

Marcus Stiglegger

Rock'n'Roll Cinema

Hermetische Welten

God speed
Love speed
God speed
Speed us away!

Ellen Aim in *Streets of Fire*

„Live fast – die young“ – eine nur auf den ersten Blick nihilistische Maxime bestimmt rückblickend eine ganze Abfolge von jugendorientierten Filmen seit den fünfziger Jahren, möglicherweise angefangen mit dem viel zitierten ‚juvenile-delinquent‘-Drama *Rebel Without a Cause* (...denn sie wissen nicht, was sie tun, 1955), in dem Nicholas Ray die tragische Geschichte des jugendlichen Rebellen Jim Stark (verkörpert von James Dean) erzählte. Dean sollte in dieser Rolle zum Teenageridol und letztlich zur Popikone werden, der Film selbst jedoch zeigte sich mit seiner extremen Breitwandfotografie und jazzigem Soundtrack eher interessiert an einem massiven Generationenkonflikt, weniger an einer bedingungslosen Identifikation mit den ‚verlorenen‘ Jugendlichen, die ihr Leben in gefährlichen Autorennen riskierten. Eine moralische Distanz mußte gewahrt bleiben. Doch das Thema jugendlicher Straftäter blieb präsent im amerikanischen Kino der fünfziger Jahre, und sogar mit riskanterer Behandlung: In dem Motorradfilm *The Wild One* (*Der Wilde*, 1954) von Laszlo Benedek spielte Marlon Brando den Bandführer Johnny, der mit seiner Clique eine Kleinstadt verunsichert und sich mit Rivalen duelliert, und wurde seinerseits zur Popikone. Seine schwarze Motorradlederjacke ist bis heute das modische Hauptaccessoire des jugendlichen Rebellen geblieben. Nur ein Jahr später nahm sich der Film *Blackboard Jungle* (*Die Saat der Gewalt*, 1955) von Richard Brooks des bereits damals aktuellen Themas von Gewalttätigkeit an der Schule an und führte mit dem Rock'n'Roll-Klassiker *Rock Around the Clock* von Bill Haley and his Comets als Titelsong den zeitgenössischen Popsound jener Jahre als Soundtrack ein. Hatten die bisherigen Filme noch eine eher jaz-

zige Musikuntermalung, stimmte von da an stetig der harte, rhythmische Puls des Rock'n'Roll in das Jugendrebellendrama ein.

Die zunächst funktionale, illustrativ untermalende Filmmusik hatte sich schon früher von ihrem peripheren Dasein entfernt, und zwar im Western: *High Noon* (*Zwölf Uhr mittags*, 1952) wurde u.a. durch seinen emblematischen Titelsong berühmt, der wichtiger als die eigentliche Filmmusik wurde und dem Film eine große Bedeutung auch im rein auditiven Medium, z.B. im Radio oder auf Schallplatte bescherte. Musik erscheint dann als „Kristallisationskern des Films“ (Pierre Kandorfer), wenn etwa ein Titellied zum wiederkehrenden Hauptmotiv des Films wird. Die frühen Filme mit Elvis Presley, z.B. *Love Me Tender* (*Pulverdampf und heiße Lieder*, 1956), nutzten die dem Publikum bekannten Songs bereits als strukturierendes Element. Vor allem das amerikanische Roadmovie der sechziger Jahre verlieh dem wachsenden jugendlichen Aufbruchsbegehren Ausdruck wie kein anderes Genre. Eine Schlüsselposition kommt in diesem Kontext Dennis Hoppers *Easy Rider* (*Easy Rider – Die wilden jungen Männer*, 1968) zu. Dieses Motorrad-drama, das in der beat-orientierten „On-the-Road“-Existenz um ihrer selbst willen die Quelle der ersehnten Freiheit sucht, verwendet bekannte und bereits existente Songs, die sowohl kommentierend eingesetzt werden wie auch den ganzen Film hindurch das Lebensgefühl der Protagonisten vermitteln. Sie dienen zudem als Identifikationsmedium und Zugangshilfe für das zumeist junge Zielpublikum. Auch in diesem Fall wird ein Song wie *Born to be Wild* von Steppenwolf noch heute unmittelbar mit dem Film in Verbindung gebracht, ja erreicht sogar eine noch größere Popularität als der Film selbst.

Ein Phänomen, das sich hier bereits abzeichnete und in den erwähnten Elvis-Filmen harmlose Vorläufer fand, ist das eigentliche Rock'n'Roll-Cinema, also jene Filme, die eine hermetische, ewig jugendliche Welt kreieren, die streng nach den Gesetzen und dem Lebensgefühl der Rockmusik funktioniert. Auf der Suche nach Abstraktionsmöglichkeiten bediente sich Michelangelo Antonioni in *Zabriskie Point* (1969) solcher Tendenzen und schuf ein Untergangspanorama, dessen Perspektive immer wieder auf die Sicht der jugendlichen Protagonisten zurückverweist und nur aus diesem widergängerischen Impuls verständlich wird. Nicolas Roeg und Donald Cammell entwarfen in ihrem Popartdrama *Performance* (1970) das hermetische Universum des psychedelischen Popstars Turner (Mick Jagger) und nahmen in der anklagenden „Turner's Song“-Sequenz die Mechanismen des Videoclips vorweg.

