

1968: Inszenierungen des Protestsängers

Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music [*]

Ramón Reichert

„Truth is just a plain picture“.

Bob Dylan, DON'T LOOK BACK, 1967

DON'T LOOK BACK (USA 1967)

Als Bob Dylan 1965 seine erste Konzert-Tournee in England gab, galt er nicht nur als ein musikalischer Grenzgänger zwischen Folk und Rock'n'Roll, sondern wurde von der Musikpresse und dem Fanpublikum auch als Protestsänger gegen das Establishment, gegen Krieg und Unterdrückung gewertet. Als Bob Dylan im Frühjahr 1965 in London aus dem Flugzeug stieg, tat er dies nicht nur als Musiker, sondern – unfreiwillig – auch als eine Ikone der Protestbewegung. Da in der Arena der Massenmedien ökonomisch verwertbare Nachrichten von der Personalisierung von Ereignissen abhängig waren, wurde Dylan bereits lange vor seiner Ankunft in Europa zur umstrittenen Leitfigur einer jugendkulturellen Gegenkultur stilisiert. Doch bereits vor seiner Ankunft in Europa distanzierte sich Dylan in zahlreichen Interviews und Statements von der Erwartungshaltung der Medienöffentlichkeit, die ihn als populär-intellektuellen Fürsprecher der Protestbewegung zu etikettieren versuchte:

„Ich sagte ihnen, sie sollten keinen Anführern folgen, sondern auf die Parkuhren achten. Ich hatte nicht vor, darauf reinzufallen und irgendeine Art Anführer zu sein. Die Illustrierten haben diesen Schwachsinn verbraten, dass Dylan, die Beatles, die Stones, dass wir alle Anführer sind. Und weil ich da raus wollte, fingen sie an, auf mir rumzuhacken. Aber wer hätte solche Erwartungen erfüllen können?“ (Scaduto 1976, 430).

Um den Medienbildern um seine Person eine andere Wahrnehmung entgegenzusetzen, engagierte Dylan – in Absprache mit seinem Manager Albert Grossmann – den US-amerikanischen Dokumentarfilmer Don Alan Pennebaker, den prominentesten Vertreter des *Direct Cinema*, um seine Konzerttour in England zu dokumentieren (Nogowski, 1995, 113f). Die Wahl fiel nicht zufällig auf Pennebaker. Denn er sollte nicht nur Dylan als einen Konzertmusiker aufnehmen, sondern auch einen Blick hinter die Kulissen freigeben und damit der Öffentlichkeit weniger das private und intime Musikerleben zeigen, sondern vielmehr das

Medieninteresse an einem Star und das konstruierte und eingeengte Starleben inmitten einer sich globalisierenden Mediengesellschaft aufzeigen.

Mit *DON'T LOOK BACK* wurde nicht nur ein Musiker porträtiert, sondern gleichermaßen das Genre der Rockumentary begründet (Kiefer/Schössler 2004, 51f). Mit diesem gegenkulturellen Anspruch, eine Low-Tech-Ästhetik zu favorisieren, überschritten sich in diesem Starporträt zwei filmische Strategien: Der Bildpolitik der Authentifizierung und Naturalisierung der außerfilmischen Wirklichkeit gegenüber stand die penible Dekonstruktion des Image des ‚Protestsängers‘, ‚Gesellschaftskritikers‘ und ‚Pazifisten‘ Bob Dylan als einer Kunstfigur. In diesen visuellen Konflikt war auch ein weiteres Spannungsmoment eingeschrieben, das zwischen der Public-Relation-Strategie der Auftraggeber und dem kreativen Potential des Autorenfilms oszillierte. Denn einerseits wurde vom Auftraggeber erwartet, das ‚Bob-Dylan‘-Image mit filmischen Mitteln zu bewerben, andererseits war das ‚Image‘ von Bob Dylan mit einer medialen Verweigerungshaltung konnotiert. Es war also bald abzusehen, dass mit *DON'T LOOK BACK* keine simple Evidenzstrategie der *personality* verfolgt werden konnte, da diese Bob Dylans Image des Anti-Image in Frage gestellt hätte (Negus 1996, 89f).

