1 «Video Revives The Radio Star» – Einleitung

Es sei längst mehr als nur ein Trend, notiert der Filmkritiker Eric Hynes im Jahr 2015: unter Dokumentarfilmern sind Musikdokumentationen heute so allgegenwärtig wie Jeans (vgl. Hynes 2015). Ob im Kino, im Fernsehen, auf DVD oder auf der Vielzahl digitaler Plattformen, Musikdokumentationen prägen die aktuelle Filmkultur maßgeblich. Zu der Liste der zehn kommerziell erfolgreichsten Dokumentarfilme aller Zeiten gehören inzwischen vier über Musikthemen – alle veröffentlicht in den letzten sechs Jahren (vgl. ebd.). Darüber hinaus wurden allein zwischen 2010 und 2016 vier Filme über Musik für einen Oscar nominiert – und drei davon haben ihn auch erhalten. In einem Artikel mit dem Titel *Make It Real: Video Revives The Radio Star* subsumiert Hynes die Entwicklung hin zu einem neuen Musikdokumentationsmarkt und konstatiert bereits für das Jahr 2015 die Gefahr einer ‹Übersättigung›:

> [N]early everybody has at least one in rotation. Thi gs reached a saturation point in 2015. The Sundance Film Festival started the year off with two high-profile submissions, HBO's Kur t C obain: M ont age o f H eck and Netfli 's What Hap pened , Miss S imone? In March, SXSW's «24 Beats Per Second» sidebar introduced over a dozen more, including Mavis !, Ja co, The Damned: Don't You Wish That We Wer e Dead , and Theo ry of Obscur it y: a film ab out The Resident s. A few short weeks later, Tribeca debuted As I Am: The Life and Times of DJ AM and Or ion: The Man Who Would Be King , and then Cannes raised the curtain on Amy, which is still in theaters and stands as the year's biggest documentary hit.
> […] While not as crassly opportunistic as mass Hollywood's formulaic, monkey-see, monkey-do mentality, the nonfi tion crowd isn't immune to riding a wave, certainly not one this strong. *(ebd., alle Hervorhebungen von der Verfasserin)*[1]

1 Bei den zitierten Filmen handelt es sich um: Cobain – Mont age of Heck (USA 2015, Regie: Brett Morgen), What Happened , Miss Simone? (USA 2015, Regie: Liz Garbus), Mavis ! (USA

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Doch ist ein Sättigungspunkt tatsächlich erreicht? Auch zwei Jahre später scheint ein Ende des Produktionsaufkommens nicht in Sicht – und dies ist nur die aktuellste Begeisterungswelle in der langen Geschichte musikdokumentarischer Filme. Seit ihrem ersten großflächigen Auftreten im Kino fi den sich Kassenschlager, Filmpreisträger und Klassiker der Musikdokumentation in allen Dekaden – von Woodstock – 3 Days Of Peace and Music (USA 1970, Regie: Michael Wadleigh) über In The Shadow of the Stars (USA 1991, Regie: Allie Light und Irving Saraf)[2] und Buena Vista Social Club (DE/USA/UK/F/CUB 2000, Regie: Wim Wenders) bis hin zu Amy. Entlang dieser Höhepunkte entwickelte sich dabei ein filmisches Korpus, dessen extensiver Umfang nie umfassend kartografie t wurde.

Der Grund dafür liegt in der spezifischen Natur des Gegenstandes. Für dokumentarfilmische Formen, die Musik in ihrer Genese und ihren vielfältigen Genres zeigen, wird seit Jahrzehnten der Terminus Rockumentary[3] verwendet. Sie sind ein eigener Markt mit filmhistorischer Relevanz, großer Genrevielfalt und ästhetischen Genredispositionen. Aber sie sind auch ein Instrument der Unterhaltungsindustrie, deren Ziel die Bewerbung einer anderen Kunstform, der Musik, ist. Im Kontext der «elektronische[n] Mediation und intensive[n] Kommerzialisierung» (Marek 2006: 34) populärer Musik existiert die Rockumentary als marginalisiertes Werbeinstrument, in dem die dokumentarische Natur einer Instrumentalisierung untergeordnet scheint.

Die vorliegende Arbeit hat es sich darum zum Ziel gesetzt die Rockumentary in ihrem charakteristischen Spannungsfeld zwischen Musik- und Filmindustrie zum ersten Mal ausführlich zu untersuchen. Dafür verbindet sie eine medienanalytische Schematisierung und eine historische Perspektivierung mit einer exemplarischen, akteurszentrierten Mikroanalyse der Industrie hinter den Rockumentaries. Das Ziel ist es, die Rockumentary in ihrer historischen und defin torischen Dimension als akademisches Forschungsobjekt zu etablieren und mit Blick auf das Feld der Medienindustrie-Forschung eingehend zu analysieren. Die drei übergreifenden

2015, Regie: Jessica Edwards), Jaco (USA 2015, Regie: Stephen Kijak und Paul Marchand), The Damned – Don't You Wish That We Were Dead (USA 2015, Regie: Wes Orshoski), Theory of Obscurity – A Film About The Residents (USA/AUT/DE/NDL 2015, Regie: Don Hardy Jr.), As I Am – The Life and Times of DJ AM (USA 2015, Regie: Kevin Kerslake), Orion – The Man Who Would Be King (UK/USA 2015, Regie: Jeanie Finlay), Amy (UK 2015, Regie: Asif Kapadia). Dem Harvard-Stil dieser Arbeit folgend, werden Filme bei Erstnennung mit Quellenangaben ausgeschrieben und in der Folge nur noch die Titel verwendet.

2 Den Academy Award for Documentary Feature gab es 2014 erneut für dasselbe Thema, Backgroundsängerinnen – diesmal im Popbereich mit 20 Feet From Stardom (USA 2013, Regie: Morgan Neville).

3 Der Begriff wird in der journalistischen und akademischen Diskussion unterschiedlich genutzt. Die terminologische und formale Einordnung der Rockumentary als Produktionsmodus geht zurück auf eine Erarbeitung des Musikfilms als Gattung (vgl. Niebling 2016b) und wird in den folgenden Kapiteln an Beispielen und in der Theorie weiter ausgeführt.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Forschungsfragen, die im Folgenden beantwortet werden, lauten: Welche Eigenschaften charakterisieren das mediale Massenphänomen Rockumentary? Wie hat die Rockumentary sich zu dem entwickelt, was sie heute ist? Und wie gestaltet sich ihr ökonomischer Kontext? Zunächst folgt allerdings ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand, den theoretischen Rahmen sowie die methodische Herangehensweise und den Aufb u der Arbeit.

1.1 «Rock-Documentary» – Forschungsfeld und Forschungsstand

Während sich fiktionale Musiklangspielfilme bereits in den frühen Jahren der Kinogeschichte fi den (Shaw 1989: 184), haben Musikdokumentationen erst seit etwa einem halben Jahrhundert einen festen Platz in der Film- und Fernsehgeschichte. Dies bedeutet allerdings nicht automatisch, dass sich die Dokumentarfilmforschung auch intensiv mit den Filmen beschäftigt hätte, kritisiert Filmhistoriker Keith Beattie – im Gegenteil: «However, despite (or because of) its enduring popular and commercial success, rockumentary has received scant critical attention within analyses of documentary film» (Beattie 2005: 21). Liegt die Schuld hierfür vielleicht bei Siegfried Kracauer, der bereits 1960 in seiner *Theory of Film* vernichtend befand, dass Kino die Anwesenheit des Zuschauers bei einer musikalischen Performance nicht äquivalent simulieren kann? Er notierte vielmehr noch: «It need hardly be stressed that films featuring music for its own sake are inconsistent with the medium» (Kracauer 1960: 146).

Die Dokumentarfilmschule des Direct Cinema kümmert sich in der Praxis tatsächlich wenig um Kracauers Position. In ihrem Kontext etablieren sich in den 1960er-Jahren die ersten Genres der Rockumentary, auf die sie deswegen bisweilen reduziert werden: «In the infrequent instances when rockumentary is mentioned in film and television history it is, typically, isolated as a moment within the broader history of American direct cinema» (Beattie 2005: 21). Tatsächlich avancierte die Rockumentary aber von einem nordamerikanischen non-fiktionalen Kino-Phänomen und Exportprodukt, zu einem internationalen – wenn auch bis heute nordamerikanisch dominierten – Markt, dessen jüngste Popularität die Filmfestivallandschaft schau von Hynes in der Einleitung deutlich macht.

