

Geschichte – Musik – Film

Herausgegeben von
Christoph Henzel

Königshausen & Neumann

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Christoph Henzel	
Einführung.....	9
Rainer Wirtz	
<i>Alles authentisch: so war's</i>	
Geschichte im Fernsehen oder TV-History.....	13
Annette Kreuziger-Herr und Rüdiger Jantzen	
<i>Mittelalter in Hollywoods Filmmusik</i>	
Miklós Rózsa, Jeanhœ und die Suche nach dem Authentischen	31
Joachim Steinheuer	
<i>Zwischen Staffage und Sinnträger –</i>	
Zur Rolle von Musik in Filmen über das Zeitalter des Sonnenkönigs	59
Guido Heldt	
<i>Wahlengländer.</i>	
<i>The Great Mr Handel</i>	93
Christoph Henzel	
„Bachs Wirken im Sinne der Bewegung der Aufklärung ist der Filmhandlung immanent“.	
Lothar Bellag <i>Johann Sebastian Bach (1985)</i>	117

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2010

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softies / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-3979-9

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Ornella Calvano

Italienische Verdi-Bilder zwischen Fascismus und Republik

Die biographischen Filme von Gallone und Matarazzo 161

Norbert Henzel

*Stick mir eine Blume aufs Rüschenkleid**Kamikaze Girls: Jugendkulturelle Moden zwischen*

Rokoko und ‚Visual kei‘ 183

Susanne Binas-Preisendörfer

Popmusikgeschichte(n) als Gegenstand filmischer Repräsentationen 211

Christa Lamberts-Piel

Musikgeschichtsbilder im Film –

und was der Musikunterricht an allgemeinbildenden

Schulen damit zu tun hat 225

Register der Namen und Filme/Filmserien 237

Vorwort

Die in diesem Band versammelten Beiträge gehen größtenteils auf Referate zurück, die während des Colloquiums *Musikgeschichte im Film* gehalten wurden. Das Colloquium fand am 25. April 2008 an der Hochschule für Musik Würzburg statt. Einige Texte entstanden inspiriert davon für die vorliegende Publikation. Allen ReferentInnen und AutorInnen sei an dieser Stelle für ihre Mühe gedankt. Das von Albrecht Riethmüller gehaltene Referat *Geschichte eines Liedes: ‚Lili Marleen‘ von Rainer Maria Fassbinder (1981)* fehlt hier, da es für die bei Schott (Mainz) erscheinende Festschrift für Giselher Schubert vorgesehen war. Leider musste auch auf die Beiträge von Oliver Wiener (*Der Soundtrack zum inszenierten Ende der Geschichte, oder: La musica non funziona! Filmische Rezeption der Neunten von Beethoven*) und Martin Zenck (*Intermedialität von Film, Musik und Geschichte. Zu Jean-Luc Godards Film ‚Passion‘ und zu den Filmmusiken von Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm zu Louis Bunuels ‚Le chien andalou‘*) verzichtet werden.

Das Colloquium konnte Dank der Unterstützung durch die ehemalige Rektorin der Hochschule Prof. Silke-Thora Mathies sowie Dank der finanziellen Förderung durch die Sparkassenstiftung Mainfranken und nicht zuletzt eines ungenannt bleiben wollenden Sponsors stattfinden. Dass der Ertrag in Form eines Buches vorgelegt werden kann, ist der großzügigen Unterstützung durch die Hochschule für Musik Würzburg in Person ihres Präsidenten Prof. Helmut Erb zu verdanken. Es wird als Forschungsbeitrag aus einer Musikhochschule zur Diskussion gestellt.

Zuletzt sei allen denen gedankt, die an der Durchführung des Colloquiums beteiligt waren, außerdem Elisabeth Ott, die einen Teil der Textredaktion übernommen hat.

Würzburg, im Mai 2009

Christoph Henzel

Danksagung

Screenshots mit freundlicher Genehmigung Atomik-Film, Glienicke

Anne Dombrowski, Auris Lothól, Inga-Lisa Burmester, Karen Ellwanger, Sara Maillot, Theda Brannolte (Zeichnungen), Wald.

Shimotsuma monogatari
Kamikaze Girls

Japan 2004

R: Tetsuya Nakashima

B: Novala Takemoto (Roman), Tetsuya Nakashima

K: Masakatsu Ato

MU: Yóko Kanno

UA: 19.5.2004 (Cannes), 29.5.2004 (Japan), 20.10.2005 (München, Asia Filmfest)

D: Kyóko Fukada (Momoko), Anna Tsuchiya (Ichigo), Hiroyuki Miyasako (Momokos Vater), Sadao Abe (Ryuji, das Einhorn / Arzt), Eiko Koike (Akimi), Shin Yazawa (Miko), Hirataro Honda (Yakuza-Boss), Kirin Kiki (Momokos Grossmutter), YosiYosi Arakawa (mobiler Gemüsehändler), Katsuhisa Namase (Pachinko Manager), Ryoko Shinohara (Momokos Mutter), Yoshinori Okada (Isobe), Kanako Irie, Haruo Mizuno (er selbst), Yuichi Kimura (Yakuza), Yoko Maki (Verkäuferin BTSSB), Mayuko Fukuda (Momoko als Kind), Vincent Giry (Rokoko Adliger)
102 min, Co

Popmusikgeschichte(n) als Gegenstand filmischer Repräsentationen

Susanne Binas-Preisendörfer

In Anbetracht der Komplexität des gewählten Wirklichkeitsausschnitts müssen zunächst einige Voraussetzungen geklärt und den nachfolgenden Analysen vorangestellt werden: zum einen einige allgemeine Erläuterungen zum Umgang mit populären Musikformen aus musikwissenschaftlicher bzw. musikhistorischer Perspektive und zum anderen zum Fokus und der Bedeutung der ausgewählten Filmgenres Dokumentation bzw. Dokumentarfilm.

1. Populäre Musik aus musikwissenschaftlicher bzw. -historischer Perspektive

Die Geschichte populärer Musik umfasst sehr verschiedenartige Genres, Reper-toiregruppen, Stilformen und Spielweisen von Musik, denen gemeinsam ist, dass sie tendenziell massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden und im Alltag sehr vieler verschiedener Menschen eine bedeutende Rolle spielen. Populäre Musik ist nicht erst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, sondern reicht mit seinen historischen Wurzeln in Europa bis ins 18. Jahrhundert zurück. Populäre Musik lässt sich nicht mit einem Katalog bestimmter musikalischer Merkmale beschreiben, vielmehr muss man sie als Resultat von komplexen sozial-kulturellen und technisch-ökonomischen Prozessen verstehen, deren Hauptakteure (Musiker, Musikwirtschaft und Publikum) ihre Vorstellungen von und Interessen an populärer Musik immerfort mit- und gegeneinander aushandeln.¹ Dabei spielt die Entwicklung von medientechnologischen Verfahren, Freizeitaktivitäten und Subkulturen eine ebenso große Rolle wie kommerzielle Verwertungsmechanismen (musik-)kultureller Prozesse und deren zunehmende Globalisierung. Worauf populäre Musikformen in ihrer musikhistorischen und -theoretischen Analyse auf gar keinen Fall reduziert werden dürfen, wäre eine Genealogie von bekannten Komponisten, Bands und Musikern oder auf wie auch immer verzweigte Stammbäume stilistischer Formen. Als ganz besonders irreführend hat sich eine Auseinandersetzung mit populären Musikformen erwiesen, die Musik als ein Objekt mit immanenter Bedeutungsstruktur versteht, deren Gehalt und Bedeutung in der Gestalt – z.B. im Song – festgeschrieben scheint. Eine am notierten Gehalt (an der Werkgestalt) orientierte Musikwissenschaft kann Körperlichkeit und Klanggeschehen – zentrale ästhetische Kategorien po-