Bevor näher auf die visuellen Strategien des Konzertfilms von Pennebaker eingegangen wird, soll zunächst der Stellenwert des Direct Cinema in der ästhetischen Repräsentation der *popular music* kurz untersucht werden. Dabei scheint es sinnvoll zu sein, die unterschiedlichen Bezugspunkte, mit denen die Bildstrategien des Direct Cinema verknüpft sind, freizulegen: Im Zentrum des sich Mitte der 1960er Jahre als Genre etablierenden Konzertfilms steht die Persönlichkeit des Leadsängers – hierarchisch abgegrenzt von seiner Band. Eine erste Verortung könnte also beim Zusammenhang zwischen der Personalisierung des Protagonisten und der Verwendung filmischer Mittel ansetzen. Der biografische Film, der sich zur proletarischen Tradition bekennt, prägt das Genre des Dokumentarfilms der Zeit. Im dokumentarischen Porträt wird versucht, die private Sphäre und die gesellschaftliche Öffentlichkeit aufeinander zu beziehen. Das neue Medienformat des biographischen Films wurde begleitet von einer filmästhetischen Experimentalkultur, mit der versucht wurde, mithilfe von spezifischen Filmtechniken auch gleichermaßen eine neue Art und Weise von filmischer Repräsentation zu erschließen. In den frühen 1960er Jahren bildete sich der neue Stil des *Direct Cinema* heraus, bei dem es nicht mehr um die perfekte Bildkomposition ging, sondern um eine so genannte Direktheit der Bilder (vgl. Beyerle/Brinckmann 1991). Mit 16mm-Kameras, Zoomobjektiven, Richtmikrophonen, lichtempfindlichem Material und dem weitestgehenden Verzicht auf künstliches Licht und häufigem Einsatz der subjektiven Kamera konnte die Illusion des möglichst unauffällig teilnehmenden Zuschauers am filmisch Dargestellten aufgebaut werden. Der zentrale Ansatz bestand also in folgendem: das Experimentieren mit filmischen Narrativen mit dem Ziel, außerfilmische Authentizität und subjektive Beteiligung möglichst kohärent zu stilisieren (vgl. Beyerle 1997). Dabei wurde darauf geachtet, Sujets zu filmen, mit denen sich das Soziale selbst erzählt. Das *Direct Cinema* musste also von einer einschränkenden Ausgangslage ausgehen und selektiv vorgehen. Es sollte ja kein extradiegetischer

Kommentar im Studio die Szenen nachträglich pädagogisieren. Daher wurde die Darstellung des sozialen Lebens stark eingeschränkt. Die Filmemacher des *Direct Cinema* konzentrierten sich auf Themen, die dramaturgisch gleichsam von selbst auf einen so genannten ‚natürlichen Höhepunkt‘ zuliefen – z.B. ein Wahlkampf, ein Fußballmatch, ein Autorennen oder gar das Vollstrecken der Todesstrafe.

Damit erhielten die Filme eine lineare Narration. Es entstand eine neue filmische Repräsentation des Sozialen, das auf Teleologie, Kausalität und einem Handlungsbogen mit finalem Abschluss zu basieren schien. Zusätzlich wurde mit dem selbstreflexiven Verzicht von Kamerapräsenz und Kommentar im *Voice-Over* auch das filmische Bild naturalisiert – damit wurde die voyeuristische Position des Zusehers gestärkt. Dieser Voyeurismus wurde darüber hinaus zu einer politischen Größe ausgebaut: Die Wahlberichterstattungen im Stile des *Direct Cinema* operierten erstmals mit der Partizipation des Zusehers (vgl. Decker 1995). Wie gekonnt der spätere amerikanische Präsident John F. Kennedy die Medien und insbesondere den Film für seine Kampagne nutzte, beweist der von Richard Leacock gedrehte Film *PRIMARY* (USA 1960). Die Kamera führte damals u.a. Pennebaker. Der Film porträtierte den Vorwahlkampf zwischen Senator Hubert Humphrey und Kennedy und war ein früher Versuch, den Stil des *Direct Cinema* zu realisieren. *PRIMARY* bediente sich geschickt der voyeuristischen Schaulust im Kino. Die subjektiv geführte Kamera charakterisierte den filmischen Stil. Imagetechnisch gesehen sollte diese Art, Kino zu machen, die Politik demokratischer Partizipation zum ästhetischen Erlebnis transformieren.

In seiner Studie zum Wirklichkeitsbegriff im *Direct Cinema*, in dem Frank Unger die filmischen Techniken der Evidenzsicherung untersucht, stellt er fest, dass „intendiert war, die Bilder weitgehend mit dem Originalton zu unterlegen, statt den Zusammenhang durch einen allwissenden, belehrenden Kommentar herzustellen“ (Unger 1991, 97). Es entstand, so Unger, ein neuer Dokumentarismus der politischen Kultur in Amerika, mit dem versucht wurde, „die Präsenz der Kamera weitmöglichst zurückzunehmen“ (ebd.). Das *Direct Cinema* sympathisierte zwar mit dem Produktionsmodus der *Hidden Camera* [1]. Die versteckte Kamera war jedoch beim Fernsehdokumentarfilm aus technischen wie rechtlichen Gründen kaum möglich. Es galt also, die zweitbeste Lösung anzuwenden: nämlich die ständig anwesende Kamera, an die sich die gefilmten Personen schließlich so sehr gewöhnen, dass ihr Blick nicht mehr als störend empfunden wird. Diese Produktionsweise ist jedoch nur möglich auf der Grundlage technischer Modifikationen: das ist eine handliche, tragbare Filmausrüstung, um Ereignisse direkt und unmittelbar am Ort des Geschehens aufzunehmen; ein Minimum an Schnitten innerhalb einer Szene, um den Fluss der Handlung nicht zu verfälschen; der Verzicht auf ein Drehbuch und eine zurückhaltende Regie, die den Anspruch verfolgt, die Dinge so abzubilden, ‚wie sie sind‘.

