

MONTEREY POP

USA 1968

R: D.A.Pennebaker.

P: Lou Adler, John Phillips.

K: James Desmond, Barry Feinstein, Nicholas Proferes, Richard Leacock, Alber Maysles.

S: Nina Schulman.

T: Wally Heider.

Beteiligte Bands: The Mamas & the Papas, Canned Heat, Simon & Garfunkel, Hugh Masekela, Jefferson Airplane, Big Brother & The Holding Company, The Animals, The Who, Country Joe & The Fish, Otis Redding, The Jimi Hendrix Experience, Ravi Shankar.

DVD/-Video-Vertrieb: Rhino Home Video, Sony Video.

UA: 26.12.1968 (USA). Neu ed. 2002 (DVD).

78min. 1,33:1, Farbe, Stereo (DVD: DTS Surround Sound 5.1, Dolby Digital 5.1).

In the film it was something that normally in a documentary demanded some kind of overlay, a narration saying ‘Well, here we are in sunny California and this is this and this is that...’ – I wanted to do it musically, I didn’t want to have any voice committed at all. So from the start the idea was some sort of structure to hang the whole film on. I mean I had never done a concert film, I don’t think I have even seen one before. And I wanted the idea of the Mamas and the Papas and their music to be sort of the referential, they were the embodiment of the overview of the whole thing (Audiokommentar Pennebakers auf der MONTEREY-POP-DVD, 0:10:13-0:10:49).

Der ästhetisch ambitionierte und kommerziell erfolgreiche Dylanfilm *DONT LOOK BACK*, den Pennebaker 1967 produziert hatte, machte die Produzenten des *First International Monterey Pop Festivals* auf den Dokumentaristen aus der Direct-Cinema-Gruppe um Robert Drew aufmerksam. Allerdings hatte er noch nie einen wirklichen Konzertfilm gemacht – in *DONT LOOK BACK* lag der thematische Schwerpunkt auf Dylan und nicht auf seiner Musik –, geschweige denn ein ganzes Festival verfilmt. In *MONTEREY POP* lässt Pennebaker die Interpreten die Geschichte des Festivals durch ihre Musik erzählen, ohne dass viele Worte verloren werden. Getreu seinem Filmstil vermied er erneut jegliche Erläuterungen übergeordneter Erzähler. Dennoch orientierte sich der Verlauf des Filmes an dem Festivalmitorganisator John Phillips und seinen *Mamas and Papas* als Headliner des Festivals. Eigentlich waren Pennebakers Aufnahmen für ein *TV-Special* konzipiert. Festival-Co-Produzent Lou Adler zufolge erkannte Pennebaker jedoch mehr in dem Material, ging darum schon in der Planung über den ursprünglichen Rahmen hinaus.

Das *Monterey Pop Festival* 1967 war nicht nur das erste große Musikfestival seiner Art, sondern wurde schnell als eine Demonstration für den Frieden und die Liebe wahrgenommen. Monterey stand für den gesellschaftlichen Umbruch, den Dylan prophezeit hatte. Das Festival war das, was heute viele mit dem späteren Woodstock-Festival verbinden, was jedoch in Woodstock nie so reibungslos gelang. Dennoch steht Monterey Pop im Schatten von Woodstock, gerade weil mit Woodstock allein aufgrund der astronomischen

Besucherzahlen viele Probleme aufkamen, dafür jedoch auch ein unsterblicher Mythos mit einherging. Die spätere Kommerzialisierung der Hippiebewegung konnte das Monterey Pop Festival genauso wenig trüben wie die Gewalt in Altmanont [1] oder die Tode von Otis Redding, Jimi Hendrix, Janis Joplin und Jim Morrison [2] (Rothman 1997, 204f). Der Drogenkonsum wurde ähnlich wie die Befürchtungen der örtlichen Bewohner um ihre Stadt weitestgehend ignoriert. Sogar die Hell's Angels mischten sich mitten unter die Hippies. Tumulte aufgrund der begrenzten Ticketkapazitäten und Versorgungsmöglichkeiten konnten gelöst oder zumindest klein gehalten werden. Die sich von der autoritativen, konservativen Kontrolle der älteren Generation freimachende Jugend versammelte sich auf dem Gelände und tauschte oder genoss Kunst, Musik, Sex und Drogen. Amerika war wie polarisiert: Entweder war man mit den Hippies und gegen den Krieg oder man vertrat Gouverneur Reagans Meinung, dass alle Hippies sich „kleiden wie Tarzan, Haare haben wie Jane und riechen wie Cheetah“ (Saunders 2007, 85, 91). Die Polizeikräfte sollen perplex gewesen sein, als sie die Tausende von Menschen sahen, die sich friedlich auf die Konzerte freuten und Blumen tauschten, anstatt wie Football-Fans aufeinander loszugehen. Ein derartiges Verhalten der Massen wurde bis *dato* noch nie beobachtet. Santelli zufolge hat der Polizeichef sogar die Hälfte seiner zusätzlichen Kräfte wieder abgezogen (1980, 24-33, 37).