Ein weiteres Problem in der Erforschung ist von Beginn an die terminologische Unschärfe des Rockumentary-Begriffs und die lückenhafte Erarbeitung wirtschaftlicher, ästhetischer und kultureller Zusammenhänge. Besonders die bereits erwähnten, spezifisch industriellen Dynamiken zwischen Musikindustrie und Filmschaffenden, welche die Rockumentary prägen, wurden von der Wissenschaft bisher oft randständig behandelt oder weitgehend marginalisiert. Dies hängt vor allem mit der Dominanz einzelner Genres im Musikfilm (Musical: vgl. u. a. Altman 1987; Barrios 1995; Grant 2012 / musikalisches Biopic: u. a. Babington und Evans 1985;

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Feuer 1993; Purcell 2016), aber auch in der Rockumentary (Konzertfilm: vgl. u. a. Tagg 1997[4]; Cohen 2012; Halligan et al. 2015) zusammen. Musik kann auch ein Teilaspekt in Forschungsrichtungen wie der zum dokumentarischen Künstlerporträt sein. Dominant ist außerdem der wissenschaftliche Fokus auf der Verbindung zwischen Musik und Film im Bereich der Film Music Studies respektive der deutschen Filmmusikforschung. Die Disziplin erschließt sich audiovisuelle Medien meist aus der Musikwissenschaft (in den Vereinigten Staaten beispielsweise in Form der Konferenzreihe *Music & The Moving Image* sowie der *Film Music Foundation*) oder in der Zusammenarbeit von Medien- und Musikwissenschaft (in Deutschland beispielsweise die *Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung*).

Das Kofferwort aus ‹Rock› und ‹Documentary›, dessen Genese aus der Radiogeschichte noch detaillierter ausgeführt wird, wird journalistisch und akademisch ab den 1960er-Jahren im Kontext von audiovisuellen Medien genutzt. Es meint Filme, die mit dokumentarischen Mitteln, aber in Abhängigkeit von oder perspektivischer Nähe zur Musikindustrie, Musik als Erzählung präsentierten. Dabei handelt es sich um ein extensives Korpus (vgl. beispielsweise Cohen 2012: 6), dessen bisherige Erforschung, so der profilierte Rockumentary-Forscher Keith Beattie, sich jedoch stark auf die Diskussion des Themas Musikkultur beschränkt: «I guess the thing here is whether or not there are any that extend the analysis of the form. That is rare. Most analyses repeat old formulas (such as the rockumentary establishes ‹onstage› and ‹backstage› spaces and personas, and so on)» (Beattie 2013 in einer Mail an die Verfasserin). Referenz- und Übersichtsbände über Filme nähern sich dem Thema dabei eher aus populärwissenschaftlichen Perspektiven (vgl. beispielsweise Spencer 2008, McPadden 2014). Für die wissenschaftliche Erarbeitung gibt es dagegen beispielsweise die Arbeitsbibliografie von Hans-Jürgen Wulff (vgl. Wulff 2010: 158–167).

Die Erarbeitung erfolgt meist in Fallstudien einzelner Filme, selten allerdings so konzentriert wie in den Anthologien *Sound and Music in Film and Visual Media* (Harper, Doughty und Eisentraut 2009), *The Music Documentary* (Edgar, Fairclough-Isaacs und Halligan 2013) oder *Populäre Musikkulturen im Film* (Heinze und Niebling 2016). Die meisten Einzelbeiträge versuchen sich beispielsweise aus soziologischer (vgl. Staubmann 2013; Stahl 2013; Carr 2014), musikwissenschaftlicher (vgl. Strachan und Leonard 2003c; Cohen 2012) oder ästhetischer (vgl. verschiedene Beiträge in Richardson, Gorbman und Vernallis 2013; Benedetti 2015) Perspektive einem musikkulturellen[5] Thema in seiner dokumentarischen Darstellung zu nähern. Dazu kommen gelegentliche Versuche, die Rockumentary

4 Unveröffentlicht: Philipp Tagg (1997): *Film and TV Music*. Liverpool (vgl. Strachan und Leonard 2003b: 28).

5 Darunter fallen auch Randbereiche, die Einfluss nehmen auf die musikdarstellende und musikkulturelle Praxis, beispielsweise die literarische Beat-Generation der 1950er-Jahre, der sich David Sterritt in *Mad To Be Saved* (1998) und dem auf filmische Umsetzungen konzentrierten *Screening*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

defin torisch festzuschreiben (vgl. u. a. Shuker 2001; Roscoe und Hight 2001; Beattie 2005; Niebling 2016a/2016b) oder historisch zu verorten (vgl. u. a. Inglis 2003; Strachan und Leonard 2009; Stapleton 2011; James 2016). Nur eine Randnotiz in diesem Zusammenhang sind eher ungewöhnliche Nutzungsansätze, wie jener, den Michael J. Silverman im Rahmen musiktherapeutischer Strategien beschreibt (vgl. Silverman 2015). Kulturwissenschaftliche und hermeneutisch-deskriptive Zugänge refl ktieren aber nur unzureichend die Parameter von der Produktion bis zur Rezeption, die bestimmen, wie sich eine Rockumentary ästhetisch und in ihren Produktionsformen konstituiert und wie und warum es einen eigenen Markt für sie gibt respektive sie als Teil der Musikindustrie konzipiert ist und funktioniert.

Medienhistorisch betrachtet lassen sich drei wichtige Epochen der Rockumentary-Entwicklung abgrenzen, für die ich bereits in anderem Zusammenhang Begriffl hkeiten und Zeiträume vorgeschlagen habe (vgl. Niebling 2013) und um deren Entwicklung es im Verlauf der Arbeit noch detaillierter gehen soll. In Bezug auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit Rockumentaries ist die frühe Ära der Rockumentary-Produktion von den Anfängen bis 1981, die Direct Cinema-Ära, vergleichsweise umfangreich untersucht wurde, auch wenn dabei nicht immer zwischen Dokumentar- und Spielfilm getrennt wird (vgl. beispielsweise die Filmauswahl im Band *Rock'n'Film*: James 2016). Die sich anschließende MTV-Ära, bis etwa zum Jahr 2000 ist paradigmatisch geprägt vom Musikvideo (vgl. zu dem Vorwurf des einseitigen Fokus: Cohen 2012: 4), dessen Untersuchung weit über die Hochzeit MTVs hinaus von Relevanz für die Wissenschaft und populärwissenschaftliche Publikationen ist (vgl. u. a.: Frith, Goodwin und Grossberg 2005; Neumann-Braun 1999; Vernallis 2004; Austerlitz 2007; Railton und Watson 2011; Tannenbaum und Marks 2012). Obwohl sich in der Rockumentary die Ursprünge des Musikclips verorten lassen und die Rockumentary als dokumentarisches Gegenstück des Musikvideos positioniert werden kann, fehlt aufgrund des filmwissenschaftlichen Schwerpunkts auf Musikvideos und MTV als Institution in der Dekade größtenteils eine umfassendere Betrachtung. Noch disparater gestaltet sich der Forschungsstand zur Zeit ab dem Jahr 2000, ab dem die Rockumentary aufgrund des großen Korpus in Kino, Fernsehen und anderen physischen und digitalen Direktmedien häufig nur noch in Einzelfallstudien betrachtet werden kann. Auf dieser Epoche im Zeitalter der Monopolisierung und Digitalisierung von Musik liegt deshalb, nach einer historischen und terminologischen Verortung, ein abschließender Schwerpunkt dieser Untersuchung.

The Beats (2004) annähert, oder die Kunstszene der Avantgarde in Downtown New York in Joan Hawkins Anthologie *Downtown Film and TV Culture* (2015).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

1.2 Die Rockumentary als Forschungsgegenstand – Theoretische Rahmung

1.2.1 Theorie I: Critical Media Industry Studies

Die Rockumentary ist ein Produkt, das in seiner Produktion und Distribution mehr als eine Form von Unterhaltung bietet. Sie verbindet Musik und Bild – und damit zwei Industriebranchen. Dies ist auch die theoretische Grundlage für den Forschungszugang dieser Arbeit. Doch wie lässt sich die Rockumentary als Forschungsobjekt zwischen Film- und Musikindustrie analysieren? Die grundsätzliche Schwierigkeit bei einer systemischen Erarbeitung produktions- und marktrelevanter Fragen sind die kurzfristigen Schwankungen, denen der Markt von Kulturgütern unterliegt, «sodass von heute auf morgen bestimmte kulturelle Erzeugnisse aus der Mode geraten können, während andere die Märkte erobern […]. Diese Volatilität der Nachfrage wurde bereits von Simmel und Bourdieu erkannt und bspw. durch die ‹Theorie der feinen Unterschiede› beschrieben» (Suwala 2014: 233).