Dahinter steht die filmästhetische Überzeugung, dass das Auge der Kamera die Wahrheit der außerfilmischen Wirklichkeit unvergleichlich wahrer und unverfälschter, d.h. objektiver als das menschliche Auge wahrnehmen könne, wie es bereits Dziga Vertov in seinen Manifesten der 1920er Jahre formulierte (vgl.

Vertov 2000). Und: Daran schließt sich die weitere filmästhetische Überzeugung an, dass die Aufzeichnung von Ereignissen zu einem privilegierenden Moment führe, der die Wahrheit über das gefilmte Objekt offenbare. Dennoch gab es auch innerhalb des Genres unterschiedliche Auffassungen, die sich in der doppelten Bezeichnung widerspiegeln: Während sich der *Direct-Cinema*-Regisseur als unsichtbarer Beobachter, als „Fliege an der Wand“ (Richard Leacock, zit. N. Mamber 1974, 67ff) verstand, sah sich der *Cinéma-Vérité*-Regisseur als aktiver Teilnehmer und hoffte, durch die Anwesenheit der Kamera die Ereignisse zusätzlich voranzutreiben.

1965 entsteht so der erste Konzertfilm von Bob Dylan, der popkulturellen Ikone des Protestsängers: *DON'T LOOK BACK*. Im Unterschied zum klassischen Dokumentarfilm, in dem viel mit narrativen Elementen wie nachträglich eingespielten Kommentaren, gestellten Szenen oder suggestiver Kameraführung und Schnitt-Technik gearbeitet wurde, besteht *DON'T LOOK BACK* ausschließlich aus originalen Bild- und Tonaufnahmen und enthält sich jeglicher filmtechnischer oder erzählerischer Kommentierung; gedreht wurde in Schwarz-Weiß, mit wackelnder Handkamera-Optik und einem ästhetischen Bekenntnis zu gegenkultureller Low-Tech-Arbeitsweise und Spontaneismus, der mit *jump cuts*, „ungeschnittenen Szenen“ und subjektiv motivierten Zooms angezeigt wurde:

„Die ersten Bilder dieses Films zeigen jedoch als Film im Film nicht die vertraute Ikone des Folksongs und der Protestbewegung, sondern einen Dylan, der seinen Song *Subterranean Homesick Blues* nicht singt, sondern Blätter mit Schlagworten aus dem Text vollkommen unbeteiligt, aber fast synchron in die Kamera hält und achtlos fallen lässt. Am Bildrand unterhält sich der Dichter Allen Ginsberg mit einem für die Kamera Unsichtbaren, und dann gehen alle einfach ab. Diese Eröffnung, in ihrer Surrealität eine Vorwegnahme der späteren Musik-Clips, ist eine Antizipation dessen, was sich im Film dann offenbart: Dylan will nicht mehr Dylan sein; nicht mehr das Sprachrohr einer Generation“ (Kiefer/Schössler 2004, 52).

Auf die Frage eines englischen Journalisten, was seine „real message“ sei, entgegnete ihm Dylan mit einer ironischen Empfehlung: „Keep a good head and always carry a light bulb“. Man solle also einen kühlen Kopf bewahren und stets eine Glühbirne mit sich tragen. Damit entzog sich Dylan einerseits dem *sense making* des ‚Protestsänger‘-Image, andererseits kontierte er mit einem Wortspiel, das auf die Bildmetapher des Geistesblitzes anspielte. Damit gab Dylan nicht mehr nur einen ironischen Kommentar zu seiner Mythenbildung als Leitfigur der Protestbewegung ab, sondern stellte auch die Methode der dokumentarisierenden Evidenzstiftung des *Direct Cinema* in Frage, von dem er sich - mit seinem Anspruch, ein Fenster zur Welt zu bilden - gerade ins Bild setzen ließ, dem er allerdings nur Images, Stereotypen und selbstreflexive Attitüden anbot. Dylan spielte also nicht mit seiner Persönlichkeit und ihrer tieferen Bedeutung, sondern demonstrierte, wie man sich generell den identitätsstiftenden Prozeduren medialer Vereinnahmung entziehen kann.

