalisch gekennzeichneten Musikkultur, performiert seine Zugehörigkeit nicht nur durch die Anwesenheit beim Konzert, sondern auch durch die Realisierung der Rezeptionsformen, die hier Konvention sind.

Bühne und Zuschauerraum bilden eine räumliche und zeitliche Handlungseinheit, die gegenüber dem Außen der Realität abgeschirmt ist. Derartige Gebilde sind »situationsentbindbar«, wie die Sprachtheorie Texte vom Fluss des Gesprochenen scheidet. In der Filmtheorie ist von *Diegese* die Rede – eine eigene Wahrnehmungswelt und eine soziale Welt gleichzeitig (Wulff 2007: 40f.), in der die Akteure sich orientieren, handeln, sich gegenseitig adressieren usw. Das Diegetische kann jederzeit gebrochen oder erweitert werden – durch die direkte Adressierung des Zuschauers (der nicht zum Diegetischen zählt), durch Kommentare des Erzählers, durch selbstreflexive Thematisierung und anderes mehr. Trotz dieser Offenheit ist das Diegetische die Klammer, die den Rahmen für die Figuren und die Erzählung bildet und oft sogar die Moral von der Geschichte ermöglicht. Bühne und Zuschauerraum als Teile des diegetischen Raums des Konzerts werden in den meisten Konzertfilmen repliziert (manchmal um den Backstage-Bereich erweitert). Und selbst die Wahl der Kamerastandorte – vom Feld der Zuschauer aus auf die Bühne gerichtet – lässt sich als Adaption der Zuschauerperspektive interpretieren ebenso wie als Präformierung der Position, von der aus der Film-Zuschauer das Geschehen erfassen kann. Aufnahmen von der Bühne, Großaufnahmen der Instrumente oder der Gesichter der Bühnenakteure wären als Zusatzgratifikationen lesbar, als privilegierte Blicke, die der Live-Zuschauer nicht werfen kann.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Konzerte wie Konzertfilme Lernfelder sind. Zuschauer lernen, wie andere Zuschauer sich verhalten, wie sich die Band aufführt, wie die Musiker die Zuschauer einbinden und wie Zuschauer auf die Bühne einwirken. Je ausgewiesener der subkulturelle Stil der Veranstaltung ist – das hängt am Veranstaltungsort, an den Veranstal-

tern, an den Musikern und den Stilrichtungen, die sie vertreten, und nicht zuletzt am Publikum und den Medien, die es über das Konzert informiert –, desto mehr Subkulturalität wird sich im Konzert manifestieren. Nicht nur in der Musik, sondern auch im Aussehen der Zuschauer, in den Aktivitäten des Publikums, den Formen der Adressierung von Musikern untereinander, der Musiker und des Publikums und der Zuschauer an andere Zuschauer. Musikstile sind mit komplexen Stilstiken belegt, gesellschaftlich kodifizierten und interpretierbaren Ausdrucksmitteln, die ihrerseits gelernt werden müssen. Wie schon gesagt: Konzerte sind *Lernfelder* – und um so mehr sind es Konzertfilme, die diese Stilstiken auch denen zugänglich machen, die nicht am Live-Ereignis teilnehmen. Thomas F. Cohen, dessen Buch *Playing to the Camera* (2012a) die Überlegungen des vorliegenden kleinen Artikels anregten, benennt einen »erzieherischen Effekt« der Musikperformances selbst, untermauert die Beobachtung im Eingangsteil seines Buches autobiographisch. Ihm geht es vor allem darum, dass junge Musiker die Möglichkeit haben, durch das Ansehen von Konzertmitschnitten das Spielen des Instrumentes neu zu erfassen und zu reproduzieren.

Doch geht das Lernen weiter und tiefer, betrifft nicht nur die Imitation oder die Vorbildwirkung des Musikmachens selbst. Zuschauer des Reggae-Konzerts verhalten sich wie Reggae-Zuschauer, und gleiches gilt für Punk- oder Heavy Metal-Konzerte, Schlager-Moves und Volksmusikveranstaltungen, Kurkonzerte oder Symphonie-Aufführungen in der Philharmonie. Musik resp. Musikstil, subkulturelle Zugehörigkeit der Musik und der Zuschauer, die Zuschauer selbst und die performierenden Musiker konstituieren eine komplexe diegetische Realität, sind Teil eines vorfilmisch wirksamen kommunikativen Kontraktes, dem sich die Kamera zugesellt. In der Repräsentation durch den Film wird sie zu einem der Sujets, einem Thema, das in einen zweiten kommunikativen Kontrakt eintritt, wenn der Film von einem Nicht-Live-Publikum rezipiert wird, im Kino, im Fernsehen oder an anderen Orten. Konzertfilme konstituieren mehrere Kontrakte in Folge, stabilisieren dadurch natürlich die pragmatisch-semantischen Horizonte, in denen Musik als gesellschaftliches und kulturelles Phänomen steht. In allen diesen Hinsichten bleibt zu fragen, ob der Zuschauer von Konzertfilmen tatsächlich zu einem imaginären Mitglied der Live-Zuschauerschaft werden, das Erlebnis der Live-Performance duplizieren will oder ob seine Aufmerksamkeit auf anderes gerichtet ist – auf den Genuss des Spektakulären bei großen Bühnenshows, auf die genaue Besichtigung der Ausdrucksgesten der Musiker beim Spielen ihrer Instrumente, das Erhaschen eines Moments physischer Präsenz des Musikmachens, das er bei Studioaufnahmen vermisst, und anderes mehr (vgl. Gracyk 1997: 147).

Gleichwohl das Konzertgeschehen in allen diesen Spielarten konventionell abgesichert erscheint, bleibt die Frage nach dem Gegenstand. Sind es nur die Musiker und das Geschehen auf der Bühne? Gehören Zuschauer und die zahllosen Hilfskräfte dazu? Will der Film nur das musikalische Geschehen darstellen oder ist das Konzert *in toto* sein Thema und Gegenstand? Die frühen Konzertfilme seit Mitte der 1950er waren ganz der Musik und der Arbeit der Musiker gewidmet; doch kam es schon in den späten 1960ern zu ersten programmatischen Irritationen, die dann in die Formate des Punk-Konzerts einmünden, in denen die Aktivitäten des Live-Publikums zum Konzertereignis selbst gehören und in denen sich die strikte Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufzulösen scheint. Es sind technische Entwicklungen, die zunächst das Machtverhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum verschieben und die Kommunikation zwischen Musikern und Zuschauern neu formieren: PA-Anlagen sind Beschallungsanlagen, die der Wiedergabe von Sprache und Musik an ein Publikum dienen. Auf der Punk-Bühne etwa der Sex Pistols dienen sie dazu, das Publikum von der Bühne aus zu bestimmten Reaktionen zu veranlassen, weil die Musiker exklusiven Zugang zu ihnen haben. Die verbale Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum wird gegenüber dem früheren Verhältnis asymmetrisiert und vereinseitigt (Cohen 2012a: 117). Die Musiker, die bereits in den 1960ern zu Stars geworden und oft in den Status des Idols gehoben worden waren (und als solche immer auch als Repräsentanten des musikindustriellen Systems erkennbar waren), konnten nun von der Bühne aus eine »Regie des Publikums« vornehmen. Zwar fordern auch die konventionell befolgten syntaktischen Muster des Konzertverlaufs einen Wechsel von musikalischer Performance und Applaus, doch treten in den Konventionen des Punk-Konzerts weitere Aktivierungsformen des Publikums hinzu: wann und wie getanzt werden darf (oder soll), wie ekstatisch die Zuschauer agieren dürfen (oder sollen) usw.