Als bei dem Treffen der Verantwortlichen für Festival und Film mit dem Vertreter des Senders ABC ausgerechnet Aufnahmen von Hendrix gezeigt wurden, auf denen er sexuellen Kontakt zu seiner Gitarre aufnahm, war schnell klar, dass kein Sender das Material kaufen würde. Somit war der Weg frei für den Film [3]. Obwohl MONTEREY POP nicht so soziologisch fokussiert wie Michael Wadleighs WOODSTOCK (1970) ist, vermittelt er dennoch ein Gefühl für die gesamte Atmosphäre des unter dem Motto „Music, Love and Flowers“ stehenden Festivals und der amerikanischen Jugendkultur der 1960er Jahre. Pennebaker erkannte bereits in DON'T LOOK BACK, dass sich die Rockmusik mehr und mehr visualisierte. MONTEREY POP war die erste kommerziell erfolgreiche Dokumentation von Rockmusik überhaupt (Logan 1970, 18). Film und Festival legten den Grundstein für die aufkommende Kommerzialisierung durch Investoren, Plattenfirmen und Künstler (Peterson 1973, 100-102). Doch noch – und trotz der Ticketverkäufe – galt der idealistische Gedanke des freien kulturellen und musikalischen Austausches. Pennebakers Film verband nicht nur die Grenzen zwischen Musik und Film, sondern übermittelte auch gefallene Grenzen zwischen den Ethnien, Musikstilen sowie zwischen Künstlern und Publikum (Philipps 2006, 923f). Beispielhaft dafür lässt uns Pennebaker ein „Oh, wow!“ nach der emotionsgeladenen Janis-Joplin-Performance des Songs *Ball and Chain* von ‚Mama‘ Cass Elliots [4] Lippen lesen (0:31:24) An anderer Stelle sehen wir zwischen einzelnen Aufnahmen anonymer Zuschauer plötzlich Jimi Hendrix einmontiert, wie er Shankars Sitarklänge genauso wie alle anderen genießt (1:16:13).

Der Film MONTEREY POP ist nicht nur durch seine technische Gestaltung ansprechend. Diese idealistische „ethnography of the counterculture“ (Abramson 2008, 213) zeigt hübsche bunte Hippies und tolle Rockbands, die schöne Musik bei meist gutem Wetter spielen. „Haven't you ever been to a love-in?“, fragt

ein Mädchen zu Beginn, kurz bevor in Scott McKenzies *San Francisco* akustisch übergeblendet wird: “God, I think it’s gonna be like Easter, Christmas and New Year’s and your birthday altogether [...] vibration is gonna be floating everywhere!” (0:02:36). Parolen gegen den Krieg oder Rassentrennung bleiben aus oder werden höchstens durch Kleidung oder Symbole anderer Art angedeutet. Es herrscht die ‚good vibration‘ über jegliche Form des Protests. Dennoch waren Otis Redding und seine Mar-Keys neben Booker-T. & the M.G.s (Masekela, Hendrix und Shankar ausgenommen) die einzigen farbigen Künstler, die den Sound von Motown und Stax/Volt ins Festival brachten (Santelli 1980, 27).