¹ Vgl. Wicke, Peter (1993): *Vom Umgang mit populärer Musik*. Berlin.

pulärer Musikformen konzeptionell nicht fassen. Technologisch vermittelte Produktions-, Reproduktions-, Verbreitungs- und Aneignungsprozesse hat sie als technische Zurüstung und musikalische Standardisierung gedeutet und kritisiert. Technologische Entwicklungen bzw. Voraussetzungen und Körpererfahrungen bilden in populären Musikformen jedoch keinen Widerspruch, im Gegenteil.

Ebenso schwierig erweist sich eine Annäherung an populäre Musik allein über die wie auch immer bekannt gewordenen Musiker-Interpreten. Enrico Carruso ist in die Musikgeschichte eingegangen, weil er einer der ersten war, der sich der technischen Fixierung und Wiedergabe seiner Stimme nicht widersetzte; Frank Sinatra oder Bing Crosby ist dasselbe widerfahren, weil sie mit Hilfe des Kondensatormikrofons die Gesangstechnik des sog. croonings kultivieren konnten. Madonna ist zweifellos eine begnadete Künstlerin, Songschreiberin, Produzentin und Performerin. Ihre Prominenz verdankt sie allerdings ebenso dem sich in den 1980er Jahren global durchgesetzten Musikvideoclip bzw. Musikfernsehen und einem Publikum, das mit den Zeichen ihrer Bühnen- und Videopräsentationen etwas anfangen konnte. Jungsein hieß in den 1980er Jahren stilbewusst und kontrolliert rebellisch kulturelle Muster auf den Kopf zu stellen. Madonnas Songs, Performances und Videos funktionierten als mediale Projektionsflächen gesellschaftlicher Veränderungen (sozialer und ökonomischer Wandel), die als sogenannte Postmoderne in die Kulturgeschichte eingegangen sind. Denn für ihre Fans geht es beim Umgang mit populärer Musik in erster Linie um den Erwerb sozialer Kompetenz – um Geschlechterbeziehungen und Rollenverhalten, Lebenshaltungen und Lebensstil, um das Ausagieren von Emotionalität, Frust und Vergnügen, in einer von klaren Werthaltungen ‚befreiten‘ Welt.²

Wer diese Wirkprinzipien populärer Musikformen ernst nimmt, wird also ein ganzes Feld von Protagonisten und Akteuren sowie deren Motive und Handlungsmuster in seine Untersuchungen einschließen müssen. Sicherlich gehören dazu auch biografische Spielfilme, die ähnlich jenen über berühmte Komponisten, Interpreten, Maler oder Schriftsteller eine überaus gut geölte Mythenmaschine darstellen, wenn sie das Leben und Schaffen von Künstlern in das Kino bringen. Anders als bei den ‚großen‘ Filmen über Schumann, Schubert, Beethoven oder Mozart, in denen wir zumeist dem Wahnsinn nahe ‚leidende Genie‘ vorgeführt bekommen, das an individuellen psychologischen Problemen oder an seinem Körper zerbricht und daraus seine Kreativität schöpft, haben bei Filmen über populäre lebende Musiker diese selbst oder ihre Agenturen, Produzenten und Verlage einen erheblichen Anteil am Film. Die Künstler und Künstlerinnen werden so in Szene gesetzt, dass es ihrem Image entspricht bzw. dass ein solches erzeugt werden kann. Diese Filme sind immer auch mit Bedacht als Produkte zur Verbreitung und Verwertung von Rechten an Musik und ihren Produzenten konzipiert. Sie stellen ein wichtiges Marketing- und Promotion-Instrument dar

und bilden somit einen Teilaspekt der ökonomischen Wertschöpfung von und mit Musik, vergleichbar den Musikvideoclips in den 1980er und 1990er Jahren. Ähnlich sind sich beide Filmformate hinsichtlich der Wiederholung des Vertrauten, der Stereotype des leidenden Genies oder eben des rebellischen Rockers. In beiden Fällen „dient der Bezug auf den Mythos der eigentlichen Zielsetzung des Mediums [...] sei es der Unterhaltung, dem Schüren konsumistischer Begehrens oder der Steigerung wirtschaftlicher Effizienz“³.

Die Analyse von Musikgeschichtsbildern im Film muss strikt von den Funktionen des Films und kann nicht von den Bedürfnissen der Musikgeschichtsschreibung ausgehen. Andere Herangehensweisen wären wohl vermessener bzw. dem Gegenstand nicht adäquat. Nur wer die Funktionen des Films und seine sehr konkreten Produktions-, Verbreitungs- und Aneignungsbedingungen kennt, kann rekonstruieren bzw. dekonstruieren, warum uns z.B. in Miloš Formans *Amadeus* Antonio Salieri als geheimnisvoller Rahmen der Handlung präsentiert wird, als „der Typ, der Mozart umgebracht hat“ – wie Christa Lamberts-Piel ihren Beitrag in dieser Publikation überschrieben hat.⁴ Wie ästhetisch sensibel und musikalisch kenntnisreich Miloš Forman als Regisseur auch immer gearbeitet hat – darüber mögen sich Musikwissenschaftler streiten –, das Filmgenre war in diesem Falle in seiner Nähe zum Kriminalfilm längst etabliert und trat beim Publikum „auf feste Erwartungen in Bezug auf die Erfüllung der Merkmale dieser Textsorte“⁵. Vielleicht war es kein Zufall, dass auf den 1984 von Forman gedrehten *Amadeus* 1986 die Verfilmung des Romans des italienischen Semiotikers Umberto Eco *Der Name der Rose* folgte. Eco hatte seinen historischen Roman sehr bewusst als massenkulturelle Textsorte konzipiert, bei der sowohl semiotische Feinheiten als auch indizierte Kriminallistik als dramaturgische Mittel fungierten. Eco hatte für dieses Prinzip sehr viel Kritik von – in seinem Falle Literatur- und Kunstwissenschaftlern – geerntet, die insbesondere die historischen Details nicht präzise genug bzw. falsch dargestellt sahen.