Das Performative wandert in diesen Konzertformaten von der Bühne in den Zuschauerraum hinein, weshalb sich für die filmische Repräsentation das Problem ergibt, was es eigentlich darzustellen gilt. Nicht, dass der Zuschauerraum in anderen Formen »körperlos« wäre – da wird geschunkelt, der Rhythmus aufgenommen, da wird mitgesungen, mit anderen zusammen koordiniertes Bewegen spielerisch erprobt, brennende Feuerzeuge in die Luft gehalten oder rhythmisch hin- und hergeschwungen und anderes mehr. Manchmal führen Zurufe aus dem Publikum nicht nur dazu, dass Zugaben gegeben werden, sondern auch ganze Setlists von Konzerten umgeworfen werden. Doch meist beschränkt sich die filmische Darstellung ganz auf Bilder des Publikums als Zwischenbilder in den Phasen der Publikumsaktivität (vor allem beim Applaus). Der Publikumsraum als eigener sozialer Raum mit

eigenen Adressierungen und Interaktionen, die nicht von der Bühne aus kontrolliert werden, bleibt ausgespart. Am Beispiel: Der Pogo-Tänzer tanzt nicht für sich allein, sondern mit anderen und für andere; die Musiker auf der Bühne werden nur am Rande adressiert, auch wenn die rhythmische Vorgabe der Musik im Tanz adaptiert wird. So entsteht ein Gefüge ineinander geschachtelter sozialer und performativer Räume – die in den Filmen über Konzerte aller Art allerdings nur seltenst zur Darstellung gelangen.

Performative Analyse als ein Ansatz der Konzert- wie auch der Rockumentary-Analyse ist die Analyse der Stile, in denen sich die Musiker bewegen, nicht die der Randfiguren und des Publikums. Entsprechend ist die Analytik, die Cohen (2012a) vorschlägt, *musikperformative Analyse* und korrespondiert eng mit den Ansätzen, die etwa Auslander (2004), Jooß-Bernau (2010; vgl. Wulff 2011) oder Jost (2010) vorgelegt haben. Cohen bemerkt die analytische Schlichtheit der Filme durchaus. Den Schritt zu einer *filmbezogenen* performativen Analyse tut auch er nicht. Das sei hier schon festgehalten. Gleichwohl geben seine Überlegungen Anlass zu einer ganzen Reihe von Überlegungen. Cohens eigene Antwort ist vor allem im letzten Kapitel über den von Robert Cahen inszenierten Film über Pierre Boulez' Kammermusikstück *Répons* aus dem Jahre 1981 (der Film *Boulez-Répons* entstand 1986) formuliert – hier lenkt er den Blick auf die kinematographischen Mittel als eigene ästhetische Ausdrucksform, die der Repräsentation von Musikern und musikalischen Performances zur Seite treten könne, so dass das Filmische stärker augenfällig werden könne. Cahens Film über die Aufführung eines 24-köpfigen, mit elektronischen Instrumenten verstärkten Kammerorchesters unter der Leitung von Pierre Boulez mischt »realist representation with abstract experimentation« (Cohen 2012a, 129)²; Die schon in der Selektion der Gegenstände bemerkbare Performativität der aufzeichnenden Konzert-Kamera kann mit dieser Entgegenstellung allerdings nicht erfasst werden.

2 Vgl. auch Cohen (2012b) über die Video-Performance-Künstlerin Shirley Clark, deren Biopic *Ornette: Made in America* (1985) auch in der Monographie ein eigenes Kapitel hat (chap. 5).

2. Konventionalität der musikalischen Performance: Bemerkungen zu Cohens *Playing to the Camera*

Cohens Buch *Playing to the Camera* (2012a) handelt von Konzertfilmen aller Art. Es mag überraschen, dass trotz der unübersehbaren Vielfalt der Filme – die inzwischen oft als Direct-to-DVD ausgewertet werden – nur sehr wenige Untersuchungen zu ihrer kommunikativen Verfasstheit, ihren dokumentarischen Charakteristiken oder ihren ästhetischen Eigenqualitäten vorliegen. Man sollte sich dem Korpus gegenüber nicht naiv verhalten und so tun, als sicherten die Filme nur eine Spur in die Geschichte der Performances ihrer jeweiligen Musikrichtungen. Nein – derartige Filme sind keine reinen Dokumentationen, sie dienen nicht nur der Aufbewahrung von Musik-Aufführungen und machen Aufführungen nicht primär der Analyse zugänglich (wie Theateraufführungsaufzeichnungen in der Theaterwissenschaft), sondern sind selbst Filme, die sich an ein Publikum wenden, die Teil des ökonomischen Treibens um die Stars der Musikszene(n) sind (und seien die Publika noch so klein). Sie sind selbst kommunikative Produkte, die das Konzert oder die Tournee in ein eigenes kommunikatives Format transformieren, das sowohl dem Musikmarketing zugehört wie aber auch der Binnenverständigung besonderer (Musik-)Subkulturen. Die filmisch repräsentierte Performance ist so kein reines Instrument zur Darstellung von Musik und es besteht auch kein austauschbares Verhältnis zu sonstigen Möglichkeiten ihrer Wiedergabe (etwa als Ton-Mitschnitt, als Bootleg oder ähnliches, die ihrerseits die Konditionen der Aufzeichnung als anekdotisches Beiwerk ausweisen und damit die Aufzeichnung aufwerten könnten). Vielmehr wird der Konzertfilm zu einem Text eigener Struktur.