Es erscheint nicht von ungefähr, daß mit der Hochzeit des postmodernen Kinos zu Beginn der achtziger Jahre zum ersten Mal Filme herauskamen, die konsequent konstruierte Rock'n'Roll-Welten als phantastische Spielfelder ab-

steckten, in denen die Maxime „Live fast – die young“ oberste Priorität zu besitzen scheint. In diesen Filmen sollte die eingesetzte Rock- und Popmusik nicht mehr nur eine wesentliche begleitende Bedeutung bekommen, die Filme selbst wurden aus dem Geist dieser Musik, oder besser: aus dem Mythos des Rock heraus geboren.

Postmodern Beat

Die Reise in die hermetische Welt ewiger jugendlicher Rebellion und Selbstverschwendung beginnt im Jahre 1983 mit *Streets of Fire* (*Straßen in Flammen*, 1983), einem musikalischen Großstadtwestern, den der längst etablierte Actionspezialist Walter Hill im Anschluß an seinen sehr ähnlichen Streetgangfilm *The Warriors* (1978) inszenierte. Wie oft zuvor und danach arbeitete er mit dem musikalischen Multitalent Ry Cooder zusammen, der sowohl für die atmosphärische Soundtrackmusik wie auch für die Bombastrockmusik der frühen achtziger Jahre verantwortlich zeichnete. Die Exposition des Films bringt in einer stilisierten tour-de-force Elemente des Western, des Polizeifilms, des Konzertfilms, des Roadmovies und der Teeniekomödie zusammen, um begleitet von dem hämmernden Rockbeat Ry Cooders eine „Rock-Fantasie“ zu zelebrieren – zumindest verkündet dies eine Schrifttafel zu Beginn des Films. Eine weitere folgt: „Irgendwann, irgendwo.“ Zeit und Ort sind generiert aus den Wunsch- und Alpträumen jugendlicher Rebellion, bilden eine artifizielle Welt einfacher, polarer Verhältnisse zwischen Gut und Böse, zwischen Mann und Frau. Die verratene Liebe kann durch einen leidenschaftlichen Kuß in Regen und Neonlicht zurückerobert werden, aus der skrupellosen und kalten Rocksängerin und dem pessimistisch-harten Outlaw schält sich bald der weiche und romantische Kern. Die Welt der Rock-Fantasie ist eine Welt klarer Vorstellungen elementarer Bereiche: Liebe, Freiheit, Tod. Einzig der Rockerboß mit dem sprechenden Namen und der Schnabeltolle Raven, gespielt von Willem Dafoe, bleibt bis zum Ende seinem Schema treu. Analog zur Größe seiner Boshaftigkeit wird sein Sturz sein.

Während ihres Comeback-Konzertes wird die Rocksängerin Ellen Aim (Diane Lane) von dem Rockerboß Raven (Willem Dafoe) von der Bühne entführt. Ihr Fan Reva (Deborah van Valkenburgh) ruft ihren Bruder Tom Cody (Michael Paré) zu Hilfe, Ellens früheren Liebhaber, um sie aus der Hand der Rocker zu befreien. Der Exsoldat und Outlaw Cody tut sich mit der weiblichen Söldnerin McCoy (Amy Madigan) und Ellens Manager Fish (Rick Moranis) zusammen und dringt in die Battery, Ravens ruinenhaftes Revier, ein. In einem

brachialen Gewaltakt gelingt es Cody, Ellen zu befreien und mit Hilfe einer schwarzen Rockband in deren Tourbus in Sicherheit zu bringen. Ellen entdeckt ihre Liebe zu Cody wieder, doch er gibt vor, nur wegen des Geldes gehandelt zu haben. Raven sinnt auf Rache und kündigt ein Duell an. Die Polizei zwingt Cody, vorher die Stadt zu verlassen. Er verbringt eine Liebesnacht mit Ellen und verspricht ihr, den Kampf zu vermeiden. Doch sein Abschied ist nur inszeniert. In einem brutalen Zweikampf besiegt er Raven, indem er ihn schwer verletzt. Ellen kann schließlich doch ihr Comeback feiern – mit einer neuen Begleitband. Cody gibt Billy Fish seinen Lohn zurück und verläßt mit McCoy einsam die Stadt.