2. Analysefokus und Bedeutung von Dokumentationen bzw. Dokumentarfilmen über populäre Musik.

An diesen Filmgenres reizt die Verfasserin das offenkundige Spannungsfeld von Faktischem und Fiktionalen.⁶ Hierbei treffen wir auf Filmtypen, die die han-

³ Von Bismarck, Beatrix (2006): „Sexy After All These Years“. In: Berger, Doris u.a. (Hrsg.): *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen*. Ausstellungskatalog NGBK Berlin/Forum Stadtpark Graz, S. 29-34, hier S. 33.

⁴ Vgl. S. 223-234 im vorliegenden Band.

⁵ Fricke, Harald (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München, S. 133.

⁶ Vgl. dazu Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung* (= Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 4). Konstanz.

delnden Personen der Geschichte selbst ins Bild und zum Sprechen bringen. Wir treffen nicht auf Berufsschauspieler. Eine Spielhandlung wird ausgespart, es handelt sich vielmehr um jeweils spezielle Versuche, sich den Protagonisten und Akteuren von Musikgeschichte zu nähern. Dies scheint mir – bei allen z.B. von Rai-ner Wirtz angesprochenen Problemen⁷ – in zweierlei Hinsicht ein interessanter und dem Gegenstand (Geschichte der populären Musik) angemessener Zugang. Neben den prominenten und weniger prominenten Künstlern bekommen wir in diesen Filmgenren jene Akteure und Protagonisten zu sehen und zu hören, die das kulturelle und v.a. soziale Feld populärer Musik maßgeblich ausmachen, diejenigen, die mit ihr umgehen (vgl. Erläuterung 1), zu ihr tanzen, in Vorstadt-Bands spielen, sie als Tonträger, Eintrittskarten oder Poster kaufen, sich zu ihren Sounds verlieben oder ihren Frust herausschreien, böse aussehen (wollen), Spaß am Widerstand haben, sich mit ihr identifizieren, sozialisieren, sich im wahrsten Sinne des Wortes Musik zu eigen machen, sie sich aneignen, einverleiben.

Absichtlich nenne ich sie nicht Rezipienten, denn dieser Begriff geht von einem Kommunikationsmodell aus, das den Komponisten, das Werk und eben den Rezipienten in eine Hierarchie bzw. Abfolge setzt. Vielmehr handelt es sich hierbei um aktiv kulturell Handelnde, auch wenn die geschichtsphilosophisch orientierte Kulturkritik in der Musikwissenschaft (allen voran Theodor W. Adorno) sie v.a. als willfährig der Musikindustrie ausgesetzte Objekte und Opfer degradiert hat. Doch das hatte – macht man sich den konkreten Argumentationsraum Adornos bewusst – in erster Linie historische Gründe.

Sie sollen vor allem deshalb nicht als Rezipienten bezeichnet werden, weil diese Bezeichnung immer auch impliziert, dass es um eine Botschaft vom Autor hin zu den Rezipienten, um das Verstehen des in der Werkgestalt Intendierten gehe. Doch darum geht es in populären Musikformen eben gerade nicht. Dieser Gedanke folgt der Forschungstradition der Cultural Studies⁸, die vom aktiven Publikum ausgehen, von Aktanten, die maßgeblich an der Bedeutungsproduktion populärer Musik beteiligt sind.

Dokumentationen und Dokumentarfilme leben vom Gespräch mit den Protagonisten – sie werden in diesen Filmgenren befragt. Dieses Prinzip ist dem Leitfaden orientierten Interview in der empirischen Sozialforschung durchaus ähnlich. Freilich unterscheiden sich beide in der Auswertung der Ergebnisse ganz erheblich. Wichtig ist festzuhalten, dass hier auch Menschen zu Wort und ins Bild kommen, die sich anders als Komponisten und Stars bisher nicht in die Musikgeschichte einschreiben, nicht in Lexika, nicht in Musikbücher, dennoch aber von so großer Bedeutung für das Verstehen von Kultur- und Sozialgeschichte und also auch von Musikgeschichte sind. Sagen wir es etwas pathetisch: Es sind die „kleinen Leute“, die – wie Bertolt Brecht es in seinem berühmten Gedicht *Wer baute das siebentorige Theben* andeutet – in der Musikgeschichts-

⁷ Vgl. S. 13-30 im vorliegenden Band.

⁸ Vgl. die maßgebliche Untersuchung von Willis, Paul (1981): *Profane Culture: Rocker, Hippies: Subversive Style der Jugendkultur*. Frankfurt a. M.

schreibung (mit Ausnahme der Musikethnologie) nicht vorkommen, weil sie aus Sicht der maßgeblichen Denker des Faches nicht Tugenden kultivierten, sondern als Publikum populärer Musikformen schlechten Sitten frönten. Freilich lassen sich entlang ihrer kulturellen Äußerungsformen die Künstlermythen – wie sie aus Spielfilmen und Romanen bekannt sind – nicht erzählen.

Wenn in diesem Beitrag die eine oder andere Szene aus ausgewählten Dokumentationen analysiert wird, dann werden wir allerdings durchaus ähnlichen Strickmustern und Klischeebildungen begegnen, ganz so, wie wir sie auch aus den großen Filmen über Künstlerbiografien kennen. „Das Medium ist die Message“, stellte Marshall McLuhan, einer der maßgeblichen Medientheoretiker, in den 1960er Jahren fest und bezog sich dabei auf die den Medien eigenen ästhetischen Darstellungsmodi. Dennoch möchte ich meinen Fokus auf Dokumentationen und Dokumentarfilme auch damit begründen, dass man mit ihrer Hilfe ein bestimmtes Bild der Geschichte gezeigt bekommt, ein bearbeitetes Bild von Geschichte, dass sich m.E. etwas leichter dekonstruieren lässt, weil die Produktionsprozesse offener vor uns liegen. Freilich könnte man einwenden, dass derartige Filme von nicht vielen Menschen gesehen werden und also auch nicht maßgeblich das Bild von Musikgeschichte bestimmen können. Tatsächlich spricht dieser Beitrag einen Wirklichkeitsausschnitt von Musikgeschichte an, der bereits populär ist und durch Filme nicht zusätzlich populär gemacht werden muss, der aber dennoch einem musikwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Verständnis noch weitestgehend harrt, insbesondere auch in der musikpädagogischen Reflexion.