Dieses Spiel zwischen massenmedialem Image-Design und subversiver Taktik strukturierte insgesamt die „Kontaktzone“ [2] zwischen Journalisten und Pop-Star. Eine weitere Journalisten-Frage lautete: „Do you have any philosophy for the world?“. Darauf Dylan: „I don't drink hard liquor, if that's what you mean“; oder: „Are you protesting against certain things that you are angry about?“, darauf Dylan: „I'm not angry. I'm delightful“. In der Kontaktzone mit den Massenmedien und ihren bild- und tonaufzeichnenden Apparaturen wurde folglich ein medial-basierter Rahmen des „Protestsängers“ generiert, in dem sich dieser nur noch taktisch und subversiv verhalten – oder anders: dem er sich nur enthalten konnte, indem er die Codes verschob, sie entstellte und dekodierte, dabei aber stets selbst dezentriert und depersonalisiert blieb und damit die Prozeduren der Wahrheitsfindung unterlief.

Ansonsten ist das Publikum der Konzerte unsichtbar. Als wolle die Kamera ihrerseits nun herausfinden, wer Dylan denn nun ist, bleibt sie nicht beobachtend, sondern sie sucht fast voyeuristisch die physische Nähe, scheint fordernd, forschend das Geheimnisvolle und Rätselhafte der Person Bob Dylan ergründen zu wollen. Doch Pennebaker erweiterte das dokumentarische Blickfeld und machte die Kommerzialisierung des Protestsänger-Images sichtbar, wenn er die profitorientierten Verhandlungsmethoden von Dylans Manager Albert Grossman filmte. In diesen Szenen wird deutlich, dass der soziale und mediale Aufstieg Dylans als Protestfigur der Logik der Vermarktung folgt, die einen ironisch gespaltenen Protagonisten als Ware und Marke hervorbringt, der die popularisierende Fabrikation von Image-Stereotypen nur noch sarkastisch kommentieren kann, ohne im entferntesten in der Lage zu sein, sich der massenmedialen Beobachtungsanordnung zu entziehen – oder diese gar stoppen zu können.

Das Image vom ‚Protestsänger‘ wird in *DON'T LOOK BACK* auf vielfältige Weise dekonstruiert. So werden die populärkulturellen Topoi vom ‚Protestsänger‘, vom ‚Missionar‘ und vom ‚Poeten der Gegenkultur‘ einer reflexiven Travestie unterzogen – vor allem getragen durch die Hauptfigur Bob Dylan selbst. Sein Auftritt vor schwarzen Landarbeitern als Protestsänger ist Pose und Rollenspiel zugleich; Dylan bringt hier eine avancierte Form des Protestes ein, nämlich die Skepsis gegenüber der massenmedialen und filmischen Aufzeichnung, gegenüber der medialen Objektivierung und dem Versuch, Protest zu personalisieren. Schließlich beschränkte sich *DON'T LOOK BACK* darauf, eine Art Meta-Image des ‚Protestsängers‘ zu produzieren; sozusagen aus ‚Image-Gründen‘ zielte Dylan darauf ab, die Identifizierung eines bestimmten ‚Images‘ auszuhöhlen. Stets dem Gestus der Selbststilisierung verhaftet zu bleiben, inszeniert Dylan Posen der Verweigerung: direkte Blicke in die Kamera, das ostentative Sich-Abwenden, das Spiel mit der Ereignislosigkeit durch lange Gesprächspausen und Nonsense-Reime u.a.m. Andererseits bleiben seine aggressiven Monologe gegen das Establishment auch selbstreferent.

Der US-amerikanische Experimentalfilmer Jonas Mekas sieht die musikalische Performance Bob Dylans vier Jahre vor der Produktion des Films, 1964, in der Tradition des *Free American Cinema*. Als Künstler arbeite Dylan daran, „seine Unsicherheit und Unzufriedenheit offener und direkter zu äußern. Er sucht eine

freie Form, die ihm eine größere Skala emotionaler und intellektueller Darstellungen erlaubt: um die Erschütterungen des menschlichen Unbewussten voll auszudrücken“ (Mekas 1964, 332). Diese Verfahrensweise der ästhetischen Selbststilisierung, die konsequent die Inszenierung einer Kunstfigur forciert, prägt gleichermaßen auch das Verhältnis zwischen Dylan und dem Kamerablick. Somit bleiben die Unterschiede zwischen exhibitionistischer Stilisierung und voyeuristischem Einblick vage und unbestimmt. An vielen Stellen sieht man, wie Dylan die Rhetorik der Kamera nicht unterstützen will. Die dokumentarischen Authentifizierungsstrategien des *Direct Cinema* werden auf diese Weise subversiv unterhöhlt – ohne aber, dass sich Dylan positioniert und damit preisgibt.