Eine Legende kehre zurück, so kündigen die farbigen Plakate den Auftritt der schönen wie toughen Rocksängerin Ellen Aim an. Ihr Image mag sich etwas an das der Zeitgenossin Pat Benatar anlehnen, wenn auch Kostüme und Bauten in einem korrodierten Retro-Look das Kondensat der fünfziger Jahre beschwören. *Nowhere Fast* heißt das Lied ihrer triumphalen Rückkehr auf die Bühne, und die Formulierung „schnell ins Nirgendwo“ verweist bereits wieder auf den Wunsch nach einem atemlosen, schnellen und eben kurzen Leben: „God speed, Love speed, God speed – speed us away.“ Am Ende steht das Nirgendwo, eine neue Fantasie, vielleicht aber auch letztlich die abgelehnte, ausgegrenzte Welt des geordneten Erwachsenenlebens. Eine Welt, in der die „Straßen in Flammen stehen“, ist eine Welt der Unsicherheit, der Gefahr, aber auch eine Welt intensiven Lebens und elementarerer Erfahrungen. Leben in einem Traum, leben in der Rock-Fantasie, aus der einmal auszubrechen den ewigen Ausschluß bedeutet. Schnell leben und dann sterben, immer im Puls der Lieder, die den ganzen Film wie ein Musical durchziehen. Doch Hills Film interessiert sich nicht für den versöhnlichen Eskapismus des klassischen Musicals, er sucht nach dem *diabolus in musica*, dem sprichwörtlichen und oft beschworenen Teufel in der Rockmusik. In Raven läßt er ihn Gestalt werden. Raven ist die dämonische Reinkarnation von Brandos *Wild One*.

Nach Walter Hills eigenen Aussagen ist *Streets of Fire* der Film, den er „in seiner Jugend gerne gesehen hätte“. Es ist ein Film über das Rock'n'Roll-Lebensgefühl der späten fünfziger Jahre – erzählt mit den stilistischen Mitteln, der Technik und nicht zuletzt der Musik der achtziger Jahre. Unter Verzicht auf psychologische Figurenzeichnung und naturalistisch gezeichnetes Milieu entfaltet er eine „noir“-orientierte Nacht- und Neonwelt, die nur von Jugendlichen und Polizisten bewohnt zu sein scheint. Alle Figuren korrespondieren mit klassischen Westernstereotypen: der Outlaw, die Sängerin, der Bandenchef, der „Sheriff“. Lediglich der Manager Fish (sic) und die Rockband stammen direkt aus dem Fundus des Rock'n'Roll-Milieus der fünfziger Jahre, wobei die iro-

nisch gebrochene Zeichnung dieser Figuren gleichzeitig eine Distanz zur Musik jener Ära schafft. Auch die reduzierte, veräußerlichte Handlung präsentiert das, was man als prototypischen „Großstadtwestern“ bezeichnen könnte.

Innovativ ist der audiovisuelle Stil, den der Action- und Westernspezialist für sein Rockuniversum entwickelte. Mit Hilfe eines neuartigen Negativfilms setzte er neue Standards für den Studiofilm: Seine leuchtend-schimmernde Farbigkeit erschafft eine Traumwelt, von deren Comiccharme noch in den neunziger Jahren Filme wie Alex Proyas' Gothic-Phantasie *The Crow (Die Krähe)*, 1994) profitierten. Neu war auch der radikal rhythmisierte, streng der Musik angepaßte Schnitt. Während des Vorspanns werden z.B. gerasterte Wischblenden mit mechanischen Geräuschen illustriert. Bild- und Bewegungs-choreografie stehen so ganz im Zeichen der Rockmusik, die hier freilich auch als zeitgemäß adaptierte Variante präsentiert wird: Ellen Aim singt im Stil des weiblichen Bombastocks der frühen achtziger Jahre, die damals populäre Sängerin Marilyn Martin leiht ihr die Stimme.

Streets of Fire ist somit ein Musikfilm im Gewand des Großstadt-Western und offenbart lediglich mit den ausführlichen Konzertsequenzen zu Beginn und am Ende deutlich seine wahre Identität; eine Definition des Musikfilms an diesen Sequenzen zu messen, hieße jedoch die Tatsache leugnen, daß Hills Film von Anfang bis Ende den Geist der klassischen Rockmusik atmet. Er kann als bedeutender Vorläufer zahlreicher handlungsorientierter MTV-Musikvideo-Clips betrachtet werden und beeinflusste auf diesem Umweg letztlich die gesamte amerikanische Mainstream-Filmindustrie der achtziger und neunziger Jahre. Kommerzieller Erfolg war *Streets of Fire* zur Zeit der Uraufführung jedoch nicht beschieden.

Kampffische

In jenem Jahr 1983 wandte sich der längst etablierte Hollywoodregisseur Francis Ford Coppola aus ganz eigenen Gründen dem Rockmythos der fünfziger Jahre zu. Sein Film *One From the Heart* hatte im Jahr zuvor sein eigenes Studio in den Ruin getrieben, und von der Auseinandersetzung mit seinen eigenen Jugenderlebnissen konnte sich Coppola neue Energie erhoffen, eine Art Weg zurück zu den Anfängen seiner wechselhaften Karriere. In den fünfziger Jahren war er selbst Mitglied einer Jugendbande gewesen und hatte die frühen Rock'n'Roll-Filme jener Jahre goutiert. Zusammen mit einem Ensemble talentierter Jungmimen wie Matt Dillon, Nicholas Cage, Emilio Estevez, Diane Lane, Tom Cruise und nicht zuletzt Mickey Rourke dreht er zwei in jenen Jahren

angesiedelte ‚juvenile delinquent‘-Dramen. *The Outsiders* (*Die Outsider*, 1982) widmete sich auf durchaus historisch rekonstruierende Weise den Nöten und Zwigigkeiten einiger Straßenbandenmitglieder. Am Ende wird ein Toter im Regen zurückbleiben und vage den Aufbruch in eine unbekannte Welt symbolisieren, den Abschied von der unschuldigen Barbarei der Jugend. Formal konsequent, wenn auch radikaler stilisiert ist Coppolas Nachfolgefilm *Rumble Fish* (1983), der fast wie ein metafilmischer Kommentar zu *The Outsiders* wirkt. In seiner Reduktion auf den mythischen Kern dieser Jugendkultur, in seinen fast expressionistisch verzerrten Perspektiven und der gestochen scharfen Schwarzweißfotografie ist *Rumble Fish* vermutlich der effektivste und selbstsicherste Vertreter eines reinen Rock'n'Roll-Cinema.