In meinen Lehrveranstaltungen zur jüngeren Geschichte populärer Musik habe ich recht gute Erfahrungen mit Dokumentationen, Reportagen und Dokumentarfilmen als Ausgangspunkte von Wissensvermittlung und der dabei stets notwendigen Dekonstruktion der Präsentation von Bildern und Wissen gemacht. Sie ermöglichen v.a. dann Reflexionen zu medialen Konstrukten, wenn sie von den Studierenden selbst hergestellt werden, wenn sie die Rolle des Konzipierenden, Fragenden, des Kameramannes bzw. der Kamerafrau, des Schnitts und der Montage selbst übernehmen. Wer dies einmal gemacht hat, wird Filme – egal welcher Art – anders sehen bzw. die Bilder, die man vorgezeigt bekommt, ggf. dekonstruieren können, weil man im Arbeitsprozess erfahren hat, wie Bilder, Szenen und Dramaturgie zustande kommen. In diesen Zusammenhängen kann m.E. die so oft von Pädagogen eingeforderte Medienkompetenz tatsächlich erlernt werden. Weil man ein Bewusstsein davon entwickeln konnte und musste, wie tief die Apparatur – die Medien in ihrer technischen wie auch gesellschaftlichen Dimension – in die Wirklichkeit eindringt, eine unmittelbare Wirklichkeit also nicht existiert. Walter Benjamin hat dies in seinem berühmten Aufsatz über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* mit dem Vergleich zwischen Kameramann und Chirurg auf der einen und Maler und Magier auf der anderen Seite auf den Punkt gebracht. Die Bilder des Kameramannes zerstückeln Wirklichkeit, isolieren sie in bestimmte Bestandteile, die Linse der Ka-

meta nimmt nur bestimmte Bilder, Aussagen etc. in den Blick. Die Frage nach ihrer Echtheit ist damit obsolet. Technische Reproduktion und Produktion hebt immer bestimmte Ansichten des Originals hervor. Tradition und Zeugenschaft geraten in medialen Produktionen ins Wanken. Die Reduktion oder Historisierung von historischer Komplexität folgt m.E. nicht nur dramaturgischen Notwendigkeiten, sondern ist medialen Produktionen immer schon eingeschrieben. Die Gegenwart des Filmemachers und der Filmemacherin – ob in strikt fiktionalen oder auch dokumentarischen Arbeiten – wird zu einem fundamentalen, zu einem konstitutiven Moment des Drehbuches. Aus der historischen Distanz – und seien es nur wenige Jahrzehnte – erzählen Filme zu historischen Ereignissen und Figuren oftmals mehr über ihre Autoren und deren Gegenwart als über die gewählten Ereignisse und Figuren!

Ganz hervorragend lässt sich diese Perspektive auf Geschichte an einigen aktuellen Produktionen zur jüngeren Popmusikgeschichte zeigen. Wer im Jahr 2008 den Fernseher anschaltete, kam an einem nicht vorbei: Die Geschichtsin-
dustrie trug im Deutschen Fernsehen – und nicht nur dort, sondern ebenso in Ausstellungen, Akademien, auf Symposien und Festivals – den Namen der 68er. Talkshows, Dokumentationen, Dokumentarfilme arbeiten an unserem visuellen und akustischen Gedächtnis unter den Stichworten Protest, Revolte, Ungehör-
sam, Umbruch, Reform und kultureller Aufbruch, Antiautorität, Sex, Drugs und Rebellion. Immer wieder spielte dabei insbesondere die Musik der 1960er und 70er Jahre eine zentrale Rolle, wir sahen und hörten weit über diese Zeit bekannt gewordene Musiker und Musikerinnen, wir sahen aber vor allem auch diejenigen, für die diese Musik zum Identifikations- und Sozialisationsmedium geworden war: die Hippies.

3. Methode der Analyse

Die nachfolgenden Kurzanalysen bzw. -darstellungen von drei ausgewählten Filmen bzw. Dokumentationen über Popmusikgeschichte(n) der ausgehenden 1960er Jahre folgt nicht den üblichen Aspekten der Filmanalyse noch denen der Filmmusikanalyse. Beides ist hier nicht Gegenstand der Auseinandersetzung. Vielmehr geht es darum herauszufinden, welcher Machart einerseits die Filme über Popmusikgeschichte(n) sind und welchen Stellenwert diese Filme anderer-
seits möglicherweise für die Popmusikgeschichte selbst haben. Dabei habe ich einen Fragenkatalog entworfen, der eine Annäherung an meine These ermög-
licht, dass es die Gegenwart der Filmemacher ist, die zum fundamentalen, kon-
stitutiven Moment der Filmgestaltung wird. Im nachfolgenden Text werden die-
se Fragen aufgegriffen, nicht Punkt für Punkt nacheinander abgearbeitet, jedoch
als Grundlage der Erläuterungen herangezogen:

- Welche Materialebenen (Quellen, Bilder, Interviews, Klang) werden in den Filmen verwendet?

- Welchem Muster der Darstellung folgen die einzelnen Filme?
- Gibt es wiederkehrende inhaltliche Schwerpunkte formale und ästhetische Ge-
staltungsmerkmale?
- Wie werden Archivmaterialien verwendet?
- Wer sind die gezeigten Protagonisten?
- Wie sind die Protagonisten in Szene gesetzt?
- Worum berichten sie, wie tun sie das?
- Welche Haltung nehmen die Filmemacher gegenüber den Protagonisten ein?
- Welche Rolle spielt die Musik? Welche Musik wird wie verwendet?
- Welches Bild der sog. Hippies vermitteln die Filme?
- In welchem (historisch-politischen) Kontext sind die Filme entstanden?
- Wer sind die Auftraggeber/Förderer?
- Welches Publikum wird anvisiert?

4. Woodstock. Music and Art Festivals – 3 Days of Peace and Music⁹

Gleich zu Beginn des Jahres 2008 strahlte *arte* den berühmt gewordenen Doku-
mentarfilm *Woodstock. Music and Art Festivals – 3 Days of Peace and Music* aus.
Mehr als 20 Kameramänner hatten während des Woodstock-Festivals 1969 über
100 Stunden Material aufgenommen, aus denen eine 215minütige Dokumentati-
on entstanden war, die nach der Uraufführung im Jahr 1970 in nur 18 Wochen
angeblich 5 Millionen Dollar eingespielt hat und damit wohl zusammen mit den
gleichlautenden Tonträgerproduktionen erheblich zum Ausgleich des finanziel-
len Desasters beitragen konnte, das die Veranstalter des Festivals v.a. auf Grund
des unkalkulierbar hohen Besucherstromes zunächst verbuchen mussten. Aus
dem reichhaltigen Materialfundus wurde ein dreieinhalbstündiger Film im Breit-
wandformat geschnitten. Als ein wichtiges filmästhetisches Mittel fungiert dabei
die Splitscreen-Technik, mit der teilweise bis zu drei Perspektiven nebeneinander
montiert wurden, Perspektiven, die einander kommentieren, verschiedene Ereig-
nisse des mehrtägigen Festivals aufeinander beziehen oder unterschiedliche Ak-
teure des Geschehens (Einwohner bzw. Urlauber des Ortes, ankommende Festi-
valbesucher) ins Bild bringen. Der Produzent Bob Maurice erhielt für diesen
Film den Oscar für den besten Dokumentarfilm und Thelma Schoonmaker
(Schnitt) eine Oscar-Nominierung. Bemerkenswerterweise wird in mehreren In-
ternet-Quellen Martin Scorsese – der damals einer der sechs Cutter war – als
Schnittmeister ausgewiesen!