DON'T LOOK BACK ist der erste Musikfilm, der durchgehend im Stil des *Direct Cinema* gestaltet ist – in ihm finden wir zahlreiche filmische Elemente versammelt, welche die Politik der Repräsentation des Protestsängers als prekär, widersprüchlich, kommerzialisiert und stereotyp offen legen – eine Tendenz, die im weiteren Verlauf, nämlich mit der Kommerzialisierung des *Direct Cinema* und des filmischen Stils des *Direct Cinema* verloren gehen wird. Kamerastil und visuelle Politik von DON'T LOOK BACK sind geprägt von unruhigen Kamerabewegungen, Reißschwenks, überraschenden Zooms, fragmentarischen Großaufnahmen, Unschärfe, vagen Tiefenschärfen, *Single-Shot*-Sequenzen (Einstellungen ohne Schnitt/Montage), ungeschnittenen Live-Sequenzen, schlechten Lichtverhältnissen, vor allem von *jump cuts* (so wird ein Filmschnitt bezeichnet, der die klassischen Regeln des kontinuierlichen Erzählens bricht, die konventionellen räumlichen Anschlüsse missachtet und zu einer generellen raumzeitlichen Desorientierung führt); dabei wird meist ohne *establishing shots* gearbeitet und auf narrative Anschlüsse verzichtet.

Wie die weitere Implementierung des *Direct Cinema* für den Konzertfilm zeigt, kann es nicht auf die Umsetzung eines puristischen Konzepts, das einer einheitlichen und konzisen Ästhetik folgt, reduziert werden. In den diversen Anwendungen unterliegt die ‚Methode‘ des *Direct Cinema* selbst unterschiedlichen Produktionsverhältnissen und -bedingungen und adaptiert sich bestimmten Gegebenheiten. Ein exemplarisches Sondieren der Konzertfilme um 1968 macht populärkulturelle Modifikationen erkennbar, die in der Folge am Image der Repräsentationsfigur ‚Protestsänger‘ vorgenommen werden.

MONTEREY POP (1968), WOODSTOCK (1970), GIMME SHELTER (1970)

1967 dokumentierten Pennebaker, Leacock und Maysles – die Hauptprotagonisten des amerikanischen *Direct Cinema* – das erste große Pop-Festival in Monterey, den sogenannten *summer of love*, in dem Film MONTEREY POP. Das Dilemma der Konzertfilme um 1968 bestand im wesentlichen darin, eine Balance zu finden zwischen dem Rhythmus eines Songs oder einer ganzen Performance und der Dynamik ihrer filmischen Darstellung. Dieses Dilemma manifestiert sich auch in MONTEREY POP. In seiner Kritik an dem Film moniert der Filmemacher Wim Wenders im August 1970, dass „ständig Bilder von Zuschauern

eingeschnitten“ sind, Bilder der „Flower-Power-Bewegung“ und einer „Idylle, die man auf den Tod nicht ausstehen kann“ (Wenders 1989). Unabhängig davon, dass Wenders offenbar die Hippies nicht mochte und dass sein Text zu einem Zeitpunkt erschien, als die Idylle von *Flower Power* bereits zerstört war, ist hier nun entscheidend, dass mittels Kameraeinstellung und Montage – quasi durch formale Kongruenz – ein enger Zusammenhang zwischen dem Sänger, der Band und dem Publikum des Konzerts hergestellt wird.

Im August 1969 fand in der Nähe des Ortes Woodstock, einer Künstler-Kolonie im Staat New York, in der damals auch Bob Dylan lebte, die *Woodstock Music & Art Fair* statt. Drei Tage spielten Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, Jefferson Airplane, The Who, Santana, Ten Years After, Crosby, Stills, Nash & Young und viele andere Superstars des Rock und Folk vor einem Publikum von 300.000 Menschen. Zwei Jahre nach dem *summer of love* in San Francisco wollte nun auch die amerikanische Ostküste beweisen, dass mehrtägig andauernde Konzerte einen nachhaltigen Einfluss auf lebensformative Konzepte haben. Die Hippiekultur kam zum größten Ereignis der Popgeschichte zusammen. Der Regisseur Michael Wadleigh historisierte den Event in seinem aufwendig gestalteten Konzertfilm *WOODSTOCK* (USA 1970). Erst der Film – und die folgenden fünf LPs – machten das Woodstock-Festival zum letzten großen Kollektivmythos des Pop (Landy 1994, 14f) – und Warner Brothers, die den Film übernahmen, reich.