Konzertfilm und ursprüngliche Performance sind zwei verschiedene Dinge: a) hinsichtlich der Modalität – der Film verbindet Visuelles und Auditives, die Bühnenshow bezieht andere Sinne mit ein; b) hinsichtlich der Zeit – die Show geschieht im Fluss der Alltagszeit, der Film kann springen, dehnen oder raffen, Zwischenstücke einfügen, den Schauplatz wechseln, Kommentare einspielen, die mit dem eigentlichen Geschehen nichts zu tun haben; c) hinsichtlich der Zuschauer – der Live-Zuschauer ist an seinen Ort gebunden, der Film kann den Ort des Blicks auf das Geschehen verändern (kontinuierlich oder abrupt). Die Kamera wird zu einem neuen Akteur. Sie ist thematisch geführt, zeigt das, was ihr relevant erschien. Viele Filme oder Szenen sind fokalisiert auf den dominanten Akteur auf der Bühne; andere Musiker wie auch die Live-Zuschauer (als Masse im Zuschauerraum oder

als einzelne, die herausgehoben werden) erscheinen nur im Rückschnitt, sei es, um die Monotonie des dominanten Fokus zu unterbrechen oder um Fehler oder Brüche in der Mastereinstellung zu überdecken. Fokal geführte Aufnahmen einer Performance lassen sich aus der Position des Live-Zuschauers nicht oder nur mit Hilfsmitteln imitieren.

Allerdings eröffnen die Großbildprojektionen auf vielen Konzerten eine zweite Ebene der Performance, selbst schon eine Repräsentation des Bühnengeschehens. Derartige Shows sind »Live-Hybride«, weil sie den Aufführungscharakter des Musikmachens bereits mit einer medialen Darstellung komplementieren, dem Livezuschauer so einen privilegierten Blick auf das ihm entfernte Geschehen anbieten. Soll sagen, dass schon die Praxis der Performance nicht unbedingt einem homogenen und immergleichen Konzept unterliegt, sondern als eine Vielfalt von Performance-Formaten bestimmt werden muss, die unter Umständen selbstreflexiv werden können. Claver (2014: 165f.) etwa beschreibt den Beginn eines Auftritts Laurie Andersons, die zunächst auf zwei großen Bildwänden sichtbar wird und den Vortrag des Liedes anstimmt; erst danach kommt die »reale« Sängerin auf die Bühnen, stimmt in das Lied ein – doch ist die Stimme so verfremdet, dass sie den Eindruck einer Computerstimme macht. Die Zuschauererwartungen hinsichtlich der Körperlichkeit der Stimme und der Einheit von Körper und Stimme werden so thematisch – der Effekt findet sich auch in dem auf jede Art von Publikum weitestgehend verzichtenden Konzertfilm *Home of the Brave: A Film by Laurie Anderson* (1986).

Die Doppelverankerung des Konzerts im Musikmachen bzw. der Musik einerseits, im Performativen andererseits wird in Cohens Überlegungen auf einen tiefen Leib/Seele-Dualismus fundiert, der allerdings in sich wiederum nur verschwommene Kontur erlangt. Es klafft in seiner Darstellung eine Differenz auf zwischen dem Schaffensprozess der Musik als eines Kunst-Mediums, das streng künstlerisch veranlagt und aufgenommen werde, und dem körperlichen Akt der Performance, der in der Live-Performance oftmals auf das Handwerkliche, Leidenschaftliche heruntergebrochen und der in der allgemeinen westlichen Wertung der Kunst-Rezeption dadurch nur noch in abgeschwächter Form als Kunst betrachtet werde. Dass schon dem Spiel der Instrumente oder dem Gesang selbst eine performative Qualität zukommt, die auch dann wahrnehmbar ist, wenn man den Performer selbst gar nicht sieht (also beim baren Hören einer Aufzeichnung), bleibt in dieser Überlegung ausgespart (allerdings merkt Cohen [2012a: 1] an, dass das Visuelle der Performance maßgeblich zur Authentifizierung des Klanglichen beitrage).

Cohen bleibt dem körperlichen Agieren des Musiker-Subjekts verhaftet, reduziert das Moment der Performativität damit erheblich. Auch die sich

kulturkritisch gerierende Rückbeziehung dieser These auf ein Unbehagen westlicher Kulturen, die Performance eines konkreten Individuums als eine Ganzheit von musik- und aufführungsbezogenen Aktionen zu verstehen, bleibt angesichts der Bedeutung der Performance in der Rockmusik der Zeit unbefriedigend. Immerhin würde man – befangen von der Aufführungsfeindlichkeit bürgerlicher Musikrezeption – dem gleichberechtigte Nebeneinander des Musikmachens und von – Handlungen, die in keinem direkten oder impliziten Zusammenhang zur Musik stehen, sondern eher mit der Athletik und der Schauspielerei in Verbindung stehen –, ein Verständnis des künstlerischen Akts performativen Bühnentuns absprechen; ganze Felder performativer Musikkunst müsste man aus dieser Art der Kunstaneignung ausklammern – von den Auftritten von Sängern im Musiktheater über die Darbietung virtuoser Instrumentenbeherrschung bis zum Spiel mit parodistischen Formen des Musikmachens–. Die ganz auf Spektakularität angelegten Live-Konzerte etwa von Madonna lassen das Musikmachen weitestgehend in den Hintergrund treten, setzen die Musik in »Show« um, die musikalisch nur noch grundiert ist. Die Beschränkung des Spiels für die Kamera auf die Performance musikalischen Handelns allein in der Darstellung Cohens verwundert insofern, als er sich nicht auf ein Konzert- oder Musik-Genre fokussiert, sondern Jazz, Klassik und Rock gleichermaßen exemplarisch heranzieht. Doppelgesichtigkeit des Angebots als Musik und Performance, Sozialität des Geschehens, Konventionalität und soziale Stratifikation der Ausdrucksmittel, Interpretiertsein in den subkulturellen Differenzierungen einer Gesellschaft – die Bestimmungselemente des Konzerts, die Cohen anspricht, sind vielgestaltig. Das Wie der Repräsentation und die Rolle der Kamera treten dazu, bilden einen eigenen interpretierenden und Sinn zuweisenden Filter. Die Struktur des dargestellten Ereignisses und ein analytisches Interesse bilden ein Fundament textueller Intentionalität, möchte man hinzufügen und die Frage aufwerfen, an welchen Elementen des vorfilmischen Geschehens diese zweite, dem Konzert selbst hinzutretende, Instanz der Darbietung man seine formale Realität festmachen kann. Cohen konzentriert seine Darstellung vor allem auf die Analyse der Bühnenaufführung selbst. Der zweite semanto-pragmatische Rahmen – es geht um *Filme über* Konzerte (!) und nicht um Konzerte selbst – spielt oft eine nur sekundäre Rolle, und auch das Problem des ontologischen und modalen Status der Akteure und Objekte bleibt unangesprochen. Die Frage etwa, ob der Mick Jagger des Bühnenauftritts beim Altamont-Konzert die gleiche Figur ist wie die, die in dem Konzertfilm des gleichen Auftritts konstruiert wird, wird nicht einmal gestellt (vgl. Schneider 2014: 31f.).