Im *Lexikon des internationalen Films* liest man über den Dokumentarfilm:
„Das monumentale Ereignis wurde ebenso wie der Film und der Soundtrack zum
Symbol einer selbstbewußten Gegenkultur, die damals allerdings bereits ihren
Höhepunkt überschritten hatte. Als musikalisches und zeitgeschichtliches Do-

⁹ Regie: Michael Wadleigh, Produktion: Woodstock Ventures 1970.

kument mitreißend und äußerst ausschlussreich [...]“¹⁰ Die *Library of Congress* stufte den Film als „kulturell bedeutsam“ ein und wählte ihn für eine dauerhafte Archivierung im *National Film Registry* aus. Der Film besteht, wie oben schon angedeutet, ausschließlich aus Originalaufnahmen, die während des Festivals vom 15.-18. August 1969 in Bethel bei New York und Umgebung filmisch und tontechnisch entstanden.

Der Schnitt orientiert sich am Ablauf des Festivals. Der Film folgt also der Chronologie der Ereignisse, d.h. die Zuschauer im Kino oder vor dem Fernseher erleben zunächst den Umbau der Landschaft zu einem riesigen Festivalareal, den Aufbau der Bühne, die Ankunft der Festivalbesucher zu Fuß oder in endlosen Autoschlangen, dazu einige Kommentare der Dorfbewohner, Farmer und solcher Besucher, die unverhofft mitten in ihrem Urlaub auf das Ereignis ‚Woodstock‘ treffen. Den größten Teil des Filmes nehmen Mitschnitte der Auftritte von Künstlerinnen und Künstlern ein, u.a. von Joan Baez, Joe Cocker, *Country Joe and the Fish*, Tim Hardin, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Ravi Shankar, *Jefferson Airplane*, *The Who*, *Grateful Dead*, *Crosby, Still & Nash*, Carlos Santana – gleichsam das ‚Who is Who‘ der in Erinnerung gebliebenen Musikszene der damaligen Zeit. Sie werden zumeist während der Präsentation von mindestens drei Songs in Großaufnahmen auf der Festivalbühne gezeigt. Die Künstlerinnen und Künstler selbst werden kaum interviewt, dafür werden aber sehr häufig die Veranstalter, ihre Motivation, Sorgen und insbesondere ihr Glücksgefühl gegenüber dem zwar schwierig zu handhabenden, nichtsdestotrotz aber als gelungen eingeschätzten Großereignis von Kamera und Mikrofon festgehalten. Zwischen die Konzertmitschnitte sind unvorhergesehene Beeinträchtigungen (Regen, der Mangel an Lebensmitteln, Medikamenten, Wasser und Hygiene, logistische Probleme, Durchsagen der Veranstalter), aber auch episodengleiche Momente (spielende Kinder, Paare im Gras, ein gemeinsames Bad nackt im nahen See) montiert. Aufnahmen aus der Vogel- bzw. Hubschrauberperspektive geben einen Eindruck von der Weite der Landschaft und der Größe des Festivalareals. Sie fungieren auch als dramaturgisches Mittel.

Des Weiteren nimmt der Film Themen ins Visier, die als auffällige Merkmale der Hippie-Kultur in die (Musik-)Geschichte eingegangen sind: Drogen, Freundschaft, Kommunikation, freie Liebe, Vorstellungen über ein gelungenes Leben oder das Verhältnis zur älteren Generation. Gegen Ende des Films kommt jener Farmer zu Wort, dessen Land gemietet wurde. Er bekundet seine Freude und Hochachtung gegenüber den vielen jungen Leuten, die mehrere Tage auf seinem Land friedlich miteinander verbracht haben. Seinen Abschluss findet der Film schließlich in einer längeren Konzertpassage mit Jimi Hendrix und Bildern von den verwüsteten und mit Müll übersäten Weiden, Aufräumarbeiten und denjenigen Festivalbesuchern, die als letzte den Ort des Geschehens verlassen, der nun in seiner Tristesse und Einsamkeit seinesgleichen sucht.

¹⁰ Brüne, Klaus/Koll, Horst Peter (Hrsg.) (1990): *Lexikon des internationalen Films*, Bd. 9. Reinbek bei Hamburg, S. 4355.

Grob kann man drei verwendete Ebenen des Materials unterscheiden: Konzertmitschnitte, Bilder von den Festivalbesuchern und die Kommentare der Festivalorganisatoren und derjenigen, die normalerweise für den Ort Bethel und seine Umgebung stehen. Neben den angesprochenen Themen der Gegenkultur der Hippies kommen dem dokumentarischen Charakter des Filmes folgende drei wichtigste stilistische Ausdrucksmittel ins Bild: Kleidungskultur, Accessoires, lange Haare, Charakter des Tanzens, Körperverständnis, unter freiem Himmel campieren, friedliches Miteinander trotz der Menschenmassen, die sich auf engem Raum aufhalten. Als Protagonisten werden der Idee der Dokumentarion entsprechend die Festivalteilnehmer (einige davon längere Zeit zu einem bestimmten Thema) befragt, die Veranstalter des Festivals, die auftretenden Musiker und die Bewohner des Ortes. Sie kommen mit ihren jeweiligen Perspektiven und Wertsichten zu Wort. Mittels der Splitscreen-Technik geraten dabei Bilder zueinander, die sowohl atmosphärisch als auch chronologisch meist in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen. Die Filmemacher nehmen durchweg eine positive Haltung zu den Ereignissen in Woodstock ein, sie bilden es trotz aller logistischen Probleme als ein außergewöhnliches und gelungenes Ereignis ab, als ein Dokument und Zeichen der Jugendsubkultur der Hippies. Ganz im Sinne der Konzertveranstalter, die sich hier als Vertreter der Hippies verstehen, präsentieren sie einen anderen American Way of Life. In einigen wenigen Takes tauchen Kameramänner und Regisseur selbst im Bild mit Kamera und Mikrofon auf. Der Großteil des Films bleibt unkommentiert und lebt von den Bildern und der Musik des Festivals, die im bearbeiteten Originalton den Soundtrack zum Film bildet. Dabei erklingt sie sowohl im Sinne eines Konzertmitschnittes als auch mit Musik der aufgetretenen Bands unterlegt, z.B. unter den Bildern der Eingangsequenzen mit der Ankunft der Festivalbesucher vor Ort. In den langen Konzertpassagen kann man den Musikerinnen und Musikern direkt beim Musizieren auf der Bühne zuschauen, eine Perspektive, die den meisten Besuchern des Festivals nicht vergönnt gewesen sein dürfte.