Rumble Fish basiert wie sein Vorgänger auf einem Roman der Teenager-Autorin Susan E. Hinton. Die titelgebenden Fische verweisen auf eine äußerst aggressive Spezies, die in Gefangenschaft sogar auf ihre Artgenossen und das eigene Spiegelbild losgehen. Als einziges Farbelement in diesem Film (abgesehen von einem farbigen Spiegelbild am Ende, wenn der junge Rusty-James festgenommen wird), spiegeln diese leuchtend blauen und roten Fische die isolierte Situation des latent aggressiven Protagonisten wider, den Matt Dillon mit übermütiger Energie verkörpert. Der junge Raufbold Rusty-James lebt mit seinem alkoholkranken Vater (Dennis Hopper) in heruntergekommenen Verhältnissen, hat sich zum Anführer einer kleinen Bande aufgeschwungen und leidet unter dem Mythos seines älteren Bruders (Mickey Rourke), der als Motorcycle Boy nur noch in Graffiti-Aufschriften präsent ist. Lange vor seinem ersten Auftritt zeigt uns der Film ein beschmiertes Straßenschild, das „The Motorcycle Boy reigns“ verkündet. Gerade im Moment der Krise kehrt er zurück, doch er scheint alt und müde geworden zu sein – zu müde, um seinen Mythos als Rebellenkone noch zu erfüllen. So überantwortet er sich nahezu freiwillig dem finalen Tod unter den Kugeln der Polizei und läßt seinen Bruder alleine zurück. Doch Rusty-James hat das Vermächtnis der Legende verstanden: Er schenkt den bunten Kampffischen ihre Freiheit im Fluß, auf daß sie nicht mehr ihresgleichen töten müssen.

Schon das äußere Erscheinungsbild des Films, so Peter W. Jansen,

ist auf Klassizität angelegt, der dann unentwegt durch einen hochartifizuell gestylten (Post-)Modernismus widersprochen wird. Im Zeitraffertempo gefilmte ziehende Wolken, direkt oder über die Spiegelung in den Glasfronten von Hochhäusern, oder wandernde Schatten; auf die Dekoration gemalte Schatten; waldende Nebelschwaden [...]; sonnenlose Tage im Hochsommer; heftige Kontraste der Schwarz-und-Weiß-Werte in den von Neon durchglühten Nächten oder in den dunkelsten Ecken der Stadt –: das alles ist weit entfernt vom klassisch-realistischen Film Hollywoods und doch von ihm geprägt. Was im Klima der

Schwarzweißfotografie auch immer an die Temperatur etwa der Schwarzen Serie [...] erinnern mag: *Rumble Fish* ist kein Film der Zitate oder Anlehnungen, sondern eine Trümmerstätte des filmischen Realismus, auf der dessen Torsi ausgestellt sind.¹

Kameramann Stephen H. Burum faßt es zusammen: „*Rumble Fish* ist ein erster Versuch, den Realismus zu durchstoßen, indem die mit Gefühlen beladenen Bilder auf eine mehr abstrakte Weise benutzt werden“

Das ‚burn out-syndrome‘ des „Live fast – die young“ thematisiert *Rumble Fish* in seinem komplexen Umgang mit Zeit: dem Spiel mit variiertes Geschwindigkeit, der Präsenz von Uhren und nicht zuletzt der hektisch pulsierenden Schlagzeugmusik von Stewart Copeland. „Die Musik für *Rumble Fish* wollte Coppola selbst schreiben, dabei hauptsächlich Percussion benutzend. Bei den Aufnahmen sollte ihm der Drummer Stewart Copeland (*The Police*) helfen, der einen Rhythmu-track improvisieren sollte. Schnell merkte Coppola, daß Copeland ein besserer Musiker war als er selbst und übertrug ihm die Aufgabe. Anschließend engagierte Coppola noch einen Choreographen des San Francisco Ballet, der an einer Kampf- und Straßenszene mitarbeiten sollte.“ (Bergan, S. 92) Im Übrigen kommt in *Rumble Fish* schon in Entsprechung zum Level der Abstraktion keine konventionelle Rockmusik mehr vor. Der Sound ist ein Filtrat aus seinem popkulturellen Rohstoff – ebenso wie die Bilder. Bei der engen Zusammenarbeit mit Copeland und seinem Sounddesigner sollte Coppola einmal mehr die Grenzen des technisch Umsetzbaren erweitern:

In integrating the electronic cinema method into the production of *Rumble Fish*, Coppola showed, as he did in *One From the Heart*, how a film's soundtrack can be used to propel and interpret as opposed to simply punctuating a film's narrative. Copeland fashioned a music track for *Rumble Fish* that includes much of the sound effects loop within it; amidst the occasional reggae and zydeco riffs, one hears the sounds of the streets ... the sounds of characters walking, breathing, even dreaming. The Copeland score was then synched by sound engineer Richard Beggs using a ‚revolutionary‘ technical device called Musynch, which allowed Coppola to digitalize the score and then record it frame by frame onto a videotape of the film (which had previously been time coded and already contained the image and dialogue tracks). (Lewis, S. 106-107)

Diese Methode der einzelbildgenauen Anpassung unterschiedlicher Tonspuren ist heute – in Zeiten der Avid-Schnittsysteme – längst gebräuchlich, war aber in den achtziger Jahren noch weniger verbreitet. Diese Technik wurde speziell im Rahmen der stetig wachsenden Produktion von Musikvideoclips perfektioniert und von Coppola auf bislang ungekannt reflektive und konstruktive Weise angewandt. So mag Hills *Streets of Fire* der Vorläufer zahlreicher

¹ Jansen u.a., 1985, S. 175

Rockvideos sein, doch *Rumble Fish* versucht daraus weniger einen poppigen Effekt denn vielmehr eine zeitgemäße Adaption filmischer Poesie und eines magischen Realismus zu beziehen, der Jean Cocteau näher liegt als einem MTV-Clip.

Rumble Fish ist nicht nur ein Film über die Zeit, sondern auch über die Zeitlosigkeit (der Mythologeme, des Kinos). Er wird durchpulst von der wie im Zeittakt tickenden Perkussionsmusik [...], die freilich auch absichtsvoll aus dem Takt geraten kann. Und alle Uhren finden die Überuhr in jenem bergmannschen Ziffernblatt ohne Zeiger, vor dem Motorcycle Boy bestätigen wird, was er schon weiß: daß seine Zeit vorbei ist. Die Zeit schlechthin ist vorbei [...]. Sie verströmt in der Zeitlosigkeit des Flusses, dem Rusty-James endlich die Rumble fishes anvertraut, und des Ozeans, auf dessen hellen Strand sein flüchtiger dunkler Schatten fällt.²

So bleibt am Ende von *Rumble Fish* nicht die Straße ins Nirgendwo als Utopie von der Freiheit, sondern einzig die unbestimmte Entgrenzung des Blicks auf Himmel und Wasser, worin sich die Bilder am Ende aufzulösen scheinen.

Die Pforten der Wahrnehmung

In *Rumble Fish* wird in einer Szene der jähzornige Rusty-James von brutalen Straßenräubern zusammengeschlagen und bleibt halbtot zurück. Langsam scheint sich sein Körper vom Boden abzulösen. Stationen dieser Levitation sind vergangene Ereignisse, die der Film Revue passieren läßt, wobei er eine reflektive, bewußtseinserweiternde Perspektive erreicht, die einem naiven Outlaw-Märchen wie *Streets of Fire* verschlossen bleiben muß: Die Ebene, in denen die Pforten der Wahrnehmung geöffnet werden, um die spirituellen Strömungen der Rockmusik zu empfangen.

Im Los Angeles des Jahres 1965 gründet der frustrierte Filmstudent Jim Morrison (Val Kilmer) zusammen mit den Musikern John Densmore, Ray Manzarek (Kyle MacLachlan) und Robbie Krieger die Rockband *The Doors*, inspiriert durch Aldous Huxleys Werk *The Doors of Perception*, das eine Zeile des Dichters William Blake zitiert: „The doors of perception were cleansed – everything would appear to man as it is, infinite.“ Mit dieser Band und seiner langjährigen Lebensgefährtin Pamela Courson (Meg Ryan) würde Morrison die Randbereiche von Musik und Poesie erforschen, getrieben von dem Ehrgeiz, die Grenzen der Realität zu erproben, „lediglich, um zu sehen, was geschehen würde“. Der Band gelingt innerhalb weniger Jahre ein erfolgreicher Aufstieg:

² Ebda., S.- 174f.

von den Clubs in Hollywood bis nach New York, in das Reich Andy Warhols. Morrisons provokantes und betont hedonistisches Verhalten führte zu zahlreichen Konfrontationen mit dem Gesetz. Nach einer Verhaftung während eines Auftritts wird er 1969 wegen „obszönen Verhaltens“ zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Schon zwei Jahre später stirbt er in seinem selbstgewählten Exil, einem Pariser Hotelzimmer an einem Kreislaufzusammenbruch.