2.1 Die Ausdrucksmittel des performierenden Musikers

In der kinematographischen Aufzeichnung musikalischer Aufführungen spielen die Musiker nicht nur ihre Instrumente, sondern zeigen auch, wie sie das tun. Bei verschiedenen musikalischen Nummern agieren sie unterschiedlich, stimmen das eigene Verhalten auf den Duktus der Musik, ihren Ausdruckswert und vielleicht auf die Texte von Liedern ab. Sie agieren auch im Horizont der Aufführungsstile der verschiedenen Musikstile. Und sie sind dem eingeführten Selbstbild, unter dem sie bekannt sind, vermarktet und beworben werden, verpflichtet. Der musikalische Performator unterliegt also diversen Handlungsrahmen, die seine eigenen Verhaltens- und Ausdrucksmöglichkeiten begrenzen oder sogar determinieren. Er ist bereits in dieser Position jemand, der die Musik und das Musikmachen in Ausdrucksverhalten übersetzt, es als Körperperformance dem Zuschauer anbietet und diesen vielleicht zu spezifischen Formen des Mitmachens, des Adaptierens des Performatorkörpers oder zu antwortendem Tun auffordert. Noch mehr wird der Musiker zum Schauspieler, wenn die Kamera als weiterer Akteur zum Geschehen hinzutritt. Der Musiker ist Übersetzer der Musik für das Live-Publikum ebenso wie für das Filmpublikum, er ist Stil-Akteur und Selbstdarsteller, er ist Adressat und Adressierter der anderen Musiker auf der Bühne – und das alles gleichzeitig.

Der Musiker bewegt sich in und zwischen mehreren Rollen (Cohen zeigt an mehreren Stellen, wie unterschiedlich Zuschauer, Fans und Journalisten sein Bühnen-Agieren auffassen können, als authentischen oder manierten Ausdruck, als Stereotyp, als Inkarnation von Virtuosität usw.). Cohen verdeutlicht das Argument an den Auftritten von Jimi Hendrix, der sich in seiner Zeit vor allem über seine technischen Fähigkeiten und ein hohes Maß an Körperlichkeit der Performance profilierte. Hendrix unterlag einer Transformation, die den Konflikt zwischen Kunst und Auftritt nicht nur als Projektion des Publikums in all seinen Facetten, sondern als Qualität des Auftritts selbst artikulierte; die Exaltation des Musikmachens und das gleichzeitig exzessive und aggressive Agieren auf der Bühne werden zum Ausdruck einer Spaltung der ästhetischen Interessen Hendrix', lassen sich – Cohen zufolge (2012a: 37ff.) – als eigene psychische Qualität musikalischen Performierens interpretieren. Cohen vergleicht die Auftritte von Hendrix auf dem Monterey-Pop-Festival und in Woodstock. Ersterer markiert dabei den Beginn der Etablierung von Hendrix' Image als farbenfrohen, energetischen und im höchsten Maße körperlichen Virtuosen, für den die Gitarre weit mehr als ein bloßes Instrument, sondern ein Werkzeug für die Entfaltung der Individuali-

tät in der Bühnenperformance ist. D.A. Pennebakers frühes Rockumentary *Monterey Pop* (1967) dokumentiert den Auftritt der Rock-Gruppe Jimi Hendrix Experience mit ihrem Song »Wild Thing« vom 18. Juni 1967 in ganzer Länge, konzentriert sich dabei nahezu ausschließlich auf Hendrix als Leadsänger und zentralen Bühnenakteur; die Lichtregie, die Hendrix mit einem Spot gegen den dunklen Rest der Bühne isoliert, tut ein übriges, die anderen Mitglieder der Band in eine Art »performatives Off« verschiebend, aus dem sie nur in den instrumentalen Phasen des Stücks in weiteren Aufnahmen (Bühnentotalen) heraustreten; Hendrix nähert sich mit Beischlafbewegungen einer übermannshohen Box hinter ihm, bespritzt ejakulativ die auf der Bühne liegende Gitarre mit einem Brandbeschleuniger und entzündet sie, zerschlägt sie in einem finalen Furioso. Erst hier gibt Pennebaker die fokale Konzentration auf Hendrix auf, unterschneidet die Aufzeichnung mit zwei Großaufnahmen junger Frauen aus dem Publikum, die anscheinend zutiefst irritiert und fassungslos dem zuschauen, was auf der Bühne passiert.

Ob die Szene, die sich so überdeutlich auf Hendrix als wichtigsten Bühnenakteur konzentriert, tatsächlich ein Novum in der Geschichte der (Rock-)Musikrepräsentation war, wie Cohen (2012a: 70) angelegentlich behauptet, bedarf tieferer Begründung. Natürlich steht der Solist (im klassischen Konzert wie auch in den frühen Filmen des Jazzfilms, in Chansonfilmen oder auch den Blues-Filmen Billie Holidays) auch im Zentrum der filmischen Repräsentation. Hendrix bleibt auch in *Monterey Pop* die Zentralfigur. Aber der Akzent liegt – zumindest im zweiten Teil seiner Performance – nicht mehr auf dem Musikmachen, sondern auf der performativen Herausarbeitung der sexuellen Bedeutungen der Gitarre, die quasi als »Sexophallus« exponiert und schließlich zerstört wird (Waksman 1999: 93f.; Cohen 2012a: 88, Anm. 3). Aus musikalischem Vollzug wird ein Happening, in dem aus Musikmachen verdeckte Bedeutungen herausentwickelt und zentralisiert werden. Gerade diese Semantisierung des musikalischen Vortrags markiert in der Geschichte der Repräsentationen der Rockmusik ein ebenso extremes wie neuartiges Selbstverständnis des performierenden Musikers (und konnte nur selten in dieser Radikalität als Transformation einer Aufführung neu realisiert werden). Hendrix nutzt das so unschuldig wirkende Format des Konzerts, das er ummünzt, indem er das Musikmachen selbst zum politisch-performativen Symbol erhebt. Die beiden fassungslosen Frauen, die erkennbar aus einem braven Mittelschichtmilieu stammen, legen Zeugnis ab von dem unerhörten Skandalon, die Körperlichkeit des Musikers und seiner Instrumente zum Medium einer Aktion zu machen, in der verborgene Qualitäten der Exzessivität des Rockmusikmachens und der Stars in ihre sexuellen Konnotationen ausgearbeitet werden.