Passend zum Tagtraumcharakter des Ereignisses und zur Schönheit der Hippies ist die Affinität der Kameramänner [5] zur Darstellung hübscher junger Frauen. MONTEREY POP hat in dieser Hinsicht eine deutlich männliche Perspektive. Immer wieder werden Naheinstellungen einzelner Frauen und Mädchen als reine Zwischenbilder einmontiert. Überhaupt werden die Festivalbesucher und -besucherinnen und ihre Kleidung detailliert beobachtet (Saunders 2007, 86-88). Wiederholt zoomen die Kameramänner entweder auf die Beine und Füße der Leute, um dann das Bild langsam aufzuziehen und zu zeigen, wie alle in Bewegung sind – oder sie filmen die Campierenden in Momenten der Ruhe beim Essen oder Schlafen. Die Musik gibt den Rhythmus und den Inhalt der Einstellungsfolgen meistens vor – je nachdem, ob bei schnelleren oder langsameren Songs: Das Geschehen wird der Musik angepasst.

Reichert (2007, 241) sieht in dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren zwischen der Band und dem Publikum seit Monterey Pop eine neue Art der filmischen Repräsentation direkter Kommunikation zwischen dem Sänger auf der einen und 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 suggeriere die Schnittfolge eine unmittelbare Mobilisierung des Massenpublikums durch die Musik. Unabhängig davon, ob Pennebaker und seine Crew diese Art der Darstellung der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum erfanden, haben sie diese Technik zumindest sehr früh erfolgreich umgesetzt. Nicht immer zeigen die *reaction shots* Eindeutiges; bei dem Ravi-Shankar-Auftritt z.B. zeigt Pennebaker neben Begeisterten und Meditierenden immer wieder einzelne, die nicht zu wissen scheinen, was sie von Shankars exotischer Musik halten sollen (1:02:40). Der Filmemacher, so setzt Reichert fort, setze sich bei solchen Schuss-Gegenschuss-Verfahren durch das Einmontieren von Aufnahmen, die oft aus ganz anderen Zusammenhängen stammen können, immer der Kritik der Manipulation aus. Dem wurde aber schon früh entgegengehalten, dass einzelne positive oder negative Reaktionen dann legitim seien, wenn sie sich in den filmischen Fluss einpassen und wenn sie vor allem einem kollektiven Eindruck Gesicht geben, an dem sich letztlich auch die Authentizität des Films bemessen lassen müsse. Letztlich geht mit dieser Bildlogik eine tiefere Semantik zwischen dem Star und seinen Fans einher (Reichert 2007, 241). Einerseits ist sie hierarchisch kodiert, scheidet die Akteure von den Zuschauern; andererseits wird die Hierarchie aber auch gebrochen, wenn – wie oben angesprochen – die Stars zu Fans anderer Stars werden.

Die Kameramänner hatten keine festen Positionen, auch vor oder auf der Bühne nicht. Alle Kameraleute sollten sich so bewegen und filmen, wie sie wollten. Laut Pennebaker lag die einzige Begrenzung der Kameraaktivitäten in den Längen der verfügbaren Filmmaterialien – die Bühnenkameras hatten 1200-Fuß-Magazine, die Handkameras auf dem restlichen Gelände 400-Fuß-Kassetten. Auf Weitwinkel-Totalen hinter dem Publikum wurde ebenso verzichtet wie auf Backstage-Aufnahmen. Nur zu Beginn wird ein Eindruck über die Planung der Festival-Auftritte von den Produzenten John und Michelle Phillips gegeben. Der Sound wurde durch die separaten Aufnahmegeräte der Kameras sowie durch einen achtspurigen Rekorder für die Musik auf der Bühne eingefangen (Rosenthal 1971, 194f).