Der abstrakte Einfluss der Konsumenten, um die es im Weiteren nur als passive Endpunkte eines Wirtschaft systems gehen soll, ist dabei einer, der Trends im Kontext aktiver Abgrenzungsbestrebungen unterliegt. Individuen streben nach Neuem, Individuellem, das ihren Lebensstil abgrenzt und ihm eine «Aura einer Höherwertigkeit oder zumindest das Gefühl, etwas Besonderes zu sein» (ebd.) verleiht. Dies funktioniert mit jeder Art von kulturellen Erzeugnissen, allerdings nur solange nicht zuviele Nachahmer vorhanden sind (vgl. ebd.).

Die Diversifikation, wie sie sich auf dem Film- und Musikmarkt über die Dekaden entwickelt, ist die logische Konsequenz dieser Dynamik auf einem expandierenden Markt. Historisch betrachtet liegen die vermutlich wichtigsten Phasen des Trends für Rockumentaries im Festivalfilm der späten 1960er-Jahre, den MTV-Serien der späten 1980er-Jahre und den neuen Kino-Produktionen. Theoretisch ist das Gesamtkorpus der Rockumentary dabei den Entwicklungen zweier Märkte unterworfen: denen des Filmmarktes und denen des Musikmarktes. Darin liegt vermutlich die Differenz zwischen statistisch messbaren Box-Office- folgen oder Verkaufszahlen, dem Produktionsaufkommen und der kulturellen Wahrnehmung von (modernen) Rockumentaries begründet.

In den US-amerikanischen Dokumentarfilm-Box-Office tatistiken der letzten 15 Jahre fi den sich mit Mich ael Jackso n's This Is It (USA 2009, Regie: Kenny Ortega) und Justin Bieber's Belie ve (USA 2013, Regie: Jon M. Chu) für den amerikanischen Markt nur zwei Rockumentaries, die zumindest in der Dokumentarfilm-Kategorie als umsatzstärkste hervorgehen. Dafür ging in den letzten fünf Jahren dreimal der Academy Award in der Kategorie Documentary an Rockumentaries. Die Quote der audiovisuellen Produktionen von Independent-Labels[6]

6 Der Begriff ‹Independent› oder ‹Indie› beschreibt meist kleinere, eigenständige Label, deren Vertrieb über unabhängige Netzwerke statt die Kanäle eines größeren Major-Labels erfolgt.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

scheint deutlich zu sinken, während die Universal Music Group einen Hollywood-Spielfilmproduzenten auf die neu geschaffene Position des ‹Head of Film and TV Development› berief, mit Amy einen Academy-Award-Gewinner für 2016 produzierte und Virtual-Reality-Konzepte für Konzerterlebnisse ankündigte.

Die Musikindustrie wird kategorisch als eigener Markt (vgl. beispielsweise Gebesmair 2008: 37) wahrgenommen, der häufig als synergetisch postulierte Verbindungen zu Medienpraktiken und -industrien aufweist und dessen Ziel – mit Ausnahme der Musikpresse – eine direkte Profitmaximierung ist (vgl. Shuker 2003: 98). Im Kontext der konglomeratisierten Kreativindustrie[7] seit den 1990er-Jahren lassen sich Musik- und Medienindustrie besonders in Bezug auf die verbliebenen Major-Labels allerdings nicht mehr trennscharf diskutieren. In ihrer strukturell-wirtschaftlichen Defin tion und Entwicklung ist es deshalb sinnvoller, die Musikindustrie als Bereich der Medienindustrie zu betrachten. Sie kann also als integraler Bestandteil folgender fünf Level möglicher Medienindustrieanalyse verstanden werden, die Horace Comb und Amanda Lotz vorschlagen: «National and international political economy and policy, specific industrial contexts, particular organizations, individual productions, and individual agents» (Lotz 2009: 26).

Der Gesamtmarkt der Rockumentaries ist auf manchen dieser Ebenen schwierig zu untersuchen, da die Rockumentary historisch, aber auch in der heutigen Zeit konglomeratisierter Kreativindustrie selten betriebseigenes Produkt ist, obschon sie als Tonträger Teil zu den Einnahmen der Industrie beitragen kann. Aufgrund der kooperativen, kleinteiligen Struktur ihrer Produktionsumstände lässt sie sich nicht global evaluieren. Es scheint stattdessen sinnvoll, die Dynamik des Marktes anhand etablierter Organisationen über die derzeit populären *(Critical) Media Industry Studies* (MIS) und ihre akteurszentrierten Zugänge zu analysieren. Das Feld der Kreativindustrie-Studien stammt aus dem nordamerikanischen Raum und beruft sich einerseits auf die humanistischen Ansätze der Frankfurter Schule («mass culture») und andererseits auf die soziologische Massenkommunikationsforschung («mass communications») (vgl. Holt und Perren 2009: 3 f.). Im Bereich audiovisueller Medien steht sie aber auch in der Tradition der revisionistischen Filmgeschichtsschreibung und der Fernsehwissenschaft (vgl. McDonald 2013: 147 f.).[8] In ihrer fachlichen Ausrichtung ist die Medienindustrieforschung dabei ursprünglich

7 Aufgrund der Verortung in den Critical Media Industry Studies soll unter anderem der Begriff des Konglomerats für die beschriebenen Formen der Medienmischkonzerne Anwendung fi den. Während der Begriff ‹konglomeratisch› wissenschaftlich in der Geologie für die Beschaffenheit von Gestein genutzt wird, soll der Neologismus ‹konglomeratisiert› vielmehr auf einen Prozess hinweisen, der aktiv, und häufig betriebsintern komplex, Unternehmen verbindet und dessen Dynamik noch nicht abgeschlossen ist.

8 Für die Untersuchung der Medienwirtschaft, besonders Public Relations, plädiert beispielsweise Lars Rademacher für eine interdisziplinäre, integrative Medienwissenschaft (Rademacher 2009: 124), die Kommunikations- und Medienwissenschaft tärker verbindet.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ein «subfi ld of research and pedagogy in Cultural, Film, and Media Studies, borrowing from and traversing those broader subject fi lds while also extending them in new directions of inquiry by taking an explicit focus on industrial structures, processes, and practices» (ebd.: 145). Wie jeder Forschungsbereich bringen auch die MIS in ihrer Genese einige kritische Implikationen mit sich.[9] Jennifer Holt und Alisa Perren verweisen in *Does the World Really Need One More Field Of Study?* (Holt und Perren 2009) aber darauf, dass es nicht um eine Neuschöpfung, sondern vielmehr um die Benennung eines breit angelegten Forschungsbereiches geht.

Der vielleicht wichtigste Teilbereich (vgl. McDonald 2013: 149) sind dabei die Production Studies (vgl. beispielsweise Mayer, Banks und Caldwell 2009), die sich in ihrer idealen Konzeption mit der Produktion und Distribution von Medienprodukten beschäftigen.[10] Dies geschieht oft auf der Grundlage eines mikroökonomischen Zugangs, dessen Vorteile laut Amanda Lotz in seinem Perspektivenwechsel liegen: «Such studies […] are typically informed by data such as broad statistical measures that do little to reveal the daily functioning of media or the situation of particular media workers» (Lotz 2009: 26). Die meiste Literatur über Konglomerate, also den derzeit vorherrschenden ökonomischen Rahmen von Medienunternehmen, nimmt dabei aufgrund der Internationalität der Unternehmen eine Makroperspektive ein. Dies führt aber zu einer Betrachtung, die die Firmen selbst aus dem Blick verliert:

> [T]hese studies tell us little how these conglomerates actually function, such as who makes decisions, how various divisions interact, or what level of centralized coordination and control might exist. They also do not address the persistence of small companies within the cultural industries, as noted by Hesmondhalgh. *(ebd.: 26)*

Durch einen breiten Zugang zu den Akteuren wird die Rockumentary beispielsweise nicht nur auf ihre Funktion als Werbeinstrument reduziert. Stattdessen wird sie zu einem Produkt in einem System und damit zu mehr als nur einem möglichen Objekt der in der Kommunikationswissenschaft verorteten PR-Forschung oder der in der Betriebswissenschaft erorteten Marketingforschung.