Die Strategie, den dominanten Bühnenakteur zum Kern der audiovisuellen Repräsentation zu machen, die sich am Auftritt von Jimi Hendrix in *Monterey Pop* so prägnant zeigen lässt, hat in der Geschichte des Rockdocumentarys langen und weitreichenden Einfluss gehabt. Und sie hinterlässt auch Spuren in der erkennbar größer werdenden Bedeutung der körperlichen Aktion der *lead figures*. Cohen stellt diesen Wandel an einer ganzen Reihe von Beispielen dar. Ein besonders einprägsames Beispiel sind die Auftritte Mick Jagers, des Sängers der Rolling Stones, für den die Bühnenperformance zu einem immer wesentlicheren oder sogar eigentlichen Bestandteil des Auftritts wurde. Cohen nennt dies eine neue Stufe der visuellen Hierarchie (2012: 65f), eine Beobachtung, die man mit der thematischen Führung der Kamera, den Strategien der Lichtsetzung, der Wahl der Kamerastandorte und ähnlichem in Verbindung bringen kann. Aber Cohen sieht auch Konsequenzen für den Klangeindruck der Songs, die sich unter das Primat bzw. Dominat des Leadsängers gruppieren: Zu dieser Inszenierung zählen neben den visuell-topographischen Aspekten wie der Positionierung Jagers auf der Bühne (zentral und zwischen den Gitarristen) vor allem die Abmischung seines Gesangs in Beziehung zu den anderen Stimmen der Gruppe, der deutlich präsenter als die Backing Vocals von Keith Richards ist und der sich einem Prinzip der Klangmischung unterordnet, in der die Gesänge den Eindruck der Einstimmigkeit ergeben, dass also nur Jagger singt (Cohen 2012a: 59).

2.2 Beschränkungen des Ausdrucks-Mimik

Nicht immer geht es darum, den Raum, den die Bühnen-Performance von Leadsängern einnimmt, zu vergrößern. Manchmal kann es ganz im Gegenteil darum gehen, ihn zu verkleinern, ihn zurückzubinden an die ansonsten starre Präsenz des Musikers auf der Bühne. Die gleichen Musiker treten manchmal in ganz verschiedene Muster der Raumin szenierung ein. Jimi Hendrix z.B. bietet in den Aufnahmen auf dem Woodstock-Festival am 18. August 1969 eine ganz andere Austarierung des Verhältnisses von Musik und Performance an als auf dem Festival in Monterey. Auch hier steht er eindeutig im Zentrum der Aufnahme. Das Exzentrische und Körperliche treten zurück. Die Kamera, die sich auf Höhe der Gitarre findet, fixiert immer wieder das Gesicht (aus Untersicht), daneben aber die Hände auf der Gitarre, wenn sie in Michael Wadleighs Film *Woodstock – Three Days of Peace and Music* (1970) »The Star-Spangled Banner« spielen, eine vor allem mittels des Vibrato-Hebels der Gitarre herausgearbeitete kreischende, in wilde Klage transformierte Version der US-amerikanischen Nationalhymne; gelegentliche

Aufschwungs auf das Gesicht akzentuieren den Charakter des Aufschreis und der Verzweiflung, den das Lied nun erweckt, gespiegelt auf der Konzentration und gelegentlichen Mitartikulation des Ausdrucksgestus der Musik auf dem Gesicht Hendrix'; eine weitere Verdeutlichung als Raum erobernde Bühnenperformance entfällt. Die visuelle oder akustische Präsenz der Band fehlt hier aber – Hendrix spielt solo, begleitet nur von dem Drummer Mitch Mitchell, der allerdings ganz ins visuelle Off verbannt wurde.

Natürlich moduliert eine derartige Darstellung das thematische Zentrum des Dargestellten. Hendrix' Gitarren-Behandlung und -Zerstörung in »Wild Thing« trägt das Thema des Songs in die Aufführung hinein, macht es zur Folie dessen, was mit dem Musikmachen geschieht. Wie in einer künstlerisch-reflexiven Performance werden die Konventionen des Rock-Auftritts selbst thematisch; der Musik im Kontext der Zeit assoziierte aggressive, selbstzerstörerische oder sexuelle Impulse werden in körperliche Aktion umgesetzt und übersetzt, dabei desambiguiert und offengelegt. Als ob ein dem normalen Hören derart exzessiver Gitarrenmusik verborgene unterbewusste Bedeutungsebene aufgedeckt würde, wird sie zugleich mit Selbstaufhebung der Musik verbunden. Hendrix selbst brachte den Monterey-Akt mit den paradoxalen Semantiken der Kreuzigung zusammen – »The time I burned my guitar it was like a sacrifice. You sacrifice the things you love. I love my guitar«.³ Den avantgardistischen Performances ähnlich, ist die Widersprüchlichkeit des Geschehens auf der Bühne Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Interpretationen, die im Geschehen selbst gar nicht artikuliert werden. Dagegen ist »The Star-Spangled Banner« ganz auf die Musik konzentriert, das Musikmachen selbst ist nicht mehr reflexiv, sondern vertraut auf das Verständnis dessen, was zu hören ist (und dass diese Interpretation der Hymne mit dem gleichzeitigen Vietnamkrieg in Verbindung gebracht und als klare Stellungnahme zum US-amerikanischen Imperialismus wahrgenommen wurde, nimmt nicht wunder). Der gleiche Musiker, zwei vollständig verschiedene Auslegungen der Bühnensituation; mit ihnen koordiniert zwei Strategien der visuellen Repräsentation, die sich an das anschmiegen, was für das Verständnis der Darbietung zentral ist: die Wut und Verzweiflung der Gitarrenzerstörung auf der einen, die Konzentration des

3 Zit. n. Ogunjobi (2006: 4). Vielleicht arbeitet Ogunjobi damit einer Legende zu – Hendrix hatte bereits mehrfach auf der Bühne seine Gitarre zerstört (zum ersten Mal auf einer Europa-Tournee im Londoner Astoria am 31.3.1967). Ob der Akt während des Monterey-Festivals bewusst inszeniert war, um in den USA zu reüssieren (und ob der Film sich dem Hendrix-Marketing bewusst oder unbewusst unterworfen hatte), ist hier nicht zu entscheiden. (Den Hinweis verdanke ich Thomas Phleps.)

Spiels und des Spielers und seines Bemühens, Klage und Anklage gleichzeitig musikalisch und mimisch zu artikulieren.