5. *Sex & Drugs & Rebellion (1968 – 1970)*¹¹

Im Rahmen einer umfangreichen Dokumentation zum Thema *50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland* produzierte der WDR in Zusammenarbeit mit anderen ARD-Anstalten einen Beitrag, der die Geschichte deutscher Popmusik von 1968-1970 als Zeit der Protestkultur ausweist. Insgesamt wurden „für die zwölfteilige TV-Reihe Pop 2000 mehr als 100 Interviews geführt. Das bedeutet mehr als 200 Stunden Fragen und Antworten mit einer Auswahl der wichtigsten Protagonisten aus 50 Jahren Popmusik und Jugendkultur in Deutschland. Von Peter Kraus bis Smudo, von Angelica Domröse bis Heike Makatsch, von Karat bis BAP. [...] Für Pop 2000 wurden weit mehr als 1000 Stunden Film- und Vi-

¹¹ Regie: Frank Jastfelder; Produktion: WDR 1999.

deomaterial gesichtet. Bei der aufwendigen Recherche in allen Archiven der ARD-Anstalten sowie in privaten Foto- und Filmarchiven wurden u.a. Materialien entdeckt, die in Pop 2000 zum ersten Mal und exklusiv im deutschen Fernsehen gezeigt werden.¹² Die Serie entstand unter Mitarbeit eines umfangreichen Stabes von verantwortlichen Personen und ausgewiesener wissenschaftlicher Beratung durch Prof. Dr. Peter Wicke (Musikwissenschaftler und Leiter des Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität Berlin), Dr. Wolfgang Kraushaar (Autor und Politikwissenschaftler am Institut für Sozialforschung in Hamburg) und Prof. Dr. Michael Rauhut (Autor mehrerer einschlägiger Publikationen zur Geschichte populärer Musik in der DDR und seit 2008 Professor für populäre Musik an der University of Agder in Kristiansand in Norwegen). Zur Sendung – die Ende des Jahres 1999 im Rahmen der Feierlichkeiten zur Jahrtausendwende ausgestrahlt wurde – erschien eine gleichnamige CD und ein Buch.

Mit dem 45minütigen Beitrag *Sex & Drugs & Rebellion (1968 – 1970)* zielen die Fernsehmacher auf ein kompliziertes und nachhaltig wirksames Kapitel deutscher Kulturgeschichte: 1968, Studentenunruhen, Rudi Dutschke, Demonstrationen, Notstandsgesetze, ‚Prager Frühling‘: Diese Ereignisse bilden den historischen Rahmen der Darstellung popkultureller Phänomene rings um die sogenannten Hippies und deren Lebensgefühl. Als Materialfundus auf verschiedenen Ebenen montiert die TV-Dokumentation Archiv-Bilder der genannten historischen Ereignisse und Interviewkommentare bekannter Protagonisten der Musikszene von damals und heute aus Ost und West. Die Dokumentation ist im Hinblick auf ihr Zielpublikum kurzweilig und ereignisreich geschnitten, die Archivbilder nach ihrer bildlichen Aussagekraft ausgesucht (z.B. ist ein junger Mann zu sehen, der von einem Wasserwerfer der Polizei umgestoßen wird und nach hinten über eine halbohohe Mauer kippt, und es wird die mit Kreide markierte Todesstelle Benno Ohnesorgs gezeigt), kommentiert vom bekannten deutschen Schauspieler Otto Sander. Die Kommentare der gut ausgeleuchteten Protagonisten sind meist kurz und werden um ein bestimmtes Thema aus dem Kontext der Hippiekultur gruppiert: freie Liebe, freie experimentelle, improvisierte Musik, Antiautorität, Politikverständnis, Drogen. Zu Letzterem haben die Autoren der TV-Dokumentation vor dem Hintergrund heutiger Erfahrungen witzig wirkende Werbespots und Beiträge des damaligen Bildungfernsehens recherchiert: „Marihuana gehört zum Hippiekult wie das Amen in der Kirche.“ Utschi Obermeier erinnert sich an ihre Horrortrips unter Drogen. Fritz Puppel von *City* und Dieter Birr von den *Pubdys* stellen klar, dass es in der DDR der Alkohol war, der den notwendigen Abstand zum grauen Alltag herstellte. Alle Musiker-Protagonisten wurden vom TV-Team vor einer schwarzen neutralen Wand platziert, es gibt keinerlei bildliche Hinweise auf den Ort des Interviews. Sie reflektieren ihre Geschichte oder Haltungen zu bestimmten Ereignissen und

Phänomenen aus der Erinnerung. Die Fernsehmacher bleiben vollständig unsichtbar. Ihre Fragen an die Protagonisten werden nicht verlaublich. Diese Prinzipien folgen der Machart von Fernsehdokumentationen im Charakter des seit einigen Jahren beliebten TV-Histoinants. Der Zuschauer/Hörer wird dabei in seinen Erfahrungen und Sichtweisen auf die betreffende Zeit bestätigt, ihm werden Protagonisten gezeigt, die er meistens kennt, weil sie – in diesem Fall – in die Genealogie der deutschen Popmusikgeschichte bereits Eingang gefunden haben und mit diesem Beitrag erneut darin bestätigt werden. Das Publikum kommt in dieser TV-Dokumentation nur am Rande bzw. gar nicht vor, wenn, dann ist es ‚stoned‘ oder spricht über seine Drogenenerfahrungen im Ambiente von Sitzkissen und Räucherstäbchen. „Lieber gibt man sich dem Rausch der Sinne hin: Mit neuen Drogen und neuen Sounds ab in die Subkultur“¹³ – so kommentieren die TV-Macher diese Zeit auf der website des WDR.

Musikalisch wird der Beitrag an die Bands *Amon Düül*, *Tangerine Dream* und *Can* geknüpft, die die Beatmusik – so erklären die Musiker der betreffenden Gruppen aus heutiger Perspektive im Film – auf dem Altar experimenteller musikalischer Exzesse opferten, ihre neuen Helden u.a. in Karlheinz Stockhausen fanden und sich heute dafür entschuldigen, dass man wohl damals nicht so sehr ans Publikum, sondern v.a. an die Erweiterung der eigenen klanglichen Erfahrungsräume gedacht hat. Musik wird in diesem Beitrag über Archivmaterialien von Konzertschnitten akustisch repräsentiert und als klangliches Bindemittel zwischen Originalquellen der angesprochenen Zeit und den Kommentaren aus der Gegenwart verwendet. Schließlich endet der Beitrag mit dem Hinweis darauf, dass die Hippie-Kultur im Laufe weniger Jahre zum modischen Bewerk und damit weitestgehend gesellschaftsfähig geworden war und in psychedelischen Sounds oder in dem Musical *Hair* kommerzialisiert wurde.