Woottons (1995, 98f) Bedenken bezüglich Multiperspektivität, Kamerabewegungen, des schnellen Schnittes und anderer künstlicher Effekte als Mittel zur Distanzierung des Zuschauers vom Eindruck einer echten Aufführung bestätigten sich in *MONTEREY POP* weniger, als sie den filmischen Genuss eher verstärkten. Erstens wurden hier Splitscreen-Sequenzen wie später in *WOODSTOCK* vermieden. Zweitens sind künstliche Effekte wie z. B. die *jump cuts* zwischen dem Violinen-Intro zur *Paint It Black*-Version von den Animals und den schnell wechselnden Frames der verschiedenen Gesichtsausdrücke eines Mädchens nur sehr vereinzelt eingesetzt (0:32:30). Obwohl sie mit den Regeln des Direct Cinema bricht, untermalt gerade diese Szene den Eindruck des Tagtraumcharakters, der das ganze Event zu charakterisieren schien. Drittens kam die Kameramobilität in dem Sinne, dass sich die Kameramänner im Raum bewegen, gar nicht so stark zur Geltung wie in *DONT LOOK BACK* oder *65 REVISITED*. Die Kameramänner filmten meistens im Stehen; sie schwenkten oder zoomten eher als dass sie sich bewegten. Gelungene Ausnahmen sind die Gänge entlang der Stuhlreihen durch die Fans vor und nach dem Shankar-Auftritt (1:02:55 und 1:17:14). Sie vermitteln dabei sonst meist vorenthaltene räumliche Eindrücke des Publikumsraumes.

Trotz allem unterscheidet sich *MONTEREY POP* hinsichtlich der höheren Frequenz der Einstellungswechsel essenziell von *DONT LOOK BACK* oder *65 REVISITED*. Pennebaker und seine Kollegen konzentrierten sich oft auch auf die Musiker, die gerade nicht sangen, Soli spielten oder auf andere Weise im Rampenlicht stehen, und beobachteten deren Verhalten. Gerade diese Art zu filmen machte das Gezeigte authentisch und realistisch. Rothman (1997, 198) begründet den größeren Bedarf, in der Montage zwischen Aufnahmen der Bühnen-Performances und Publikums-Bildern zu wechseln, schlichtweg mit dem größeren Treiben auf dem Gelände. Das Publikum ist größer und mobiler und die Bühnenperformances sind vielfältiger und spektakulärer als noch bei den viel kleineren Konzerten Dylans.

Hierzulande gab es mit Wim Wenders zumindest einen, der die Bilder der Flower-Power-Bewegung als „Idylle, die man [...] auf den Tod nicht ausstehen kann“ (Wenders 1986, 81), beschrieb und Pennebakers Ansatz, „die Sprache der Rockmusik [...] in die des Films zu übertragen“ (Kiefer/Schössler 2004, 50), in einem Artikel aus dem Jahre 1970 harsch kritisiert hat. Wenders zufolge erscheine es den Filmemachern nicht wert genug, die Musiker so darzustellen wie sie auf der Bühne zu sehen seien. Stattdessen würden

filmische „Zerstörungsmethoden“ wie schnelle Montagen, Reißschwenks, Zooms und Überblendungen die Musik durch den „Fleischwolf“ drehen und den authentischen Eindruck trüben (Wenders 1986, 82f). Ungeachtet der sehr subjektiven Urteile über die Hippie-Kultur ist Wenders‘ Kritik viel zu verallgemeinernd. Pennebaker hat mit *DONT LOOK BACK* und *65 REVISITED* erstens diese „Zerstörungsmethoden“ genauso vermieden, wie Wenders verlangt. Der Einsatz solcher filmischer Mittel harmoniert in *MONTEREY POP* größtenteils mit den jeweiligen Rhythmen und Tempi der Songs. In einer anderen Kritik beurteilt Dan Logan manche musikalischen Auftritte – wie die von Simon and Garfunkel –, die dem Wenders‘sehen Diktum folgen, als rein optisch nicht interessant genug (Logan 1970, 18). Da die Reaktionen des Publikums für das dokumentarische Interesse informativer, ja sogar provokativer sind als die Bühnenauftritte, und da die Musik bei solchen *reaction shots* ja nicht unterbrochen, sondern vielmehr durch Impressionen der Zuhörenden vor Ort komplementiert würde, wird die Darstellung reicher und vielschichtiger, assimiliert sich näher an die kommunikative Komplexität des Geschehens, möchte man fortführen, als wenn man sich einer puristischen, nur bühnenzentrierten Perspektive unterwerfen würde.