9 Dazu gehört der Vorwurf der Exklusion bestimmter Fachbereiche und ihnen zugehöriger Disziplinen, wie beispielsweise der neoklassischen *Media Economics*, auch aufgrund der von Holt und Perren vorgeschlagenen Historisierung über die Sozialwissenschaften, sowie die historische Verortung der *MIS* in den Geisteswissenschaften (McDonald 2013: 145), aber beispielsweise auch der Vorwurf, dass der Industriefokus etablierte Zugänge verdrängt: «[C]ritical race theory, cultural studies, feminist theory, postcolonialism, narratology, close textual analysis – have been unwisely discarded in favor of the ostensibly more commonsensical, empirical approach to ‹real world› institutions» (Caldwell 2013: 157).

10 Alisa Perren kritisiert im Jahr 2013 einen vermeintlichen Schwerpunkt auf Produktionsaspekten unter Vernachlässigung von Distributionsthemen – dieser Eindruck sei allerdings vielmehr einer Disparität der Literatur geschuldet, begründet unter anderem durch «defin tional inconsistencies and the absence of a conversation across various areas of Media Studies» (Perren 2013: 165).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

1.2.2 Theorie II: Vertragstheorie und Ebenen der Unternehmensforschung

Eine Möglichkeit, sich in medientheoretischer Stoßrichtung konkreten Daten zu wirtschaftlichen Zusammenhängen zu nähern, bietet die Vertragstheorie in der Kreativindustrie. Wie Wirtschafts issenschaftler Richard Caves Anfang der 2000er-Jahre analysierte, ist die ökonomische Dynamik in der Kreativindustrie durch zwei Variablen asymmetrisch strukturiert. Einerseits steht der Wert und Erfolg einer kreativen Ware vorher nicht fest (das Prinzip «*Nobody knows* [Hervorhebung im Original]», Caves 2003: 74), andererseits wird das Ergebnis beeinflusst von der Einstellung der Künstler zu ihrem Produkt (das Prinzip «*Art for art's sake* [Hervorhebung im Original]», ebd.). Die Industrie verfügt über strukturierte Konzepte, um diese Risiken auszugleichen. Nach Caves lässt sich die wirtschaftliche Dynamik der Kreativindustrie deshalb am besten über die der Neuen Institutionenökonomik zugehörigen ‹Vertragstheorie› ermitteln, die sich in Caves Beispiel dem Kunstbetrieb über den pragmatischen Zugang seiner fi anzrechtlichen Rahmenbedingungen nähert:

> Great works of art may speak for themselves, […] but they do not lead self-sufficient lives. The inspirations of talented artists reach consumers' hands (eyes, ears) only with the aid of other inputs – *humdrum inputs* [Hervorhebung im Original] – that respond to ordinary economic incentives. […] It turns out that the organization of the arts and entertainment industries depend heavily on the contracts that link creative and humdrum agents. *(ebd.: 73)*

Caves Übersicht der Vertragsmodelle in *Contracts Between Art and Commerce* ist zwar nicht direkt auf die Verbindung von Musik- und Filmindustrie zugeschnitten, funktioniert aber in besonderem Maße als Ausgangsbasis für leitfadengestützte halbstandardisierte Fragebögen für Akteure, die Perspektiven auf die Firmenpraktiken der einzelnen Produktions- und Distributionsbereiche liefern können. So geht Caves bei der Produktion für Plattenfi men von einer Langzeitbindung aus, in der der Künstler einen Teil des Produkts erschafft und es dann für die Weiterverwertung an das Label gibt, das ihm vorher eine bestimmte Summe für die Produktion sowie Vorabtantiemen zukommen lässt. Im Sinne der sogenannten «cross-collateralization» beeinflusst dabei der Erfolg der Alben die Veröffentlichung, die Weiterverpfli htung des Künstlers und das Ansteigen von Vorabsummen und Tantiemen. Im Vergleich dazu herrscht in der Produktion von Studiospielfilmen für das Kino eine größere kreative Freiheit, argumentiert Caves. Jede Produktion basiert auf einem Einzelvertrag, auch wenn lange Produktions- und Distributionstraditionen in den Hollywoodstudios existieren. Hierbei kommt dem Studio eine starke Gatekeeper-Funktion zu, die Produkte lange im Entwicklungsprozess halten kann. Der Produzent hat dabei die Aufgabe, die kreativen Akteure vertraglich zu rekrutieren und zu organisieren. Dabei gilt die Maßgabe: je mehr Fixkosten in Einzelbereichen, beispielsweise bei den Schauspielern, anfallen, desto qualitativ

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

hochwertiger kann das Produkt in der Wahrnehmung der Rezipienten sein. Dabei gibt es zwei Risikofaktoren, erstens das Risiko der Besetzung, das im Fall der vorliegenden Arbeit beispielsweise in der Partizipation von Musikern in Rockumentaries gespiegelt wäre, zweitens die Buchhaltungssituation im Studiosystem, die für die Betrachtung hier keine weitere Rolle spielt, da Rockumentaries meist Independent-Filme sind (vgl. für beide Modelle: ebd.: 78–82).

Die Produktion der Rockumentary ist in gewissem Sinn ein Hybrid zwischen den beiden Modellen, da sie eine eigenständige Produktion von Produzenten, Gatekeepern (Musikindustrie) und kreativen Akteuren ist. Gleichzeitig kann sie Teil der «cross-collateralization» sein oder ein Aspekt der Weiterverwertung des Plattenlabels bei einer künstlerischen Produktion, beispielsweise bei Konzertfilmen zu einem aktuellen Album. Doch statt eines Vertragspartners, wie im Studiosystem, agieren in ihrer Produktion und Distribution verschiedene Akteuren, die von der Produktionsfi ma über die Musikindustrie bis hin zu den Distributionsfi men reichen. Deren vertragliches Verhältnis zum Produkt divergiert und soll deshalb in der Untersuchung näher beleuchtet werden.

In dieser Publikation wird deshalb mit Blick auf die Akteure und ihre Verbindungen zu anderen Akteuren sowie Institutionen eine historisierende Diskussion der audiovisuellen Präsentation von Musik geführt, von den ästhetischen bis zu den technischen Prämissen, die daraus entstehen. Trotz betriebswirtschaftlicher Aspekte und der Verwendung von an die Sozialwissenschaft und Vertragstheorie angelehnten Gesprächsleitfäden (um die es im Methodenteil noch detaillierter gehen wird) verortet sich diese Arbeit deshalb inhaltlich grundständig im Feld der Medienwissenschaft

1.2.3 Theorie III: Populärkulturforschung

Die Implikationen des Begriffs ‹Rock› in Rockumentary ordnen die vorliegende Arbeit aber nicht nur der Medienwissenschaft zu, sondern darüber hinaus auch der Populärkulturforschung. Für die ‹Popular Culture Studies› existieren seit Jahrzehnten Vereinigungen wie die medienwissenschaftlich orientierte *Popular Culture Association/American Culture Association* (PCA/ACA) oder die auf Musik ausgerichtete *International Association For The Study Of Popular Music* (IASPM). Ihre interdisziplinären, meist geisteswissenschaftlich geprägten Zugänge umfassen dabei ein Spektrum von der Ethnologie bis zur Musikwissenschaft (vgl. beispielsweise Browne und Marsden 1999). Die Rockumentary als Teil der Populärkulturforschung zu verstehen, bedeutet auch ein Fundament zu schaffen für die Perspektiven der Kultur erforschenden Wissenschaften. Doch um welchen Musik- und Musikkulturbegriff eht es, wenn von ‹Rockumentary› die Rede ist?