Cohen widmet den Zusammenhängen der musikalischen Performance und Mimik eigene Überlegungen, verlässt dabei aber das Feld der Rockfilme. Er konzentriert sich vor allem auf Aufnahmen berühmter Violinisten, da diese Nahaufnahmen in einem viel höheren Maße motivierten als beispielsweise die Gitarre eines Jimi Hendrix, die den ganzen Körper mit einbeziehe (Cohen 2012a: 70). Im Kontext des musikalischen Dokumentarfilms ist in Cohens Verständnis das Mimische als ein *Code* zu begreifen (ibid.: 74), der einerseits universell und gleichzeitig innerhalb eines Kulturkreises etabliert sei. Der Code des Mimischen – ein Ensemble emblematischer, klar unterscheidbarer und als Ausdrucksgeste lesbarer Gesichtsausdrücke – ermöglicht es, dass das Gesicht des Performers nicht nur zur Indikation der Konzentration des Spiels diene, sondern darüber hinaus zur Monosemierung, wohl auch zur emotionalen Grundierung des Musikstückes entschlüsselt werden kann und jedenfalls etwas zur musikalischen Performance beiträgt; allerdings: das Ensemble der nichtverbalen Ausdrucks- und Darstellungsmittel habe keinen Wert als Aussage über die eigentliche Psyche des Musikers. Dem Mimischen muss – Cohen unterstellt dieses stillschweigend – die Großaufnahme als privilegierte Einstellungsgröße zugesellt werden, die wiederum von ikonographischen Codifizierungen überlagert wird.⁴

Cohens Haltung zum Codischen der Mimik ist – wie schon angedeutet – unklar: Die Mimik sei Teil eines Repertoires körperlicher Ausdrucksmittel, die universell im jeweiligen kulturellen Kontext verstanden werden könnten; andererseits seien ihre Bedeutungen aber auf den kommunikativen Austausch in spezifischen sozialen Milieus, die Besonderheiten der jeweiligen Konzerte und auf die Zusammensetzung des Publikums aus verschiedenen Milieus, Bildungsschichten, Geschmacksgemeinschaften etc. abgestimmt. So gelte in bürgerlich-bildungsbourgeoisen Musikpublika reduzierte Körperlichkeit und Zurückhaltung im Mimischen als Zeichen persönlicher Reife und Indikator künstlerischer Seriosität (Cohen 2012a: 75; vgl. Close 2012); umgekehrt indiziere das explizit Körperliche vor allem das Fehlen künstlerischen Wertes. Die Überlegung deutet in eine wichtige Richtung, bedarf aber viel genauerer Reflexion und der Überprüfung an viel breiterem Material. In der von Cohen ausgebreiteten Schlichtheit könnte sie durchaus als Ausgangspunkt für die Beantwortung der Frage dienen, worin die Indikatoren für die Popularität sich eher »klassisch« gerierender Musiker wie André Rieu

4 Es mag sich absurd anhören, doch assoziiert Cohen (2012a: 79) die Großaufnahme eines Musikers mit der obsessiven Bindung des US-amerikanischen Publikums an die Vorstellungen eines heroischen Individuums.

oder – noch extremer, weil er auf das Repertoire klassischer Musik zurückgreift – David Garrett bestehen; andererseits bleibt sie blind gegenüber der Ausdruckszurückhaltung solcher Größen der Populärkultur wie Leonard Cohen oder von Liedermachern wie Reinhard Mey.

3. Störungen, Übergriffe und Zusammenbrüche

Das Konzert ist ein eigener institutioneller Raum gesellschaftlichen Handelns, der von allen Beteiligten gewisse Handlungsrollen abverlangt. Wie alle paratheatralen Ereignisse ist es zeitlich und räumlich abgeschlossen und wird von einem überschaubaren und abgeschlossenen Ensemble von Figuren performiert (Wulff 2011). Wie andere performative Formate ähnelt es in dieser Hinsicht den Spielen, die einen eigenen regulativen und sozialen Raum eröffnen, indem die Verhaltensweisen der Spieler partiell vor-festgelegt sind (Hippel 1993). Morley/Somdal-Sands (2011: 61) sprechen in einem ähnlichen Sinne vom Konzert als einem »ephemeral space«, einem kurzzeitigen Raum, dem – darin den Ritualen und den Spielen ähnlich – ein Gerüst eigener Rollen, Verhaltenserwartungen und -zulässigkeiten usw. zukommen. Die Planung der Bühne und des Auftritts dienen dazu, die Abgeschiedenheit des Konzertraums von der umgebenden Alltagswirklichkeit anzuzeigen und damit das Konzert für die Etablierung eigener Themen, Gefühls- oder Affektwelten und Haltungen zu öffnen. So können Konzerte zu einem Ort politischer Kommunikation werden. Die Autorinnen sprechen sogar von Konzerten als »Grenzräumen« (»liminal spaces«, *ibid.*: 72), die den Zuschauern den Eintritt in bislang ungekannte Affekte ermöglichen. Mit diesem analytischen Zugang tritt das Problem der Kontrolle des Konzerts als Format sozialer Kommunikation ins Zentrum des Interesses, dienen doch Bühnen- und Auftrittsdesign dazu, dem Publikum eine spezifische Affekterfahrung nahezubringen (*ibid.*: 61f.). Dazu bedarf es der Manipulation des Publikums, einer zumindest partiellen Entmündigung: Die Bühne kontrolliert und dominiert das Geschehen, sie setzt die Themen und die so schwer fassbaren ästhetischen Strukturen, die den Prozess des Konzert-Genießens ausmachen.

Man könnte dieses Argument als Grund dafür ansehen, dass die meisten Konzertdokumentationen den performierenden Künstler in den Blick nehmen und alle anderen Beteiligten marginalisieren oder gar ganz außer Acht lassen. Allerdings kann man dagegen einwenden, dass das Konzerterlebnis nicht nur von der Bühne aus konstituiert wird, sondern eine Leistung aller Beteiligten ist. Zuschauer kommunizieren mit Zuschauern, stellen sich ge-

genseitig dar, konstruieren einen sozialen und symbolisch-stilistischen Zusammenhang mit anderen Zuschauern. Darum – so könnte man schlussfolgern – ist die Konzentration der Darstellung auf die Bühnenkünstler eher eine Unterwerfung unter den Warencharakter der Musik als eine Anschmiebung an eine Struktur des dargestellten Ereignisses.

Wie komplex der »ephemere Raum« des Konzerts ist und dass er keinesfalls auf die Bühnenperformance reduziert werden kann, zeigt die folgende Überlegung: Soziales Leben folgt auch in seinen ritualisierten und vorübergehenden Situationen Regeln, die erst dann auffallen und thematisch werden, wenn sie gebrochen werden. Oft gibt es Korrekturmechanismen, die absehbare Störungen gleich nach Eintreten beseitigen. Fans, die sich auf die Bühne schleichen oder die Bühne stürmen, werden von Ordnern wieder entfernt (wobei der Auftritt der Musiker oft nicht einmal gestört oder gar unterbrochen wird). Selbst in *Monterey Pop* entfernen Hilfskräfte am Ende der Hendrix-Szene die Gitarrenreste und stellen die Mikrofonständer wieder auf, während die Band »Wild Thing« zu Ende spielt.