Technisch sind die DVD-Neuveröffentlichungen des Monterey-Materials überarbeitet. Kratzer, Körnung, Rauschen und Farbintensität wurden mit neuen Restaurationstechniken bereinigt. Für die Qualität des ursprünglichen 16mm-Films spricht eine kurze zeitgenössische Rezension Ernest Callenbachs, der hervorhebt, dass das 16mm-Ausgangsfilmmaterial keine qualitativen Probleme bei dem Aufblasen auf 35mm für die Kinos gehabt habe (Callenbach 1969, 52). Natürlich muss der Film auswählen – Pennebaker überliefert sechzehn Songs von dreizehn der insgesamt 32 Bands und Künstler des Festivals. Über 45 Stunden Material wurden auf 78 Minuten Filmlaufzeit kondensiert [6]. Von den Kritikpunkten, dass die gezwungen hohe Selektivität entgegen der Grundkonzepte des Direct Cinema laufe oder dass der Filmemacher Qualität zugunsten von Quantität opfere, kann daher kaum zu sprechen sein:

Who’s to say what’s the most or least interesting? [...] Probably two hours would have been just too much. Even though, who’s to say? [...] If you were interested in pop, two hours of *MONTEREY POP* wouldn’t have been too much. But my feeling was that two hours was too long. It was just a feeling (Pennebaker in Levin 1971, 259).

Auch wenn Hugh Masekela langwieriger Jazz-Auftritt einer der Flops des Festivals war (Santelli 1980, 41), wurde er dennoch mit in den Film aufgenommen, um abseits von Shankar die musikalische Vielfalt zu zeigen sowie einen gerechten Eindruck vom Festival zu vermitteln. Bei 32 Bands waren nicht alle Auftritte so legendär wie die Performances von Janis Joplin, The Who oder Jimi Hendrix [7]. Der Film *MONTEREY POP* versucht daher, einen anderen Akzent zu setzen, sich nicht auf Highlights zu konzentrieren, sondern ein authentischer Mikrokosmos des Festivals Monterey Pop zu sein – und er schafft es auch. Die Songs gehen häufig direkt ineinander über, obwohl die Kontinuität der Auftritte künstlich zu sein scheint: Die chronologische Reihenfolge der Auftritte wird zwar größtenteils eingehalten, doch sind die Auftritte im fast regelmäßigen Wechsel zwischen Tag und Nacht angeordnet.

Alle zwei bis drei Stücke werden kleine Randgeschichten verbal oder visuell erzählt. So erklärt uns nach Hugh Masekelas Auftritt ein sichtlich unter dem Einfluss von Marihuana stehendes Mädchen, dass man auf eine neue Welle von Rock'n'Roll-Bands warten müsse, die dann all den anderen „Bullshit“ kreieren werde (0:19:55). Auf eine ganz andere Weise ist eine andere junge Frau, die extra aus Illinois angereist ist, so stolz darauf, dabei zu sein, dass sie sämtliche Stühle vor der Bühne putzt. Sie wird – wie eigentlich nur typisch für das *Cinéma Vérité* – direkt vom Kamerateam angesprochen. Zum Dank für ihre Auskünfte und ihren Einsatz erhält sie eine traurig-naiv wirkende Totale als finale Einstellung, die die Begeisterung der Hippies, dabei sein zu dürfen, parodiert. Als einzige im Stadionbereich ist sie in diesem Moment ein kleiner rot gekleideter Punkt zwischen den weißen Stuhlreihen (0:31:45).

Ab der zweiten Hälfte des Films nimmt der gesprochene Dialog deutlich ab. Die Bilder der spektakulären Auftritte und der Auswirkungen auf das Publikum sprechen für sich. Außerdem müssen noch einige der wichtigsten Performances gezeigt werden, ehe Pennebaker sich über zwanzig Minuten lang dem Shankar-Auftritt widmet. Dabei vergisst der Filmemacher nie, eine dramatische Spannung zwischen den energiegeladenen Darbietungen von The Who, Otis Redding oder Jimi Hendrix und den entspannten bis psychedelischen Einlagen von Country Joe and the Fish oder den Mamas and Papas aufrechtzuerhalten. Gerade dadurch heben sich die turbulenten Auftritte von den durchschnittlichen ab.