Die *Doors* können heute als Symbol ihrer Zeit betrachtet werden. Ihre Musik war ambivalent: rau und lyrisch, aggressiv und sensibel. Ganz fixiert auf Morrisons eitle, charismatische Persönlichkeit verliehen die Liveshows der Band ein unvergeßliches Gesicht, das Oliver Stone in seinem Film *The Doors* (*Die Doors*, 1992) mit detailversessener Akribie rekonstruierte. Val Kilmer gelingt es, viel von Jim Morrisons energetischer und nahezu gefährlicher Bühnenpräsenz auf die Leinwand zu transportieren. *The Doors* ist einer der Filme, in dem Stone seinem auch in *J.F.K.* (*J.F.K. – Tatort Dallas*, 1991) und *Natural Born Killers* (1994) angewandten „entfesselten Stil“ freien Lauf läßt: Die Montage läßt Orts- und Zeitbegriffe splintern, schafft drastische Konfrontationen und scheut an keiner Stelle vor Symbolismen und überdeutlichen Illustrationen zurück. So wird Morrisons Weg begleitet von schamanischen Schutztieren und einem indianischen Mediziner, den der Sänger als Kind einst sterben sah. Stone deutet hier eine Seelenwanderung an: Morrison gerät zu einem modernen Schamanen auf der Bühne, für den das Bad in der Masse zur Trancevision wird. Schon sehr früh parallelisiert Stone den Hang zur Massendomination des Rockmusikers mit totalitärer Agitation – eine von vielen Gleichungen, die in diesem reizüberflutenden Film für sich stehen bleiben, zu keinem Ende geführt werden. Doch Oliver Stones Ansätze waren nie Lösungen, was sie gleichwohl nicht weniger effektiv macht.

Stone hatte bereits zu Lebzeiten Jim Morrisons versucht, dessen Karriere zu verfilmen, fand jedoch keinerlei Zuspruch. War es damals die aktuelle Faszination, die ihn getrieben haben mag, war es 1991 die Distanz, die die Aufarbeitung dieses genuin amerikanischen Rockmythos' reizvoll erscheinen ließ. Viele Zeitgenossen des Musikers nahmen an der Produktion teil, darunter auch John Densmore, Robby Krieger, der Produzent Paul A. Rothchild, Billy Idol, selbst ein Rockidol, sowie die Filmemacher Agnès Varda und Jacques Demy. Und dennoch ist Stones Film kein Bio-Picture über eine legendäre Rockband geworden, sondern eine sehr persönliche, fast obsessive Auseinandersetzung mit dem Mythos Jim Morrison, in dessen Vorstellungswelt der Film ganz eintaucht. Und insofern der Film dies leistet: die subjektive Vorstellungswelt eines Rockmusikers Bild werden zu lassen, handelt es sich auch hier um Rock'n'Roll-Cinema *par excellence*.

Sehr eindringlich wird dieses Konzept der Inszenierung der Rock'n'Roll-Seele in einer Sequenz im ersten Drittel des Films, wo sich die Band und einige weitere Leute in die Wüste zurückziehen, um dort Peyote zu konsumieren und sich ganz ihren Visionen hinzugeben. Der Film folgt hier deutlich Morrisons Erleben, vor allem von dem Moment an, in dem er sich von der Gruppe distanzieren mit den Worten: Er habe gelogen, er sei von Angst erfüllt. *The End*, eines der bekanntesten und durch Coppolas Film *Apocalypse Now* (1979) nachträglich aufgeladenes Lied der *Doors*, bildet die Grundstruktur dieser visionären wie spirituellen Sequenz. In der Indianerdroge Peyote ist bereits der Bezug zum Animismus angelegt, und tatsächlich hat Morrison, als er eine Höhle betritt, Visionen von Geistertieren, die als Schutztiere einen Schamanen begleiten: ein Puma, eine Schlange, ein Raubvogel. Morrison mag sich selbst als einen Schamanen, also einen Mittler zwischen der spirituellen und der profanen Welt erlebt haben, Stones Film wird jedoch eindeutiger, indem hier eine kurze Szene von anderer Stelle des Films herbeizitiert wird, in der sich eine Seelenwanderung andeutet: Als Junge hatte Morrison einen alten Indianer am Straßenrand sterben sehen, und in ihm als gereiftem Rebellen scheint dieser Mann zu reinkarnieren. Der Film stellt dieses Höhlenerlebnis Morrisons einer Erleuchtungserfahrung gleich, überwacht von dem alten Indianer selbst, der dem jungen Mann gegenübersteht. Die Sonne verdunkelt sich mit einem Mal, wird zur mythischen schwarzen Gegen-Sonne als Symbol von schamanischem Tod und der Wiedergeburt auf einer neuen Ebene des Bewußtseins. „Ride the Snake to the ancient Lake“ heißt eine der Textzeilen, und sie verweist programmatisch auf die Weltenschlange Uroboros, die sich selbst in den Schwanz beißt, und wie die verfinsterte Sonne für den Kreis von Werden und Vergehen steht, für die wachsende Erkenntnis nach der Überwindung einer Phase der ‚Blindheit‘. Nach all diesen mythologischen Verknüpfungen schafft Stone über die Montage einen Übergang zum Rock-Konzert der *Doors*: der Musiker Jim Morrison erscheint im Auge des Schamanen, in dessen Pupille die Kamera hineinzufahren scheint, seine Gestalt umgeben von einer feinen Lichtaura, die der Sonnenkorona während der Eklipse ähnelt.