Manche Störungen greifen aber in das Konzert selbst ein. Der berühmteste Fall ereignete sich während des Altamont-Konzerts der Rolling Stones im kalifornischen Livermore am 6. Dezember 1969, als während des Songs »Under My Thumb« ein Zuschauer, der drogenberauscht eine Pistole gezückt hatte, von einem als Ordner eingesetzten Mitglied der Hells Angels erstochen wurde. Bereits kurz vorher – die Band spielte »Sympathy for the Devil« – hatte es eine Schlägerei zwischen Zuschauern und Ordnern unmittelbar vor der Bühne gegeben. Der Film *Gimme Shelter* (1970), der als reiner Konzertfilm geplant war und das Konzert von Beginn an bereits aufgezeichnet hatte, – verlässt nun die den bisherigen Rockumentaries so typische Contenance. Nicht mehr das Konzert oder das Spiel und Performieren der Musiker ist Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern das Management der Krise, die die Veranstaltung zerstört. Aus dem Konzertfilm wird ein Drama. Der Song wird abgebrochen, als klar wird, was vor der Bühne geschehen ist. Jagger tritt an die Rampe, verlangt nach einem Arzt. Offenbar zutiefst irritiert geben die anderen Musiker kurze musikalische Signale, als wollten sie das ursprüngliche und eigentliche Thema ihres Auftritts in Erinnerung rufen. Tatsächlich setzt die Musik wieder ein. Doch die Zuschauer mögen sich nicht mehr in den Rhythmus einschwingen. Die Kamera, die schräg hinter den Musikern platziert ist, gibt die thematische Konzentration auf die Musiker auf, schwenkt fast orientierungslos auf einen entfernten Scheinwerfer, bevor sie sich endgültig von der Bühne abwendet und beobachtet, was vor der Bühne um den (unsichtbaren) Verletzten herum geschieht. Lange verharret sie auf dem Gesicht eines offenbar im Vollrausch befindlichen Zuschauers, der nur

locker an die Musik gebundene Grimassen schneidet, wobei unklar ist, ob es sich um eine rein selbstbezügliche Ausdrucksbewegung handelt oder ob man es auch als einen ratlos-verzweifelten Kommentar zum Geschehen lesen kann; im Vordergrund taucht Jagger auf, der den Eindruck der Orientierungslosigkeit macht und dem völlig unklar zu sein scheint, wie er sich verhalten soll. Das mehrfach gesungene »I pray that it's all right«, eine spontane Variation aus dem Text des Songs, wirkt wie ein zynischer Kommentar auf das, was vor der Bühne geschehen ist. Ende des Liedes, eine erneute Schlägerei; die Hells Angels schirmen die Bühne ab. Vollends hilflos wirken die Versuche, das Publikum zu beruhigen – wenn es sich ruhig verhalte, werde man das Konzert fortsetzen.

Es folgt eine Szene, die die Reaktion der Musiker vollends zum Thema macht: Mick Jagger am Schneidetisch, er sieht die Szene, die gerade im Film zu sehen gewesen war. Er versucht, den Hergang der Tat zu erfassen. Eine Szene am Hubschrauber, der den lebensgefährlich Verletzten vom Gelände fliegt, folgt, unterlegt mit den ersten Reaktionen des Konzertmanagers, von Polizisten und einer Freundin des Toten. Zurück auf der Bühne, die Band verabschiedet sich (am Ende von »Street Fighting Man«), Jagger nimmt seinen ekstatischen Tanzrhythmus an der Rampe wieder auf. Die Kamera fängt das Geschehen aus dem Hintergrund der Band ein. Die Szene wird abgeschlossen mit dem Abflug der Band per Hubschrauber und einem stummen Bild von Zuschauern, die im Gegenlicht eines einzelnen Scheinwerfers einen Hügel hinuntersteigen. Umschnitt auf Jagger im Schneiderraum; er steht auf, ohne jeden Kommentar zu dem, was er sah, und verabschiedet sich – gelangweilt und um interesselose Distanz bemüht – vom Cutter. Das Bild friert ein, eine langsame Zufahrt auf Jagers ausdrucksloses Gesicht akzentuiert noch einmal die befremdliche Distanz, die Jagger zwischen sich und die Aufnahmen zu bringen versucht.

Eine lange deskriptive Sequenz ganz am Ende des Films zeigt die Scharen von Zuschauern, die in lockeren Gruppen zum Festivalgelände ziehen (oder von dort zurückkehren). Diese letzte Sequenz greift noch einmal zurück auf die so gewohnte Friedfertigkeit der Rockkonzerte, auf die Buntheit des Publikums und auf den Charakter des gemeinsamen Festes. Der Mord hat eingegriffen in die zeitgenössischen Utopien der Rockmusik als Vorgriff auf eine befriedete neue Gesellschaft (und mit Altamont, so kann man in vielen Geschichten der Rockmusik lesen, geht der Traum einer Hippie-Kultur endgültig zu Ende). Die Sequenz ist aber auch – wie schon die atemlose und eingreifende Repräsentation des Mordes – erkennbar als Eingriff des Films in die Repräsentation des Geschehens, das nicht mehr nur dokumentiert, sondern nun auch kommentiert und analysiert. So sehr bis dahin die Musik

und die Bühnenshow das Zentrum des Films gebildet hatten, so sehr das Konzert bis heute als brillanter »Rock'n'Roll Soundtrack« gelobt wird, so sehr behandelt der Film die sonst so zentralen Musikerfiguren als hilf- und orientierungslose »Zombies«: »no insight into their psychology is necessary for analysing how they perform on stage« (Cohen 2012a: 62). Sie werden erkennbar als Funktionsfiguren, die sich selbst darstellen, bei einer Störung ihrer definierten Bühnenrolle aber hilflos reagieren. Er demontiert sie so als Idole und Idealfiguren, macht sie als Schattenfiguren der symbolischen Sphäre des gesellschaftlichen Lebens greifbar; die Akteure sind nur Verkörperlichungen⁵ symbolischer Wert- und Bedeutungs-Konstrukte, die wiederum mit Vermarktungsstrategien und der Stabilisierung ökonomischer Machtverhältnisse zusammen gedacht werden müssen.