Ästhetisch verstärkt wurde das Konzertereignis durch die Montage und Bildkomposition der Live-Performances. Wadleighs Kamerteams und die Cutter (einer von ihnen war Martin Scorsese) suchten bei den Auftritten eine multiperspektivische Annäherung an die Musik(er) durch das Splitscreen-Verfahren, d.h. die Aufteilung der Leinwand in bis zu drei Bildfelder. Manchmal erscheint ein Musiker aus unterschiedlichen Blickwinkeln, manchmal mehrere Musiker in der Interaktion. Beispielhaft dafür ist die Gestaltung des Auftritts von Santana mit dem Song *Soul Sacrifice*. Das ekstatische Instrumentalstück, von der Percussion und der Gitarre Carlos Santanas im Wechsel vorangetrieben, wird von Wadleigh interpretiert, variiert und bis zu einer rituellen Klimax getrieben. In den Bildfeldern sieht man die Gesichter von Santana und seinem Schlagzeuger alternieren: beide energetisch geladen, als würden sie gleich zerbersten, ihre Seele opfern, indem sie sie sich buchstäblich aus dem Leib spielen – ein Opfer vor und für 300.000 Menschen.

Schließlich werden Bilder des Publikums mit denen der Musiker im Ton synchron parallel montiert. Die Zuhörer, die Wadleigh zeigt, scheinen sich tatsächlich durch den Song (und wohl auch durch Drogen) in einer Art Ekstase zu befinden. Die Montage folgt dem sich immer noch steigernden Rhythmus des Stücks. Bilder sind nur sekundenlang sichtbar, bis ein halbnackter Mann, in völliger Trance tanzend, mit ausgebreiteten Armen in die Pose Christi am Kreuz gerät. In beiden Bildfeldern rechts und links rahmt er dann die Musiker im Zentrum der Leinwand ein und schafft so eine Art Tryptichon, ein Altar-Bild vollkommener Kommunikation, ja Kommunion von Körper und Klang: eine Ikone nicht allein für Woodstock, sondern auch für die Popkultur Ende der 1960er Jahre. Mit einem neuen Schuss-Gegenschussverfahren unterstellt die Rockumentary seit *MONTEREY POP* eine direkte Kommunikation

zwischen dem Sänger und Leader auf der einen und seinem Publikum, d.h. seinen Fans auf der anderen Seite. Dabei werden Schuss und Gegenschuss kausal geschnitten: so folgt etwa auf ein virtuoses Solo das Bild begeisterter Fans. Damit suggeriert die Schnittfolge eine unmittelbare Mobilisierung des Massenpublikums durch die Musik – es wurden aber häufig Aufnahmen des Publikums montiert, die aus anderen Zusammenhängen stammen (anderes Lied, Pause etc.). Dieser Bildlogik liegt eine tiefere Semantik zwischen Aktivität und Passivität zugrunde, wird sie politisch kodiert, dann läuft sie auf eine strikte Asymmetrie zwischen dem Star und seinen Fans hinaus.

Zumindest der WOODSTOCK-Film kennt aber auch das Gegenbild, die Gegen-Ikone. Wenn Jimi Hendrix, von den Kameras beim Spiel bis auf die schmutzigen Fingernägel genau beobachtet, seine kakophonische Interpretation der amerikanischen Nationalhymne spielt, in der er akustisch – und den Text der Hymne umsetzend – Bomben explodieren lässt, wird auf der Leinwand die Verbindung zwischen der friedvoll-ekstatischen Atmosphäre des Konzerts und der eskalierenden Gewalt in Vietnam und in den amerikanischen Großstädten hergestellt. Demnach stellt der Film WOODSTOCK in der beschriebenen Montage nachträglich einen politischen Zusammenhang her und stilisiert Jimi Hendrix zum politischen Sprachrohr seiner Generation.

In WOODSTOCK finden wir zahlreiche Elemente, welche die Struktur der so genannten I-and-You-Dyade, das ist die persönliche Adressierung des Stars an sein Publikum, vertiefen und ästhetisch umsetzen. Filmisch wird dies mit *close-up*, *over-the-shoulder-shot* und Zoom umgesetzt. Dabei teilt der Zuseher den Blick des Stars, blickt ihm also über die Schulter. Damit fließt in die Konzertfilme eine dichotomische soziale Hierarchisierung ein. Gleichzeitig unterstellt WOODSTOCK aber auch eine soziale Dichotomie, auf der einen Seite die *peace* verkörpernde *community*, auf der anderen Seite die amtierende Regierung. Das in halbnahen Einstellungen aufgenommene Konzertpublikum repräsentiert dabei Charaktere individueller Life-Styles, die mit Bildern einer anonymen und depersonalisierten Gesellschaft montiert werden. Dies alles folgt dem Gegensatzpaar von Individuum/Gemeinschaft und depersonalisierter Gesellschaft – also einer tradierten Schablone eines manichäischen Weltbildes des Sozialen.