Der ganze Sonntagnachmittag stand dem Inder Ravi Shankar für seinen Auftritt zur Verfügung. Nachdem Shankar das Publikum freundlich um Konzentration auf seine Musik und das Einstellen des Rauchens sämtlicher Arten von Tabak gebeten hatte, spielte er fast vier Stunden lang traditionelle indische Musik für ein eigentlich modernes, aber offensichtlich neugieriges Publikum. Nicht nur waren die Klänge der Sitar – ein indisches Zupfinstrument – durch das *Sergeant-Pepper*-Album der Beatles gerade allgemein bekannt geworden (Santelli 1980, 46f), es war auch ein allgemeines subkulturelles Interesse an den meditativen Techniken der indischen Kultur entstanden. Neben der entsprechenden Dauer des Auftritts, der in der Dramaturgie des Festivals eine zentrale Rolle eingenommen hatte, begründet Pennebaker die Länge der Darstellung in Shankars „Andersheit“:

My reason for including Ravi Shankar [...] was that Ravi was something new. Most of the people who saw that film never imagined that they would have to sit and listen to raga for twenty minutes; but having done that, they were different people (Rosenthal 1971, 197).

Ähnlich wie bei Dylan hatte Pennebaker mit Shankar wieder ein höchst unkonventionelles Sujet für seinen Film gefunden. Erst nach ca. sechseinhalb Minuten seiner Musik kam der Inder mit seinen Musikern ins Bild. Genauso wie Shankar seine Musik, trieb auch Pennebaker seine filmische Programmatik bis an die äußersten Grenzen. Mit der Positionierung der längsten *standing ovations* des gesamten Festivals als fulminantes Ende seines Films geht der Filmemacher eine Symbiose mit Shankars Musik ein. Der Film endet

mit einem nach oben gezogenen, langsamen Schwenk aus der Totalen von links nach rechts über die Konzertbesucher hinweg; man sieht die klatschenden Hände. Künstler, Fans und Film scheinen endgültig vereint zu sein.

Hippie-Rock und Festival-Atmosphäre sind letztlich nur zwei von verschiedensten Ausformungen der Rockmusikkultur. Die geschockten Gesichter der Zuschauer des Hendrix-Konzertes deuten an, in welche Richtungen sich die Musik in den folgenden Jahrzehnten entwickeln wird. Obwohl der Schwerpunkt in MONTEREY POP auf der Musik liegt, richtet Pennebaker mit diesem Film sein Augenmerk in einer Intensität auf Randphänomene der Musik, wie er es bis heute nur in DEPECHE MODE – 101 wieder getan hat.

(Kevin Finner)

Anmerkungen:

[1] In Altamont gaben die Rolling Stones 1969 ein Gratiskonzert, bei dem es neben anderen Tumulten zum Tode eines jungen Mannes kam, der mit einem Revolver in Richtung Bühne drängte und von einem Mitglied der Hell's-Angels-Gruppe erstochen wurde. Diese Ereignisse sind in dem Film GIMME SHELTER (1970) von Charlotte Zwerin und den Maysles-Brüdern dokumentiert; vgl. Kiefer/Schössler 2004, 54-55.

[2] Redding verunglückte noch im gleichen Jahr in einem Flugzeugabsturz. Hendrix starb im September 1970 an Alkohol und Medikamenten, Joplin im Oktober 1970 sowie Morrison im Juli 1971 verstarben an einer Überdosis Heroin.

[3] „MONTEREY POP was made for ABC TV and we thought we had a winner. When it was completed we invited the newly appointed president of ABC, Barry Diller, to screen it. [...] There was a ponderous silence till he turned and said, 'This film does not meet industry standards', to which I responded, 'I didn't know you had any'. End of conference. It was the best thing that had ever happened to us" (Leacock 1998, 49).

[4] Sängerin der Mamas and Papas. Die hier angesprochene Sequenz ist allerdings ein Zusammenschnitt zwischen Joplins zweitem Auftritt mit Big Brother and the Holding Company und Elliots Reaktion auf eine andere Darbietung Joplins auf dem Festival. Daher sind die unterschiedlichen Lichtverhältnisse zu begründen. Genau genommen bricht Pennebaker daher hier mit den Regeln der Authentizität, auch wenn er die Ereignisse sinngemäß überliefert.

[5] Weitere Kameramänner waren Jim Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy und Nick Proferes. Der Schnitt erfolgte in Zusammenarbeit mit Nina Schulman.