Hier, am Ende von *Gimme Shelter*, erweist sich das Rockumentary ganz als Film, artikuliert jene andere Stimme, die in der Grundkonstruktion des Konzertfilms bereits angelegt war und sich so selbstverständlich hinter das Primat der Dokumentation zurückgezogen hat. Die Rockumentaries der 1960er und 1970er Jahre standen fast immer unter den programmatischen Vorzeichen der Direct Cinema-Bewegung, um die dokumentarische Rekonstruktion des Vorfilmischen bemüht, wobei die Präsenz der Kamera weitestgehend unbemerkt bleiben sollte. Die Performance ist in dieser Konzeption modal eingeklammert, ein Stück Kunstproduktion, die sich zwar in Texten wie Ausdrucksmodalitäten auf das Reale – wie den Vietnamkrieg – beziehen kann, die aber eine essentielle Unabhängigkeit der Musikperformance vom Realen reklamiert, also auch unabhängig von der Geltung dieses Realitäts-Bezuges rezipiert werden kann. In *Gimme Shelter* verliert die für so viele Rockumentaries der 1960er stillschweigend akzeptierte Vorannahme über das, was ein Rockkonzert ist, ihre Geltung – hier bricht die Realität selbst in die so sicher geglaubte Realität des Rockfestivals ein. Und auch der Dokumentarismus im Stile des Direct Cinema muss befragt werden, ob er die eingeforderte Neutralität des Filmenden gegenüber dem Gefilmten noch einlösen könne. Pauline Kael fragte zu Recht nach, ob *Gimme Shelter* das Vorgefundene zu einem dramatischen Gestaltungselement umforme und es dabei ausbeute: »If events are created to be photographed, is the movie that records them a documentary, or does it function in a twilight zone? Is it the cinema of fact when the facts are manufactured for the cinema?« (Kael 1970). Die Maysles-Brüder betonten ebenso zu Recht (in einem Brief; online zugänglich unter ebd.), dass sie eine Konzert-Tour der Stones begleitet und dass sie keinen Einfluss auf die Bühneninszenierung gehabt hätten. Doch

5 In der Analyse von Barry King (2010: 7) ist die Rede von »corporeal expressions«.

zielt Kael's Frage nicht auf Bedingungen der Produktion, sondern darauf, wie das Vorgefundene in der filmischen Darstellung verarbeitet werde und wie es sich hier zum dramatischen Ausdrucksmittel wandle. Dass der Film in seiner Schlussphase die Hilf- und Ratlosigkeit Jaggers (und der anderen Beteiligten) exponiert, den Kontrast zwischen der selbstgewissen körperlichen Expressivität der musikalischen Performance Jaggers und seiner Unfähigkeit, auf das Geschehene im Augenblick des Geschehens wie lange Zeit danach zum Zentrum der Darstellung macht (und darin auch Kritik anmeldet gegen die exalziert jugendliche Maskulinität des Ausdrucksgebarens der lead figure): Das macht die Qualität des Films als Dokumentarfilm aus ebenso, wie es signalisiert, dass das Programm eines reinen Direct Cinema hier nicht mehr greifen kann.

Literatur

- Auslander, Philip (2004). »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto.« In: *Contemporary Theatre Review* 14, Nr. 1, S. 1-13.
- Claver, Ainhoa Kaiero (2014). »Deconstructing the Singer: The Concerts of Laurie Anderson.« In: *Gestures of Music Theater. The Performativity of Song and Dance*. Ed. by Dominic Symonds & Millie Taylor. Oxford u.a.: Oxford University Press, S. 165-177.
- Close, Cynthia (2012). »Rockumentaries' Renaissance: When Musical Performance Meets Cinema.« In: *Documentary Magazine*, Fall 2012: <http://www.documentary.org/magazine/rockumentaries-renaissance-when-musical-performance-meets-cinema> (Zugriff: 3.2.2016).
- Cohen, Thomas F. (2012a). *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema* (= Nonfictions). New York: Columbia University Press.
- Cohen, Thomas F. (2012b). »After the New American Cinema: Shirley Clarke's Video Work as Performance and Document.« In: *Journal of Film and Video* 64, Nr. 1-2 (Spring/Summer), S. 57-64.
- Gracyk, Theodore (1997). »Listening to Music: Performances and Recordings.« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, Nr. 2 (Spring), S. 139-150.
- Hippel, Klemens (1993). »Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie.« In: *montage/AV* 2, H. 2, S. 127-145.
- Jooß-Bernau, Christian (2010). *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum* (= Theatron 55). Berlin: de Gruyter.
- Jost, Christofer (2012). *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik* (= Short Cuts 5). Baden-Baden: Nomos.
- Kael, Pauline (1970). »Gimme Shelter.« In: *The New Yorker* vom 19. Dezember; zit. n. URL: <http://thedocumentaryblog.com/2007/09/10/pauline-kael-vs-gimme-shelter> (Zugriff: 3.2.2016).
- King, Barry (2010). »Stardom, Celebrity, and the Money Form.« In: *The Velvet Light Trap* 65 (Spring), S. 7-19.

- Morley, Veronica / Somdahl-Sands, Katrinka (2011). »Music with a Message: U2's Rock Concerts as Spectacular Spaces of Politics.« In: *Aether: The Journal of Media Geography* 7 (Winter), S. 58-74.
- Ogunjobi, Rotimi (2006). *The Essential Jimi Hendrix*. o.O: Tee Publishing / The Redbridge Review.
- Schneider, Paula (2014). *The Visual Language of Authenticity. Mediation and Musical Performance in the Films of the Beatles*. M.A. Thesis, Vancouver: University of British Columbia.
- Waksman, Steve (1999). »Black Sound, Black Body: Jimi Hendrix, the Electric Guitar, and the Meanings of Blackness.« In: *Popular Music and Society* 23, Nr. 1, S. 75-113.
- Wulff, Hans J. (2007). »Schichtenbau und Prozeßhaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen.« In: *Montage/AV* 16, Nr. 2, S. 39-51.
- Wulff, Hans J. (2011). »Para-Theatralität des Rockkonzerts? Anmerkungen zu Christian Jooß-Bernaus Das Pop-Konzert als para-theatrale Form.« In: *Rock and Pop in the Movies* 1, S. 191-206.

Filmographie

- Boulez – Répons*; Frankreich 1986, Robert Cahen. Prod.: [Bry-sur-Marne]: INA.
- Gimme Shelter*; USA 1970, Davis Masles, Albert Maysles, Charlotte Zwerin.
- Home of The Brave*; USA 1986, Laurie Anderson.
- Monterey Pop*; USA 1968, Don A. Pennebaker.
- Ornette: Made in America*; USA 1985, Shirley Clarke.
- Woodstock* (aka: *Woodstock – Three Days of Peace and Music*); USA 1970, Michael Wadleigh.

Abstract

Rockumentaries (as well as films about concerts from other musical colours) do not try to give neutral representation of the concert for a new cinema- oder TV-audience but transform the communicative form of the concert into a new format. In doing this, they intervene in the structure of their subject – analytically, because they operate selectively in showing only details of what is happening, communicatively, because the camera is a new actor on stage that musicians as well as the audience may address, and economically because they are part and strategy of marketing the images of musicians and musical styles. The performative structure of concerts is in this way extended to a second level of performativity. An interesting role in doing documentary work are those examples that deal with disruptions and breaks of normal going-on of concerts – these are opportunities to show deep structures of social and commercial dispositions of rock music life.