Vier Monate nach dem Woodstock-Festival, im Dezember 1969, wollten die Rolling Stones ihre immens erfolgreiche USA-Tour mit einem *free concert* beschließen. Wie Dylan kurz zuvor, engagierten auch sie mit den Brüdern David und Albert Maysles und Charlotte Zwerin Vertreter des *Direct Cinema*. Sie filmten das Konzert auf der Speedway-Rennbahn von Altamont in Kalifornien am 6. Dezember 1969. Die Dokumentation wird später GIMME SHELTER (USA 1970) benannt werden – nach dem gleichnamigen Song der Stones. Wenn das *Direct Cinema* als „uncontrolled cinema“ (ein Ausdruck von Mamber 1974) immer auch das Unerwartete, das Zufällige einfangen wollte, dann wurde dies die schreckliche Wahrheit von GIMME SHELTER. Die Band spielt *Sympathy for the Devil*. In dem Song stellt sich Jagger, der in PERFORMANCE (Großbritannien 1970) einen dekadenten Pop-Star mimte, als namenloser dandyhafter Wanderer durch die

Zeiten vor, als ‚Man of wealth and taste‘, der sich zynisch für alles Böse in der Geschichte verantwortlich erklärt, für die Kreuzigung Christi, die Ermordung des Zaren und den Tod der beiden Kennedys: „Hope you guess my name“ – so lautet eine von Mick Jagger gesungene Textzeile. Während des Songs kommt es im Publikum und direkt vor der Bühne zu Schlägereien. Die Stones fahren nach Unterbrechungen im Programm fort und beginnen, *Under My Thumb* zu spielen. Die Kamera ist jetzt die ganze Zeit auf der Bühne bei Jagger und schwenkt hektisch ins Publikum, als erneut Prügeleien beginnen. Unmittelbar vor Jagger, der nicht mehr nur irritiert, sondern auch ängstlich wirkt, da Rufe laut werden, jemand habe einen Revolver, wird im Gewimmel in diesem Augenblick ein Afroamerikaner von einem Hell's Angel erstochen. Von den Bildern, die die Tat zunächst nur erahnen lassen, springt der Film vom Konzert in die Situation am Schneidetisch, wo sich Jagger die Szene – immer wieder, in Zeitlupe, im Vorlauf, im Rücklauf – vorführen lässt.

Für die Montage dieser Sequenz stand vermutlich Michelangelo Antonionis Film *BLOW UP* (Großbritannien/Italien 1966) Pate, eine Geschichte über die moralische Indifferenz eines Fotografen im ‚Swinging London‘ der 1960er Jahre, der glaubt, einen Mord fotografiert zu haben, und der im manischen Vergrößern des Fotos nach den Spuren sucht. *GIMME SHELTER*, der Film über ein Konzert der Stones, war tatsächlich zum Beweismittel in einem Mordfall geworden. Hier wird deutlich, dass das *Direct Cinema* als filmisches Sprachspiel unterschiedlichen Strategien der visuellen Kultur unterworfen bleibt und nicht einen autonomen Stil protestkultureller Ästhetik ausbilden kann. Im letzteren Beispiel diene also das filmische Dokument zur polizeilichen Ermittlung von Tätersubjekten, die erkannt, identifiziert und verhaftet wurden.

In der Ästhetik der Repräsentation einer Performance und in der Ästhetik der Repräsentation des Publikums lassen sich von Pennebakers *DON'T LOOK BACK* (USA 1967) bis zu Wadleighs *WOODSTOCK* (USA 1970) nicht nur die Entwicklungen des Konzertfilms ablesen, sondern auch die Entwicklungen der Popkultur dieser Zeit.

Zusammenfassung und Ausblick

In der Analyse des dokumentarischen Konzertfilms wurde versucht, herauszufinden, wie ‚Protest‘ in einem populärkulturellen Medienformat definiert wurde. Dabei wurde nach den filmästhetischen Verfahren, mit denen ein bestimmtes Image des ‚Protestsängers‘ in der Zeit um 1968 in Szene gesetzt wurde, gefragt. Vor diesem Hintergrund der historisch nachvollziehbaren Funktions- und Bedeutungszuschreibungen der medialen Konstruktionen vom männlichen ‚Sänger‘ und seinem Rollenrepertoire des politischen Protestes ging es auch darum, mögliche Perspektiven der Entgrenzung des Politikbegriffs – gerade in Bezug auf „1968“ – aufzuzeigen. Berücksichtigt man den Begriff ‚Protest‘ und ‚Protestsänger‘ in seinem Bezug zum historischen semantischen Feld, dann zeigt sich ein vielschichtiger Sprachgebrauch, der spezifische Liedgattungen überschreitet: Vor diesem Hintergrund ist es sinnvoll, die medialen Inszenierungen der Protestsänger-Images in einem lebensformativen Kontext zu verstehen, d.h. also nicht in einem engen Sinn

wie etwa ‚das politische Engagement der Bürgerrechtsbewegung‘ oder ‚der politische Folksong‘. Die Berücksichtigung lebensformativer Aspekte begreift über historisch definierte Genre Grenzen hinausgehend die Formen des sozialen und politischen Protestes als ästhetischen Stil spezifischer Medienkulturen. Damit rückt etwa der Stellenwert filmischer Repräsentation für das Image-Design gegenkulturellen Protestes in das Zentrum der Analyse.