In der Genese des Rockumentary-Begriffs steht ‹Rock› in einer der frühesten Erwähnungen schlicht für Mainstream-Musik: «The shortform ‹rock›, derived

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

from the American term ‹rock'n'roll›, only came into general use in the mid-sixties, losing in the process the specific meaning that it had previously had» (Wicke 1995: XI). Diese populäre Musik, die heute statt als Rock- als Popmusik geführt wird, ist als internationaler Markt ein wichtiges Element in der Entwicklung der Rockumentary als Marketinginstrument. Die englische Übersetzung der Popmusik, ‹pop music›, bezeichnet dabei eine zeitgenössische Musikform. Wie Christoph Marek unter Berufung auf Helmut Rösing und Peter Wicke treffend feststellt, gibt es um die deutsche Defin tion ein «terminologische[s] Dickicht, das unzählige Begriffsannäherungen und Nominaldefin tionen beinhaltet» (Marek 2006: 34). Neben ‹Popmusik› sind unter anderem auch die Begriffe ‹populäre Musik›, ‹Populärmusik› oder ‹Popularmusik› in Gebrauch, die teilweise divergente Zeiträume und Genrebegriffe umfassen. Marek schlägt deshalb eine Defin tion vor, die auch in der vorliegenden Arbeit verwendet wird:

> Popmusik stellt eine spezifische Ausformung des Überbegriffs «populäre Musik» dar. […] Während populäre Musik keiner zeitlichen Fixierung unterliegt und beispielsweise auch für diverse musikalische Genres des bürgerlichen Zeitalters stehen kann, ist Popmusik als Begriff für das Konglomerat verschiedenster musikalischer Stile nach dem Zweiten Weltkrieg zu sehen. *(ebd.: 34 f.)*

Dieser Begriff ist für die Untersuchung von Rockumentaries am sinnvollsten, da er «von der Ehe mit den elektronischen Massenmedien, den Möglichkeiten und Bedingungen elektronischer Mediation und intensiver Kommerzialisierung geprägt» (ebd., nach Flender und Raue) ist. Besagtes «Konglomerat verschiedenster musikalischer Stile» (ebd.) reicht meist von Soul und Blues bis zu diversen ursprünglich darauf rekurrierenden Genres wie Rock und Rap. Von Popmusik im Regelfall ausgenommen sind einerseits die klassische Musik und andererseits die oft mit dem unscharfen, kritisch hinterfragten Begriff Weltmusik umschriebene Gruppe der «many forms of music of various cultures that remain closely informed or guided by indigenous music of the regions of their origin» (Nidel 2005: 2). Beide Exklusionen sind zurückzuführen auf geografisch oder stilistisch spezialisierte Zielmärkte, die sich vom internationalen, angloamerikanisch geprägten Pop-Mainstream abgrenzen.

In der Abgrenzung spiegelt sich die inzwischen überholte Unterscheidung zwischen Unterhaltungs-, funktionaler und ernster Musik, deren Charakter einer qualitativen Abstufung von Musik wie in der kulturindustriellen Theorie von Theodor Adorno (Adorno 1970) bis heute mitunter anklingt. Diese Abgrenzung steht allerdings im Kontrast zur Popularisierung klassischer Musik in Formen audiovisueller Repräsentation einerseits (vgl. beispielsweise für den Musical-Film: Feuer 1993: 60 f.) und Erfolgen wie Wim Wenders Buena Vista Social Club andererseits. Sie trägt zudem weder dem hybriden Charakter musikalischer Produktion Rechnung noch der Arbeitspraxis der Major-Labels, die schon lange zeitgenössische klassische, national und internationale erfolgreiche Künstler in ihrem ‹Roster› führen und sie als Massenware nach

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ähnlichen Strategien bewerben. Für die Annäherung an die Rockumentary ist ein aus dieser Argumentation erwachsenes Verständnis von ‹Rock› als populäre Musik zentral, weshalb sie als Produkt der Populärkulturforschung besser erfassbar ist als im zeitlich und terminologisch engeren Kontext der Popmusik-Studien.

Die Rockumentary soll dabei im Folgenden als Präsentationsfläche für populäre Musik jeglichen Genres und Zeitraums gelten, die sich im Rahmen der kumulativen Marktentfaltung der Popmusik-Industrie nach 1950 zu einem expansiven Markt entwickelt hat. Dieser Markt soll in dieser Publikation als Überbegriff für seine einzelnen Akteure – die Künstler, die Labels, die Management- und Promotionsagenturen, die Festivals, die Konzertveranstalter, usw. – als ‹Musikindustrie› bezeichnet werden.

1.2.4 Rockumentary oder Popumentary? Musikalische Parameter des Untersuchungsgegenstandes

Die vorausgesetzte Popmusikdefin tion in Verbindung mit der medialen Vermittlung befördert meist die bereits angedeutete kritische Diskussion des Arbeitsterminus für die Genrediskussion. Obwohl der Rockumentary-Begriff in seiner Genese einen klaren Bezug zu Rockmusik hat, kann und soll er musikgenreübergreifend genutzt werden. Das hängt auch damit zusammen, dass der naheliegenden Alternative ‹Popumentary› defin torisch ein über Musik hinausgehendes Spektrum kultureller Prozesse zugeordnet werden kann. Der Begriff wird vergleichsweise selten benutzt, taucht unter anderem aber als Eigenbezeichnung für Themenabende rund um die Comic-Figur Popeye im Jahr 1993 auf (vgl. Grandinetti 2004: 200) oder diente den Mockumentaries Ar nold Schw arzenegger – A VH1 Popument ar y (USA 2004, Regie: Drew Daywalt und David Schneider) und BadP uss – A Popument ar y (USA 2014, Regie: Emily Wiest) als Untertitel. Während der Popeye-Themenabend den Begriff als Wortspiel versteht, thematisieren die Mockumentaries mit humorvoller Kritik Popkultur. Besonders das Indie-Filmprojekt BadPuss, das Aufstieg und Niedergang einer fiktiven Frauen-Rockband erzählt, refl ktiert in seinem Kickstarter-Spenden-Aufruf die eigene popkulturelle Verwurzelung: «you will be helping us plant a seed of refl ction in the minds of our audiences as we ask them to take a second look at the pop culture battle-ground we exist in» (Kickstarter BadPuss 2013). Popumentaries bilden also variable Bereiche von Popkultur ab, die Musik beinhalten können, sich aber nicht darauf beschränken. Die Nutzung des Popumentary-Begriffs, beispielsweise durch VH1, erfolgt sicherlich auch als Referenz auf erfolgreiche Viacom-Formate wie MTV Ro cku ment ar y (USA 1989–1997; vgl. Abb. 1). In der Arbeitspraxis bewegen sich Popumentaries derzeit aber meist im Genre der Mockumentary.

Die Legitimation des seit 1969 genutzten Rockumentary-Begriffs erschließt sich dagegen aus der ökonomischen Praxis der Musikindustrie, deren Produkt er auch ist: «Between the 1960s and the rise of electronic dance music and hip hop (variously in the 1980s and later), ‹rock› and ‹popular music› were synonymous

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

1 Intro der MTV Rockumentary-Serie

to the music industry, in much scholarship, and to many listeners» (Moore 2011: 417). Auch wenn diese Position in Musikwissenschaft und Cultural Studies seit Jahrzehnten kontrovers diskutiert wird, stellt Moore fest, dass selbst «in more recent decades […] a distinction between rock and popular music in general can be hard to draw» (ebd.). Das hängt auch mit den komplexen Diskursen über die Authentizität zusammen, die sich in der modernen, technologisierten Popmusik-Industrie einer eindeutigen Perspektivierung entziehen.

Da Rockumentaries als Instrument der Industrie verstanden werden sollen, scheint es sinnvoll, sich an ihren Maßgaben zu orientieren, zu denen Anthony Wilson von Factory Records feststellte: «There is absolutely no difference. Rock is Pop and Pop is Rock, with or without a guitar solo» (Wilson zitiert in Mundy 1999: 11). Rockumentary ist also nicht nur der Begriff, der kulturhistorisch am längsten präsent ist, sondern das ‹Rock› steht auch repräsentativ für das Selbstverständnis der Popmusik. Dadurch markiert es die eigene Zugehörigkeit zu dem Dispositiv Populärkultur (vgl. zu dem Konzept u. a. Wilke 2012: 301 f.) als selbstreferenzielles Element des Genrekonzepts.