In dieser Szene wird mehr als deutlich, wie sehr Stone daran interessiert ist, archaische Mythologie und Popmythos zu konfrontieren, da er diese Verknüpfung bereits in Morrisons Vision der Rockmusik zu entdecken glaubt. *The Doors* ist daher ein zwiespältiger, vielleicht selbstgefälliger Film, der mehr über die Sixties-Rezeption der neunziger Jahre aussagt, als über die Ära, die er illustriert. In seinen intensivsten Momenten schafft er es jedoch, den postmodernen Kult um die Rockmusik der sechziger Jahre wie kein anderer Film zu beschwören.

Gotham City Blues

Zum Mythos der Rockmusik sind in den neunziger Jahren noch zahlreiche Filme entstanden, einen erheblichen Einfluß jedoch scheinen jene Rock-Fantasien zu verzeichnen, die sich aus der postmodernen Variante der ‚gothic fiction‘ generierten. Die pathetischen, todesstüchtigen Elemente des Gothicrocks der achtziger Jahre kehren ebenso wieder wie die Metonymien der literarischen ‚gothic fiction‘: Stereotypen, die eine Atmosphäre des Unheimlichen beschwören sollen: Gewitter, Sturm, undefinierbare Geräusche, Klirren, Knarren, flackerndes Kerzenlicht; geheimnisvolle Omen, unerklärliche Doppel- und Wiedergänger. Das Unheimliche, Morbide und Okkulte hat heute längst die Grenzen des Horrorgenres überschritten. So rekonstruierte Tim Burton in seinen poppigen *Batman*-Adaptionen den Handlungsort Gotham City der zugrundeliegenden Comicstrips als theatralische Nachtwelt, die die Psyche ihres fledermaushaften Protagonisten spiegelt. Nicht nur die bizarren Gegenspieler Batmans zeichnen sich durch ausgesuchte Grausamkeit und Morbidität aus – man denke an Danny de Vito als verkrüppelter „Pinguin“ –, auch der Held selbst leidet an der eigenen Existenz und Abgründigkeit. 1994 gelang es dem Videoästheten Alex Proyas, den Neo-Gothic-Comicstrip *The Crow* von Jan O’Barr in eine korrodierte Endzeitvision vom Niedergang der großen Städte in Dekadenz und Feuer zu verwandeln. Dieser Film, der das todesnahe Gothic-Gefühl in einen modernen Popmythos projizierte, kann als das gelungene Beispiel für einen rein „physischen“ Film betrachtet werden: Wie *Streets of Fire* ersetzt er die Charakterisierung seiner Figuren durch eine komplexe Farb- und Bewegungscodierung. Alles wird veräußerlicht, was es an Emotionen zu transportieren gilt. Dergestalt erzählt er die Geschichte des ermordeten Rocksängers Erik Draven (Brandon Lee), der aus dem Grab zurückkehrt, um sich für den eigenen und den Tod seiner Geliebten zu rächen. Seine Welt ist eine Stadt der ewigen Nacht und des Regens. Das aktuelle Gesicht des Gothizismus, der Renaissance der Schwarzen Romantik ist in dieser Welt ein äußerlich manifestes Phänomen, auch eine Frage der pop- und subkulturellen Mode, eine schwarzromantische Subkultur, die sowohl als spätes Erbe des Existentialismus angesehen werden kann, als auch als Hybrid der Postpunkbewegung der frühen achtziger Jahre. Frühe Vertreter dieser Strömung sind die Bands *Bauhaus* seit 1979, deren Stück *Bela Lugosi’s Dead* als erster Gothic-Rock-Song betrachtet werden kann – und im übrigen von der Band selbst zu Beginn von Tony Scotts Vampirfilm *The Hunger* (*Begierde*, 1982) dargeboten wird –, die Sängerin Nico, *The Sisters of Mercy*, *The Cure* und *Alien Sex Fiend*. In der Selbstdarstellung einiger Gothic-Bands, z.B. *Fields of the Nephilim*, ist eine Hinwendung zum Schama-

nismus und zu den Körpertechniken des Modern Primitivism auffällig. All diese Elemente spiegeln sich zunehmend im Kinofilm der neunziger Jahre bis in die unmittelbare Gegenwart: *The Lost Boys* (1987), *Bram Stoker's Dracula* (1992), *Near Dark* (*Near Dark – Die Nacht hat ihren Preis*, 1987), *The Craft* (*Der Hexenclub*, 1996), *The Crow*, (*Die Krähe*, 1993), *The Crow – City of Angels* (*The Crow 2 – Die Rache der Krähe*, 1996), *Hardware* (*Mark 13*, 1990), *Interview With A Vampire* (*Interview mit einem Vampir*, 1992), *Blade 1* (1999) & *2* (2001), *Dark City* (1999), *Queen of the Damned* (*Die Königin der Verdammten*, 2001) u.a.³

Bereits in Jan O'Barrs Comic findet sich der wiederholte Verweis auf Gothic-Rocksongs, z.B. *The Hanging Garden* von *The Cure* oder *Decades* und *Komakino* von *Joy Division*, deren Texte zu atmosphärischen Bildern abgedruckt werden, auf denen die heroischen wenn auch depressiven Posen der Krähe zu sehen sind. Auch hier kann man die Geburt des postmodernen, schwarzromantischen Superhelden aus dem Geist des Rock konstatieren. Erik Draven („Erik the Raven“) trägt das Geleittier seiner verdammten Seele bereits im Namen, sein Tod ist determiniert. In der Pfandhausszene zitiert er gar aus dem Poe-Gedicht. Zudem ist er ein Rockstar, also für den frühen, tragischen Tod vorgesehen.