Gegenüber dem historischen Projekt, soziale Äußerungen einem bestimmten Label zu subsumieren und damit zu vereinheitlichen und einer sozialen und politischen Identität unterzuordnen, wurden die Ideen von ‚Protest‘ und ‚Protestsänger‘ in der popkulturellen Praxis um 1968 vage und unklar gebraucht und gerade dieser ‚unreine‘ Gebrauch traf den Kern ihrer bildmedialen Repräsentation. Die vergleichenden Beobachtungen, die ich knapp skizziert habe, versammeln heterogene Beispiele von Musikern und ihren Fans, ihren Songs und ihrer Selbstdarstellung. Demzufolge scheint es nicht unbedingt zielführend zu sein, das Image des Protestes in der populären Kultur einer kategorialen Ordnung zuzuführen, welche Gegensatzpaare wie etwa jenes von Authentizität und Simulation reproduziert. So wurde mit spezifischen filmischen Verfahren das semantische Feld des ‚Protestes‘ gleichermaßen dekonstruiert und narrativ verdichtet – etwa, indem Verfahren aus dem Erzählkino verfremdet oder kopiert wurden; schließlich ist die Implementierung des *Direct Cinema* im Konzertfilm ab 1967 ein aussagekräftiges Beispiel dafür, dass filmische Stile zur Kennzeichnung gegenkultureller Narrative temporär sind – spätestens seit dem Film *WOODSTOCK* (1970) wird das *Direct Cinema* bis heute zur Suggestion von Authentizität in kommerziellen Reality-Shows eingesetzt. Insofern muß von einer protestkulturellen Genredefinition und der ihr anhängigen Klärung distinktiver Merkmale und charakteristischer Eigenschaften abgesehen werden.

Anmerkungen

[*] Eine Erstversion des Artikels erschien in: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*. Hrsg. von Arnold Jacobshagen u. Markus Leniger. Köln: Dohr 2007, pp. 189-199 (Musicologia. 1.); die vorliegende Fassung wurde grundlegend überarbeitet.

[1] Das Prinzip der versteckten Kamera wurde mit der Fernsehshow Allen Funt's *CANDID CAMERA* (seit 1952) popularisiert und zeigte die unverstellten Reaktionen von Menschen auf künstlich herbeigeführte Situationen.

[2] Der theoretische Ansatz von Marie Louise Pratt und ihr Begriff der „Kontaktzone“ beschreibt die räumliche und zeitliche Kopräsenz von Menschen, die zwar am gleichen Geschehen teilnehmen, deren Zielsetzungen sich aber grundlegend überschneiden. Der Begriff der *Kontaktzone* fokussiert die Frage, wie Menschen ihre Beziehungen im Sinn von Kopräsenz, Interaktion, sich überschneidenden Auffassungen und Praktiken gestalten. Vgl. dazu Pratt 1992.

Literatur

- Beyerle, Monika (1997) *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) (Crossroads. 14.).
- Beyerle, Mo / Brinckmann, Christine N. (Hrsg.) (1991) *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*. Frankfurt: Campus (Campus Forschung. 659.)/(Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung (ZENAF), Universität Frankfurt. 15,1991.).
- Decker, Christof (1995) *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT).
- Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (E)motion Pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Pop und Kino. Von Elvis bis Eminem*. Hrsg. von Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger. Mainz: Bender, S. 50-65.
- Landy, Elliot (1994) *Woodstock Vision. The Spirit of a Generation*. New York: Continuum.
- Mamber, Stephen (1994) *Cinema verite in America: Studies in uncontrolled documentary*. Cambridge/Mass.: The MIT Press.
- Mekas, Jonas (1964) Zum neuen amerikanischen Film. In: *Der Film*. Hrsg. von Theodor Kotulla. München: Piper, S. 328-338.
- Negus, Keith (1996) *Producing pop. Culture and conflict in the popular music industry*. London: Arnold.
- Nogowski, John (1995) *Bob Dylan - a descriptive, critical discography and filmography, 1961-1993*. New York [...]: McFarland.
- Scaduto, Anthony (1979) *Bob Dylan - eine indiskrete Biografie*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Unger, Frank (1991) Die Anfänge des Direct Cinema. In: *Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*. Hrsg. von Mo Beyerle und Christina N. Brinckmann. Frankfurt/New York: Campus, S. 91-112.
- Vertov, Dziga (2000) *Tagebücher/Arbeitshefte*. Hrsg. von Thomas Tode und Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK (Close-Up. 14.).
- Wenders, Wim (1989) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. Frankfurt: Vlg. d. Autoren.

Empfohlene Zitierweise:

Reichert, Ramón: 1968: Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.3, 2010.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 15.10.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Ramón Reichert. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.