1.2.5 Populärkultureller Forschungsrahmen: Leseanleitung der Rockumentary im Kontext von kulturellen Authentifizie ungs- und Ausschlussstrategien

Wenn Paul McDonald konstatiert, dass textzentrierte Kritik vor allem inhärente symbolische Artefakte in den Blick nehme, deren Fragestellungen in der Betrachtung von Macht und Darstellung Aspekte außerhalb des Textes vernachlässige (vgl. McDonald 2013: 147), so trifft diese Kritik an der Lesart von Film die Filmwissenschaft ebenso wie die Medienwissenschaft im Allgemeinen. Gleichsam gilt sie für diverse beigeordnete, humanistische Fächer. McDonald erklärt dabei:

> [I]n the mangled interpretation of Althusser adopted by poststructuralist film theory, relative autonomy became absolute autonomy and was read as giving apparent justifi ation to the forgetting of economics by regarding ideology as a purely idealist effect created by the semiotic workings of the text fl ating independent of material ties. *(ebd.).*

In Fallstudien zu Rockumentaries spielen genau in diesem Sinne meist weniger die Terminologie und Produktionsumstände von Musikfilmen – und Rockumentaries

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

im Speziellen – eine Rolle, sondern ihre Inszenierung des Themas Musik. Im Fokus steht *Remembering Popular Music, Documentary Style* (Huber 2011), wie Alison Huber es in einem Artikel pointiert formuliert. Dabei geht es um Fragen von Image, Authentizität und Szene(re)präsentation, kurz gesagt der hermeneutischen und kulturellen Dimension des dokumentarischen Materials. Auch die Rockumentary ist in ihrem Aufkommen als dokumentarische Form eng verknüpft mit Fragen der Authentizität. Da diese Arbeit von einem breiten Musikbegriff ausgeht und nicht die Inklusions- und Repräsentationsdynamiken innerhalb der Musikkulturen zum zentralen Thema hat, ist im Verlauf der Arbeit kein Raum mehr für umfassende Diskussionen musikgenrespezifischer Abbildungsdiskurse. Um zu zeigen, dass sie trotzdem in allen Genres eine Rolle spielen, wird deshalb ein kurzer Überblick dazu den weiteren Ausführungen vorangestellt.

So fi det sich beispielsweise in einigen Subgenres im Metal wie dem True Norwegian Black Metal das Konzept der ‹Trueness›, während im musikalischen Genre Rap, aber auch im übergeordneten kulturellen Konzept des Hip-Hop, der Begriff der ‹Realness› gebräuchlich ist. Er beschreibt zuerst einmal nur eine «discursive strategy that attempts to collapse the distinction between the material world, visuality, and representation» (Fleetwood 2005: 163). Der Begriff an sich ist aber komplexer. Er bewegt sich im Rahmen von Repräsentationsstrategien einer «racialized youth» (ebd.) und beschreibt gleichzeitig ein Konzept des Realitätsbezugs, eine ästhetische Darstellungsweise in Musik, Film und wiederkehrenden Bildformen, die die Hip-Hop-Protagonisten in *Race*- und *Gender*-Diskursen verorten (vgl. ebd.).

‹Realness› wie ‹Trueness› sind dabei mit Blick auf den Film hauptsächlich ästhetische Konzepte mit unterschiedlichen Zugängen. Jan Grünwald hält in *Male Spaces* diesbezüglich fest: «‹True› […] impliziert die Forderung nach einem Wahrheitsgehalt und einer Treue zur Szene, während ‹real› die Forderung nach einem Echtheitsgehalt impliziert» (Grünwald 2012: 189).[11] Metal und Hip-Hop sind dabei spezifische Fälle im Authentizitäts-Diskurs, da innerhalb der Genres eigene Begriffe geprägt worden sind. Andere Genres, beispielsweise Indie, verfügen über eigene subkulturelle Paradigmen zur Etablierung von Authentizität, wie die Figur des Hipsters (vgl. beispielsweise Mastro et al. 2013: 79). Im Mittel der damit verbundenen Strategien und Probleme steht auf lange Sicht dabei die Frage, die Allan

11 Anders als ‹Trueness› bezieht sich ‹Realness› also auf «Realräume einer scheinbar echten Lebenswelt» (Grünwald 2012: 189). Im Old-School Hip-Hop, genau wie im Subgenre des Gangster-Rap, ist dabei beispielsweise die Herkunft der Musiker und der damit verbundene, harte Weg zum Erfolg essenziell. Dabei verlaufen Trennlinien allerdings auch genreimmanent. Fans der kommerzielleren Metal-Genres lehnen häufig den ‹Trueness›-Begriff ab, manche Hip-Hop-Fans lehnen demgegenüber die sogenannten ‹YMCMB›, die ‹Young Money Cash Money Billionaires›, ab: «I don't like them at all. They never put on meaningful and sensible lyrics. […] And it's not just YMCMB but other modern day rappers as well. […] No one writes meaningful lyrics like Eminem and Tupac nowadays» (Yahoo Answers 2013: Antwort 12). Ähnliches gilt für die ‹Fake It ‹Til You Make It›-Attitüde: «all they rap about is whores[,] money[,] cars and getting wasted» (ebd., Antwort 6).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Moore 2002 in *Authenticity as Authentication* diskutiert: sollte sich die Populärkulturforschung vom Begriff des Authentischen komplett lösen, wenn er in der Populärkultur immer nur ein Konstrukt und Performance ist (vgl. Moore 2002)? Es ist in dieser Gedankenfolge defin tiv sinnvoll, ‹Authentizität› als ‹Authentisierung› im Sinne eines Konstruktionsprozesses für eine Persönlichkeit zu lesen und dabei für die Rockumentary Bill Nichols Aussage «We ask different things of representation and reproductions, documentaries and documents» (Nichols 2010: 13) mitzudenken und gelegentlich zu hinterfragen.

Es ist wichtig festzustellen, dass die meisten Image-Konzepte in der Rockumentary soziokulturelle Diskurse ihrer Zeit widerspiegeln und durch die überwiegend weißen, männlichen Filmemacher auf der Basis eines heteronormativen, männlichen Rollenmodells entstehen. Die Rockumentary kann dabei oft als Exempel für die kritischen Diskurse verstanden werden, die der dargestellten Musik zugrunde liegen. Die Amerikanistin Nicole R. Fleetwood beruft sich beispielsweise in der Diskussion von Hip-Hop auf Texte der Kulturwissenschaftler Smith, Hall und Harper, wenn sie feststellt: «Black cultural scholars have critiqued the concepts of realness and authenticity within black popular culture as a reifi ation of an essential notion of masculine black subjectivity that is both misogynistic and anti-gay» (Fleetwood 2005: 163). Ein Rockumentary-Beispiel für diesen Vorwurf ist die Reaktion auf Ice-Ts selbstfi anzierten, kanonisch konservativen Hip-Hop-Film Something Fr om Nothing – The Art of Rap (USA 2012, Regie: Ice-T und Andy Baybutt).[12] Bei einer Q&A-Vorstellung des Films in Irland und Großbritannien wird sowohl die geringe Anzahl der Frauen als auch die Abwesenheit der weißen Beastie Boys im Film thematisiert und vom Regisseur erklärt. Billy Jam notiert dabei für den Blog des Plattenladens Amoeba in einer Zusammenfassung:

> By this stage Ice T, tired of having to be in defense mode, pulled out of his back pocket his wallet and holding it up to the audience he said, «You can tell me what this is not. You can say it's not white, it's not red, it's not big, it's not long. It's not a radio, it's not a car. Tell me what it is. It's black and it's a wallet! You can stand up all day and tell me what this movie is not. Let's talk about what it is. Alright» Then the crowd cheered loudly in support. *(Jam 2012)*

Auch in der medialen Aufarbeitung fi det sich die Thematisierung und konsequente Verteidigung der Interviewpartner-Auswahl durch Akteure der Rap-Szene (Barnett 2012). Bezeichnenderweise gibt es die Diskussion über den exkludierenden Habitus auch in der akademischen Diskussion über mediale Abbildungen der Metal-Kultur

12 Gegenbeispiele fi den sich im Musikdokumentarfilm, in dem häufig die Verkaufsstrategien der Kreativindustrie mitverantwortlich gemacht werden für die Persistenz des Status Quo. Beispielhaft ist hier Hip Hop – Beyond Beats & Rhymes (A Hip-Hop Head Weighs in on Manhood in Hip-Hop Cul tur e) (USA 2006, Regie: Byron Hurt), der auf dem Sender PBS ausgestrahlt und auf Campus in den USA gezeigt wurde.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

(vgl. z. B. Heesch und Scott 2016). Für die Verfilmung von Musikgeschichte in dokumentarischen und fiktiven Formen bedeuten die Produktionsumstände für den nordamerikanischen Raum vor allem aber lange auch eine Exklusion von ‹Race›. Das meint, anders als im Beispiel von Ice-T, im Regelfall die Verleugnung musikethnologischer Wurzeln in westafrikanischen Traditionen. Die Darstellung in Filmen zur Musikgeschichte erfolgt dabei meist entweder über den bewussten oder unbewussten Ausschluss jener Quellen oder eine Wiederentdeckung und Feier jener Traditionen, erklärt Robert Niemi (vgl. Niemi 2006: 237). Gründe für das Aufkommen letzterer liegen in der graduellen Akzeptanz von Afroamerikanern als aktiver Teil der US-amerikanischen Kultur: «It took the 1947 desegration of baseball, the 1948 desegration of the U. S. military, and the full fl wering of the civil rights movement in the mid-1950s to establish a legitimizing context for a racially conscious reassessment of the history of American music on film» (Niemi 2006: 237).