Eindrucksvoll zeigt sich das von Proyas in *The Crow* entfaltete Konzept in jener Schlüsselsequenz, in der Draven ein Jahr nach seinem Tod – von der Krähe gerufen – aus seinem Grab aufersteht und erneut seine Wohnung, den Schauplatz des damaligen Verbrechens an ihm und seiner Geliebten aufsucht. Geplagt von den Rückblicken in die gewalttätige Vergangenheit scheint sich sein Körper in Schmerzen zu winden, der Film jedoch zeigt von dieser Agonie einige sehr physische, teils akrobatische Posen: die Schönheit der Schmerzen. In Erinnerung an ein Maskenspiel aus glücklichen Tagen legt er eine Harlekinsmaske auf, die er mit einigen verzerren Strichen in das stilisierte Antlitz einer Krähe verwandelt. Diese äußerliche Verwandlung transformiert ihn zugleich in sein Leittier und läßt ihn zusätzlich mit der Krähe verschmelzen. Alles an dieser Szenerie ist außeralltäglich: die ewige Nacht, die Skyline gesäumt von lodernen Feuern, Dravens übermenschliche Kräfte, seine Gabe zur Selbstheilung. Gemäß der mythischen Erzählstruktur herrscht hier ein zyklisches Denken vor: eine Zeit des Lebens, des Todes, der Wiedergeburt und der Rache wird anbrechen, ebenso unausweichlich wie dieser Film sich nie Mühe gibt, wirklich Spannung aufzubauen, denn der Held ist schließlich unverletzlich. Es zählt der determinierte Kreislauf der Gewalt, und das alles rasant mon-

³ Siehe auch Baddeley 2002.

tiert zum Puls des Gothic-Rock: der klagend-melodiöse Song *Burn* von *Cure* begleitet Dravens Weg über die nächtlichen Dächer, gefolgt von *Dead Souls* von *Joy Division*, hier gecovernt von den aktuelleren Elektronikrockern *Nine Inch Nails*. Auch den Kampf dominieren Choreografie, Akrobatik und Pose – die Pose des Rockstars auf der Bühne. Proyas inszeniert das fatalistische Spektakel ganz für den Zuschauer, sein implizites Publikum: adoleszente Anhänger der Subkultur des Neo-Gothizismus. Der Schauplatz, ein müllgesäumter Hinterhof, erscheint als Bühne, die von dem Actionhelden betanzt wird. Dazu erklingt eine ununterbrochene Abfolge kommentierender und untermalender, immer rhythmischer Musik, die einen hypnotischen Sog im Zusammenspiel zwischen Bild und Ton erzeugen möchte, was eine Distanzierung vom Geschehen verhindern soll. Die deutlich veräußerlichte Typenbesetzung, die Ausstattungs-Klischees und Szene-Stereotypen gleichen zusätzlich der Verallgemeinerbarkeit des Rock- und Popsongs.

Abschließend läßt sich sagen, daß sich der Spielart eines Rock'n'Roll-Cinema noch zahlreiche Möglichkeiten erschließen werden, ebenso fremde und phantasievolle wie auch vertraute Welten zu entwerfen, und man muß nur die stetige Verwendung emblematischer Popsongs zur werbewirksamen Ankündigung neuer Filme beachten, um zu sehen, wie sehr Film und Pop verschmelzen, sei es nun mit Celine Dions *Titanic*-Schnulze oder Gothic-Rocker Marilyn Mansons programmatischer Ergänzung zum makabren Geschehen von *From Hell* (2001) oder *Blairwitch 2 – Book of Shadows (Blair Witch 2, 2000)*. So wird aus dem „live fast“ des Rock'n'Roll am Ende eben ein mythisches „live in eternity“. Aber immer in neuem Gewand.

Literatur:

- Baddeley, Gavin: *Goth Chic. A Guide to Dark Culture*. London 2002.
 Bergan, Ronald: Francis Ford Coppola. Reinbek bei Hamburg 1998.
 Faulstich, Werner und Helmut Korte (Hrsg.): *Fischer Filmgeschichte*. Band 3: 1945-1960. Frankfurt am Main 1990.
 Dies.: *Fischer Filmgeschichte*. Band 4: 1961-1976. Frankfurt am Main 1992.
 Heinzlmeier, Adolf und Jürgen Menningen, Berndt Schulz: *Road Movies*. Hamburg und Zürich 1985.
 Höbel, Wolfgang und Thomas Hüetelin: „Den besten Gag nie am Anfang“. Interview mit Walter Hill. In: *Der Spiegel* 44/1996, S.260.
 Jansen, Peter W. u.a.: Francis Ford Coppola. Reihe Film 33. München 1985.
 Lewis, Jon: *Whom God Wishes to Destroy*. Francis Ford Coppola and the New Hollywood. Durham 1995.