6. *Wittstock statt Woodstock – Hippies in der DDR*¹⁴

Die in diesem Beitrag abschließend zur Debatte stehende Dokumentation entstand 2005 im Auftrag des *rbb* (*Rundfunk Berlin Brandenburg*). Seine Kinouraufführung fand am 1. Februar 2006 im Zeughauskino des *Deutschen Historischen Museums* in Berlin zusammen mit einer Podiumsdiskussion statt.¹⁵ Der Andrang auf dieses vergleichsweise kleine Kino war so groß, dass sich die Veranstalter für eine zweite, nächtliche Vorstellung entschieden. Am 24. August 2007 zeigte der Auftraggeber den Film in seiner Sendeschöne *rbb um mitternacht*. In der dazugehörigen Sendeinformation hieß es: „Hippies in der DDR“ zeichnet

¹³ <http://www.wdr.de/tv/pop2000/folge4.html> (09.12.2008).

¹⁴ Buch: Lutz Rentner und Michael Rauhut, Regie: Frank Otto Sperlich, Produktion: Noahfilm 2005.

¹⁵ Begrüßung: Rainer Eppelmann, Podiumsgespräch mit Dr. Ilko-Sascha Kowalczuk (Historiker), Antje Pfeffer (Zeitszeugin), Dr. Michael Rauhut (Musikwissenschaftler, Drehbuch des Filmes), Stefan Trepte (Sänger und Frontmann der Bands *electra*, *Lift* und *Reform*).

¹² <http://www.wdr.de/tv/pop2000/facts.html> (09.12.2008).

das Bild einer „unruhevollen Jugend“ in der DDR. Namhafte Publizisten, Musiker, Alltagsforscher und Szene-Aktivist*innen berichten aus unterschiedlichen Perspektiven über historische Entwicklungslinien, einschneidende Ereignisse und den Stoff, aus dem Träume gemacht sind. Verblüffende Geschichten relativieren das Klischee der „geschlossenen Gesellschaft“.¹⁶ Die Autoren des Beitrages Lutz Rentner (Buch) und Frank Sperlich (Regie) – die wissenschaftliche Beratung lag wiederum in den Händen von Michael Rauhut, der für das Buch des Filmes verantwortlich zeichnete – haben sich in der jüngeren Vergangenheit v.a. einen Namen in der Produktion von Features und Dokumentationen gemacht. Dabei standen immer wieder v.a. Reportagen und Porträtfilme zu Themen aus der alten DDR im Fokus, wie z.B. über den politischen Witz in der DDR – *Vom alten Witz* (1991), *Zwischen Liebe und Zorn – DDR-Jugendmedien* (1993), *Mahlzeit DDR* (2003) oder *Beat und Propaganda* (2004). Fast alle Produktionen von *Noahfilm* entstehen im Auftrag öffentlich-rechtlicher Rundfunkstationen wie dem *rbb*, *MDR* bzw. der *ARD* und *arte*. Sie werden nicht zur Hauptsendezeit ausgestrahlt, sondern eher im Nachtprogramm, sind also für ein ausgewähltes, speziell interessiertes Publikum im Senderaum Berlin und Brandenburg produziert.

Der knapp einstündige Film verwendet eine Fülle von historischen Materialien: Selbstdokumentationen der Protagonisten auf Super-8-Film, Archivmaterialien des DDR-Fernsehens und der DEFA-Wochenschau, schriftliche Dokumente der Staatssicherheit, Originaltöne aus konspirativen Telefongesprächen des Ministeriums der Staatssicherheit. Sie alle werden thematisch verflochten mit aktuellen Filmaufnahmen z.B. schmuckloser Dorfsäle, in denen sich die Protagonisten der ausgehenden 1960er Jahre in der DDR trafen: Musiker, die Szene und besonders enthusiastische Fans. Im Film werden sie vor einer stilisierten Mauer mit ihrem eigenen Porträt aus vergangenen Zeiten ruhig sitzend in Szene gesetzt. Längere Interviews bildeten die Grundlage für die thematisch gruppierten Takes der Dokumentation. Zunächst kommentieren einige der Interviewten in kurzen Statements die zur Rede stehende Zeit, unterlegt mit typischen zeitgenössischen Klängen. Im Verlauf der Dokumentation konzentrieren sich ihre Macher auf solche thematischen Felder, wie sie offenkundig das Lebensgefühl und die Aktivitäten der damaligen Zeit ausmachten. Sehr zentral und ausgiebig werden Ereignisse und Praktiken der Staatssicherheit behandelt. Die langen Haare als „Zeichen von Aufmüpfigkeit“ (Zitat Christoph Dieckmann) eignen sich im Film sowohl für die Darlegung der absurden Handhabung seitens offizieller, restriktiver Verlautbarungen in der DDR, als auch als Brücke in den ‚Westen‘. Von dort haben die Filmemacher Archivmaterialien von Straßeninterviews mit Passanten rings um die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin (damals West-Berlin) eingebaut, in denen sich die ältere Generation als konservative Mehrheitsgesellschaft mit braunem Gedankengut zu Wort meldet.

Die Konfrontation mit der sozialistischen Gesellschaft und ihren ideologischen Mustern und Maximen fundiert weite Passagen der Dokumentation, das Aufeinandertreffen verschiedener Lebenshaltungen und v.a. kultureller Aufarbeitungsformen in Gestalt von Musik (Nachspielen von Westbands, Auftritte von Bands aus der DDR in der Provinz), Freizeitaktivitäten (das Trampen), Trinkritualen und dem bevorzugten Kleidungsstil der Hippies aus dem Osten (Parkas, Jesu-slatschen). Die Protagonisten – unter ihnen damals und heute bekannte Musiker, Schallplattensammler und einige Fans – äußern sich zu den thematischen Stichworten wie Stasi, lange Haare, Alkohol, freie Liebe, Rolle der Frauen in der Szene, Unterwegssein, Bedeutung der Musik und den in diesen Ausdrucksformen und Aspekten von Identifikation kommunizierten Sehnsüchten. Die Filmemacher selbst kommen im Film weder mit ihren Fragen noch als Personen vor. Sie bleiben unsichtbar, übernehmen jedoch – erkennbar in der systematischen Dramaturgie des Beitrages – ein erhebliches gestaltendes Moment.

Der Titel des Filmes *Witstock statt Woodstock* bezieht sich direkt auf das große Ereignis der Hippiekultur in den USA, deren Musik, (Medien-)Bilder und Protagonisten von den Protagonisten in der DDR mit großem Interesse verfolgt wurden und deren Leben wohl entscheidend mitgeprägt hat. Im Rahmen der eigenen Möglichkeiten – die im Film aufgezeigt werden – versuchen sie sich nach einem ähnlichen kulturellen Muster zu verhalten. Das Ende des Filmes spitzt die Konfrontationen – so wie sie sich historisch nachvollziehen lassen – zu. Gezeigt werden Auseinandersetzungen zwischen Hippies und Spießern auf dem Wasunger Faschingsumzug und die legendären Bluesmessen in der Berliner Erlöserkirche, deren Pfarrer damals Rainer Eppelmann (von 1990-2005 für die CDU im Bundestag) war. Der Film zeigt ein zwiespältiges, v.a. jedoch lächerliches und hässliches Bild von der offiziellen DDR. Er macht dem Zuschauer diejenigen sympathisch, die zu DDR-Zeiten als Abschaum galten.