Robert Niemi notiert im Anschluss, dass besonders die Anerkennung von afroamerikanischen Künstlern und ihren Wurzeln im Rock erst spät im 20. Jahrhundert filmisch thematisiert werden. Dies trifft auch noch auf die Programmstruktur von MTV zu, da dem Sender in den frühen 1980er-Jahren vorgeworfen wird, den inhärenten Rassismus der Musikindustrie zu übernehmen (Goodwin 2005: 41). Die Verbindung von Musik- und audiovisueller Industrie produziert also implizit auch Dokumente der in ihr prävalenten sozialen Dynamik. Dies äußert sich im Besonderen durch Exklusion. Beispiele jüngeren Datums, wie die Diskussion um die Besetzung von Nina Simone durch Zoe Saldana im Biopic Nina (UK 2016, Regie: Cynthia Mort), die für ihre Rolle dunkler geschminkt werden musste, zeigen, dass die Kategorien ‹Race› und ‹Gender› (und in geringerem Umfang ‹Class›) in der Gattung Musikfilm auch im 21. Jahrhundert noch problematischen Abbildungsstrategien unterliegen können. Immerhin stellen die Abbildungen nun aber mitunter den Ausgangspunkt für öffentliche Diskussionen dar (vgl. z. B. Shand-Baptiste 2016).

1.3 Methodik und Quellenkritik

Doch wie nähert sich die Arbeit auf der Grundlage der theoretischen Vorannahmen ihrem Thema nun konkret? Die von drei unterschiedlichen Problemhorizonten bestimmte Fragestellung erfordert einen multimethodischen Zugang zum Thema. Den jeweiligen Kapiteln liegt daher eine differenzierte Methodik zugrunde, die im Folgenden kurz umrissen werden soll. Dies führt zu einer uneinheitlichen Wertigkeit der Quellen, die ebenfalls kurz diskutiert wird.

Grundsätzlich gliedert sich die Arbeit in eine theoretische Verortung, eine konkrete historische Einordnung der Rockumentary im Sinne der bereits skizzierten Periodisierung und eine Analyse der derzeitigen Produktionsumstände. Zunächst

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

erfolgt dafür in einem zum Thema hinleitenden Kapitel eine exemplarische Diskussion dreier Filme sowie eine Perspektivierung der Rockumentary im Kontext der Musikpräsentation in anderen Medien. Diese basiert auf dem akteurszentriert-historisierenden Kontext, der sich aus der Verbindung der drei Methoden ergibt, die im Folgenden erklärt werden sollen. In der Verbindung dieser drei Methoden legt diese Arbeit damit ein Beispiel für eine akteursfokussierte, mediale Feldvermessung im Sinne der revisionistischen Filmgeschichtsschreibung vor.

1.3.1 Methodik I: Unterhaltungsdefinition und Gattungss hematisierung

Das große Korpus der Rockumentary markiert weder den Beginn der Verbindung von Musik und Film noch ist jeder Musikfilm auch eine Rockumentary. Tatsächlich stellt die Rockumentary nur ein Segment jener Musikfilme dar, die als Teil audiovisueller Unterhaltungskultur Musik und Bild verbinden. Der Unterhaltungsbegriff ist dabei wissenschaftlich überaus komplex (vgl. Früh 2006: 25–47) und im Kontext der Fernsehunterhaltung mit interdisziplinären Zugängen und einem spezifischen Blick auf die Rezipienten umfassend diskutiert worden (vgl. u. a. Lantzsch 2008: 103 f.). Die Frage nach dem Verhältnis von Unterhaltung und Information im Dokumentarfilm, das auch zentral ist für diese Publikation, unterliegt dabei seit der Jahrtausendwende zunehmend diskursiven Veränderungen. Populärkulturelle Informationsangebote haben den Dokumentarfilm von einer fi en Kategorie zu einem ‹Kontinuum› verändert, «which involves both entertainment and information» (Beattie 2004: 203). Dabei unterliegen Dokumentarfilme allgemein einem Trend zur Unterhaltung, denn «the narratives, styles and approaches of popular factual entertainment shift documentary away from its traditional focus on argumentation and public education and towards the pleasures and conventions of entertainment» (ebd.).

Die Unterhaltungsdefin tion, die deshalb im Folgenden zugrunde liegt, ist angelehnt an Christy Collis Beitrag zu Stephen Harringtons zentraler Anthologie *Entertainment Values* (2017) und entspringt damit einem industrienahen Produktionskontext, der dem dieser Arbeit entspricht. Collis versteht Unterhaltung als «specifi type of orientation towards an audience: it [Unterhaltung] tends to indentify audience tastes, values, and desires, and then to design products which will cater to them» (Collis 2017: 16). Die Ausrichtung auf antizipierte Publikumswünsche ist dabei kommerzieller Natur und steht dezidiert im Gegensatz zu einem Kunstbegriff (vgl. ebd.: 16). Das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Unterhaltung versteht Collis dabei als Spektrum, in dem sich die meisten kreativen Produkte verorten lassen (ebd.: 19). Umfassend stellt sie für den Gegenstand Unterhaltung fest: «From an entertainment industry perspective, entertainment is defi ed and characterised by ist audience-centred, commercial nature, rather than by its content, its genres, its audience, or the kind of emotional response it may or may

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

not elicit from its consumers» (ebd.: 20). Die im weiteren synonym verwendeten Begriffe Unterhaltungsindustrie und Entertainmentindustrie bezeichnen also verschiedene Akteure und Firmenformen, die insbesondere mit audiovisuellen und musikalischen Kreativindustrie-Produkten arbeiten und mit ihnen einer reinen Freizeit-Unterhaltung eines Publikums dienen. Der Industriebegriff ist in diesem Kontext angelehnt an den englischen Begriff der ‹Creative Industries› und meint keine Produktion von Sachgütern, sondern vorrangig von kreative Dienstleistungen und Kulturgütern.

Der Musikfilm, insbesondere aber die dokumentarische Rockumentary mit ihrer Inszenierung musikalischer Informationen, soll daher mit Blick auf diesen impliziten Anspruch an eine kommerzielle Verwertbarkeit gelesen werden, bei der eine möglichst erfolgreiche Adressierung eines Zielpublikums im Vordergrund steht. Der dabei implizierte Anspruch an Unterhaltung ist gemeint im Sinne affektiver Ansprache auf Produktionsebene nach Claudia Wegener: «Unterhaltsame Information kann daher verstanden werden als Information, die durch affektive/emotionale inhaltliche und dramaturgische Gestaltung übermittelt bzw. dargestellt wird» (Wegener 2001: 99). Ebenso wie bei Wegener geht es im Folgenden nicht um die tatsächlichen Gefühle der Rezipienten, sondern um die Frage, ob und wie Musikfilme im Sinne von Keith Beatties «pleasures and conventions» (Beattie 2004: 203) als unterhaltend konzipiert sind. Dabei spielen Darstellungsmuster eine Rolle, die sich in der industriellen Praxis der Musikdarstellung herausgebildet haben. Diese können auf in dieser Publikation nicht diskutierten Zuschauerbefragungen durch die Industrie basieren (vgl. Collis 2017: 18), werden hier aber hauptsächlich mit Blick auf Box-Office- d Verkaufszahlen refl ktiert.