[6] Ungeachtet dessen, dass Pennebaker immer wieder sein Material an andere Produktionen verkaufte, wurden aus diesem Material die ungekürzten Auftritte von Jimi Hendrix (1986) und Otis Redding (1989) sowie die große Box-Edition THE COMPLETE MONTEREY POP FESTIVAL (2002) mit den genannten Filmen und weiteren Outtake-Performances später veröffentlicht.

[7] Detaillierte Berichte über den Verlauf des Festivals liefern Santelli (1980) und Hansen (1967).

Literatur:

Abramson, Leslie H. (2008) 1968. Movies and the Failure of Nostalgia. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *American Cinema of the 1960s. Themes and Variations*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, S. 193-216.

Callenbach, Ernest (1969) MONTEREY POP (Review). In: *Film Quarterly* 23, Autumn 1969, S. 52.

Hansen, Barry (1967): First Annual Monterey Pop Festival. In: *Downbeat*, August.

Kiefer, Bernd / Schössler, Daniel (2004) (E)motion pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Hrsg. v. Bernd Kiefer u. Marcus Stiglegger. Mainz: Bender, S. 50-65.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 5.2, 2010 // 221

- Leacock, Richard (1998) A Search for the Feeling of Being There. In: Tobias, Michael (Hg.): *The Search for "Reality". The Art of Documentary Filmmaking*. Studio City: Michael Wiese Productions, S. 43-50.
- Levin, G. Roy (1971) *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-Makers*. New York/Garden City: Doubleday.
- Logan, Dan (1970) MONTEREY POP Revisited. In: *Downbeat*, March, S. 18.
- Peterson, Richard (1973) The Unnatural History of Rock Festivals. An Instance of Media Facilitation. In: *Popular Music and Society* 2,2, Winter 1972, S. 97-123.
- Phillips, Rod (2006) MONTEREY POP. In: Aitken, Ian (Hg.): *Encyclopedia of the Documentary Film*. 2. New York: Routledge, S. 923-925.
- Reichert, Ramón (2007) Inszenierungen des Protestsängers. Direct Cinema, Konzertfilm und Popular Music. In: *Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968*. Hrsg. v. Arnold Jacobshagen u. Markus Leniger unter Mitarb. v. Benedikt Henn. Köln: Dohr, S. 233-243 (Musicolonia. 1,2007.).
- Rosenthal, Alan (1971) *The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Rothman, William (1997) *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press.
- Santelli, Robert (1980) *Aquarius Rising. The Rock Festival Years*. New York: Dell.
- Saunders, Dave (2007) *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London/New York: Wallflower Press.
- Wenders, Wim (1986) *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. 2. unveränd. Aufl. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Wootton, Adrian (1995) The do's and don'ts of Rock Documentaries. In: Wotton, Adrian/Romney, Jonathan (eds.): *Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s*. London: The British Film Institute, S. 94-105.

Weitere Literatur

- Eckstein, Arthur M. / Cook, John R. / Palmer, Tim / Lumholdt, Jan / Sjöberg, Patrik: The Original Rockumentary. In: *Film International* 1,4, April 2003, pp. 42-52.
- Kitts, Thomas M.: Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: MONTEREY POP, WOODSTOCK, and GIMME SHELTER. In: *The Journal of Popular Culture* 42,4, Aug. 2009, pp. 715-732.
- Plasketes, George M.: Rock on reel: The rise and fall of the rock culture in America reflected in a decade of rockumentaries. In: *Qualitative Sociology* 12,1, March 1989, pp. 55-71.
- Schowalter, Daniel F.: Remembering the Dangers of Rock and Roll. Toward a Historical Narrative of the Rock Festival. In: *Critical Studies in Media Communication* 17,1, March 2000, pp. 86-102.

Rezensionen

- Cahiers du Cinéma, 212, Mai 1969, p. 64.
- Monthly Film Bulletin 37,437, June 1970, p. 134.
- Show 1,1, Jan. 1970, pp. 34-38, 92.
- Sight and Sound 39,3, July 1970, pp. 159-160.
- Gilliatt, Penelope: The current cinema - wow! Zowie! Echch! In: *The New Yorker*, 22.3.1969.
- Pasley, Dan: Pop goes rockumentary. In: *Boston after Dark*, 30.4.1969.

Empfohlene Zitierweise:

Finner, Kevin: Monterey Pop.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5.2, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 25.8.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Kevin Finner. 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“.