7. Fazit

So unterschiedlich die hier gezeigten Filme auch sind, so verschiedenes Material sie aufbereiten, zeigen und repräsentieren, ihr Aussagewert bezieht sich niemals nur auf eine wie auch immer geartete Wahrheit und Authentizität der dargestellten Zeit. Die Zusammenschau von Bildern und Musik trägt gewiss zum Verständnis von Kultur und Gesellschaft der 1970er Jahre bei. Dokumentationen zeigen uns die Atmosphäre, die Farben, das Aussehen, Habitus und das Körperverständnis der damals handelnden Personen. Ihr Aussagewert besteht jedoch nicht in der präzisen Darstellung des Faktischen, des empirischen Materials, sondern vielmehr in der Auswahl des Materials und in seiner Deutung. Filme – auch Dokumentationen – können immer nur bestimmte Ausschnitte vergegenwärtigen. Damit rückt die subjektive Seite der Erkenntnis bzw. der jeweiligen Darstellung in den Vordergrund. Es geht nicht um die Vergangenheit als solche, sondern um die Vergangenheit, wie sie erinnert wird, ob in erster Instanz von

¹⁶ http://www.rbb-online.de/_fernsehen/magazine/beitrag_jsp/key=rbb_beitrag_6260796.html (10.12.2008).

den gezeigten Protagonisten und Zeitzeugen selbst oder was vielleicht noch aufschlussreicher ist – von Nichtbeteiligten, deren genaue Vorstellungen einer thematisierten Vergangenheit zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt zentral geworden sind bzw. werden. Hierbei spielt in Dokumentationen (über Musik bzw. Musikgeschichte) der politische und – was im vorliegenden Beitrag keine vordergründige Rolle spielte – der technisch-mediale Aspekt eine herausragende Rolle. Ein Film wie *Wittstock statt Woodstock – Hippies in der DDR* konnte so und nicht anders erst jüngst entstehen. Er greift sowohl stereotypen Wissen über die DDR auf, öffnet jedoch gleichsam den Blick auf Lebensperspektiven in jenem Land, die man zuvor in als politisch korrekt geltenden Zusammenhängen nicht zeigen mochte. Zu Schwarz-Weiß-Darstellungen über das Leben in der DDR konnten sich 2007 Graubstufungen gesellen, sind nicht mehr nur die Bürgerrechtler und Wolf Biermann die einzig akzeptablen Akteure des Widerstands. Dass sich die Darstellung von delinquenten Jugendkulturen und ihrer Musik dafür offenbar besonders gut eignet, zeigt eine handvoll vergleichbarer Filme.¹⁷ Dies liegt sicherlich auch daran, dass mit den drastischen Aussagen und Gesichtern v.a. auch der Voyeurismus der Zuschauer befriedigt wird.

Die Geschichtsindustrie im Zeichen der 68er ist m.E. ganz entscheidend von diesem Motiv, dem politischen und kulturellen Voyeurismus, geprägt. Er ist auch ein Ausdruck dafür, wie man sich das Fremde zu Eigen machen kann und/oder das mittlerweile Eigene wieder fremd machen will. Dabei tauchen bestimmte Bilder bzw. stereotype Darstellungen immer wieder auf. Die meisten Bilder bzw. Gestaltungsmittel stammen aus den Archiven der Medien: unmittelbar oder mittelbar, sie haben unseren Blick auf die betreffenden Zusammenhänge geprägt. *Full Metal Village*, ein Dokumentarfilm über das größte deutsche Metal-Festival in dem kleinen Dorf Wacken in Schleswig-Holstein¹⁸, könnte als Paradebeispiel dieser medialen Zitate gelten: Wir werden Kinozeugen der Vorbereitung des Festivals im Dorf, erfahren, was die Dorfbewohner von dem Festival und seinen Besuchern halten, sehen Landschaften, grüne Wiesen, anrollende Autolawinen, das Festival selbst, v.a. aber wie es logistisch von den Bewohnern des Dorfes bewältigt wird, schließlich Berge von Müll, die nach dem Festival entsorgt werden ... kommt uns das nicht bekannt vor?!

Musikgeschichtsbilder im Film – und was der Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen damit zu tun hat

Christa Lamberts-Piel

Ein Musiklehrer, der im Musikunterricht ankündigt, Filmmusik behandeln zu wollen – es genügt gar, den Medienschrank in Position zu bringen –, kann sich der Aufmerksamkeit und des Wohlwollens der Schülerinnen und Schüler sicher sein. Film, Kino und auch Filmmusik sind Begriffe, die mit Freizeit konnotiert werden und daher für Jugendliche von vorneherein positiv besetzt sind. Die Schlussfolgerung, dass die Schülerinnen und Schüler aufgrund ihres Interesses auch bereits über detailliertes Hintergrundwissen verfügen, darf allerdings nicht gezogen werden.

Darstellungen musikhistorischer Fakten in Film und Fernsehen stellen das zentrale Thema des Colloquiums dar. Verzerrte oder gar falsche Bilder, die in diesen Medien transportiert werden, führen zwangsläufig zu verzerrten oder falschen Vorstellungen in den Köpfen der Zuschauer. Hinsichtlich der jugendlichen Filmrezipienten, die im vorliegenden Aufsatz in den Blick genommen werden, liegt die Annahme nahe, dass auch sie fehlerhaften musikhistorischen Vorstellungen erliegen könnten, wenn die Umstände dies bewirken. Indessen lehrt die Erfahrung, dass die Musik in den visuellen Medien allein kaum in der Lage ist, die Ansichten jugendlicher Rezipienten nachhaltig zu beeinflussen. Dass die Schülerinnen und Schüler nahezu gar keine musikhistorischen Vorstellungen aus ihrer Filmrezeption entwickeln (von einer Ausnahme abgesehen, auf die später noch eingegangen wird), gründet sich vor allem auf die folgenden drei Ursachen:

1. Die in der Altersklasse unserer Schülerinnen und Schüler bevorzugten Filme sind nur selten dazu angetan, von Sujet her überhaupt musikhistorische Vorstellungen, ob richtig oder falsch, zu erzeugen.
2. Filmmusik wirkt auf alle Zuschauer, Jugendliche und Erwachsene, subtil und teilweise unbewusst.
3. Selbst wenn die (jugendlichen) Rezipienten einen Film gut genug kennen, um seine Musik deutlich erinnern und abstrahieren zu können, wird in der Regel das Hintergrundwissen fehlen, um damit etwas anfangen zu können. Dieses auszubilden ist eine der Aufgaben, denen sich der Musikunterricht stellen muss.

¹⁷ Z.B. ostPUNK! too much future, Regie: Carsten Fiebeler und Michael Boehlke (2007).

¹⁸ Regie: Sung-Hyung Cho (2007).