Bezeichnenderweise entspringt diese Diskussion über Unterhaltung hauptsächlich einem akademischen Anspruch an die Defin tion. In der Unterhaltungsindustrie fi den sich dazu keine eigenen Debatten (vgl. ebd.: 20). Diese Grundannahme wird sich auch in den Industriestudien dieser Arbeit bestätigen. Essenziell für das akademische Verständnis des Musikfilm-Begriffs ist dennoch eine Kategorisierung seines Korpus. Dazu wird im weiteren Verlauf eine überarbeitete Version einer Gattungsschematisierung vorgeschlagen, die auf dem Begriff Musikfilm aufb ut. Diese umfassende Schematisierung wurde im Verlauf der Dissertationsphase entwickelt und erstmals in gekürzter Form im Sammelband *Populäre Musikkulturen im Film* (Heinze und Niebling 2016) publiziert. Das Ziel dieses neuen Musikfilmbegriffs ist dabei weniger, ein Kommentar zur deutschen Diskussion von Genreparametern zu sein. Er soll vielmehr ein praktikables, dringend notwendiges Vergleichsmoment für die extensive Vielfalt schaffen, in der Musik inszeniert und dokumentiert wird. In der Kategorisierung, über die das Material einerseits organisiert und andererseits produziert wird, wird dabei hierarchisch zwischen Gattung, Genre und einem für die Fragestellung dieser Arbeit besonders relevanten Produktionsmodus (vgl. Tab.1) unterschieden.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Tab.1 Ausschnitt der Schematisierungstabelle zum Musikfil

Musikfilm Gattungen	Musikdokumentation		Musikspielfil	Experimentelle Musikkunst
Produktionsmodus	Musikdokumentarfil	Rockumentary	Musikspielfil	Experimentelle Musikkunst
Häufi e Genres	- Ethnografis her Musikdokumentarfil - Journalistische Musikreportage - Kritisches Künstlerporträt	- Konzertfil - Festivalfil - Tourfil - Tonstudiofil - Bandbiographien und andere Porträts - Musikshows (Chart- und Talentshows) - Reality-TV mit Musikbezug	- Musical - Biopic - Mockumentary - die Zyklen des Music Cinema - Konzertspielfil - Tanzfilme (dies b - inhaltet u. a. auch große Teile des Bollywood-Kinos)	- Avantgardistische oder experimentelle Musikfilm - Musikvideo

Der Musikfilm wird dabei zunächst als Klammer für alle Filmgattungen verstanden, die sich mit Musik beschäftigen. Die terminologische Basis für diese Unterscheidung bildet die Annahme, dass der Film-Begriff im Sinne von Anno Mungens «visual music» verstanden werden kann (Mungen 2003: 62). Mungen attestiert dabei den Musikmedien in jüngeren Dekaden eine ‹außergewöhnliche Diversität› (vgl. ebd.), die sich in Formen sowie technologischen und ästhetischen Strategien spiegelt. Generell seien alle wichtigen Musikmedien, von Film bis Fernsehen, heute audiovisuell (vgl. ebd). Eine solche Defin tion beinhaltet audiovisuelle Darstellungen auf allen modernen Bildschirmplattformen – ein Konzept, das sich auch in amerikanischen Publikationen wie beispielsweise *Popular Music On Screen* (Mundy 1999) fi det. Damit ergibt sich eine Bandbreite audiovisueller Musikmedien, die alle modernen Medienbildschirme umfasst. Sie reicht von Kinoleinwänden bis hin zu webbasierten Geräten, die neues wie altes, gescriptetes wie fiktionales Material darstellen.

Das *Lexikon der Filmbegriffe* des Instituts für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel enthält derzeit zwei Definitionen des Musikfilms. Die folgende Defin tion des Terminus versteht ihn dabei bereits in einer breiten historischen Lese als Gattung. Sie beschreibt

> Musikfilm als Film zu dessen zentraler Attraktion Musik gehört […]. Eine pragmatische, auf die gesamte Filmgeschichte abzielende Defin tion müsste den Begriff insgesamt vom Musical stärker absetzen, um ihn als eigenständigen Gattungsbegriff sin voll gebrauchen zu können.
> *Musikfi me* [Hervorhebung im Original] sind somit narrative Filme mit einem signifikanten Anteil an Musik […]. Somit sind die Tonbilder des Stummfilms, die filmischen Erzählungen zu bekannten Songs der 1930er-Jahre, ebenso inkludiert wie der verstärkte Einsatz extradiegetischer Popmusik in Filmen ab den späten

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> 1960er-Jahren. Der Einsatz von Musik im Musikfilm geht über die üblichen Funktionen von Filmmusik hinaus und wird zum entscheidenden Faktor in Produktion, Vermarktung und Rezeption. *(Windisch und Tieber 2012)*

Einige der erfolgreichsten Soundtracks seien dabei Kompilationsalben zu Musikfilmen, die besonders populäre Songs versammeln. Die Verbindung von Musik und Bild mit dem Schwerpunkt auf Musik ist in solchem Maße relevant, «dass bei einigen Musikfilmen von «bebilderten Soundtracks» die Rede ist» (ebd.)

Signifikant an diesem Gattungsbegriff ist die Berücksichtigung industriell relevanter Faktoren, spezifisch der Verweis auf die Rolle der Musik als entscheidendem Faktor in ‹Produktion, Vermarktung und Rezeption›. Musik wird als Werbeträger und Kaufanreiz für Film verstanden. Das ist ein Gegenentwurf zu der Konzeption von Film als Werbeträger für Musik, um den es in dieser Publikation geht. Vielleicht ist dies auch der Grund für den Schwerpunkt dieser Defin tion auf narrativen Filmen, also Spielfilmen (und im Besonderen jenen Musicals, über die hinaus der Begriff differenziert werden soll), während dokumentarische und experimentelle Formen wie das Musikvideo fehlen. Eine solche populäre Perspektive nimmt beispielsweise auch Ursula von Keitz in ihrer Diskussion der Musikfilmgattung der 1930er implizit ein (vgl. von Keitz 2011: 113 f.).

In der Diskussion der Genres im Verlauf der Arbeit soll allerdings gezeigt werden, dass eine Erweiterung des Gattungsbegriffs filmhistorisch aufgrund der Korrelationen zwischen den Genres unbedingt notwendig ist. So beeinflusst beispielsweise das Musikvideo die Ästhetik im Spielfilm und ebenso nehmen Genres in der Rockumentary mit ihren Erzählstrategien Einfluss auf Spielfilmgenres wie die Rock-Mockumentary. Ein derartig inkludierender Gattungsbegriff ist dabei gemeint in Anlehnung an Harald Fricke als ein «unspezifischer Oberbegriff für ganz *verschiedenartige* [Hervorhebung im Original] […] Gruppenbildungen: nach Textsorten, nach Genres» (Fricke 1981: 20) oder auch als qualitativ-inhaltliche, eigene Kategorie (vgl. ebd.). Davon ausgehend kann Musikfilm im filmwissenschaftlichen Sinne nach Knut Hickethier (vgl. Hickethier 2003: 62–96) als ein Überbegriff für Medien verstanden werden, deren *Funktion* es ist, Musik audiovisuell zu präsentieren und in arrangierter Form darzustellen.[13]

Eine Gattungsschematisierung dieses Musikfilm-Begriffs folgt der grundsätzlichen Unterscheidung in die drei Kategorien von Film nach Alan Williams: Dokumentarfilm, narrativer Film und Experimentalfilm (vgl. Williams 1984: 121). Die

13 Die Idee der arrangierten, audiovisuellen Daten soll dabei, mit Blick auf die hier untersuchte Instrumentalisierung von Präsentation, auf eine konzeptionelle Darstellung verweisen. Der Gedanke dahinter ist es, das nicht erfassbare Archiv von Rohmaterial von bearbeiteten Produktionen zu trennen – beispielsweise im Fall eines Konzertfilms von Madonna in Tel Aviv, der von einem Fan aus einzelnen Mitschnitten anderer Fans zusammengestellt wurde und für eine gewisse Zeit auf YouTube zirkulierte.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Dreiteilung, die Williams als Genre bezeichnet, ist dabei filmwissenschaftlich aufgrund ihrer Unschärfe durchaus umstritten (vgl. z. B. Watson 2012: 193). Sie ist aber im Sinne einer pragmatischen Filmtheorie ein sinnvoller Rahmen für den kommunikativen Vertrags, wie Francesco Casetti ihn für Genrefilme beschreibt (vgl. Casetti 2001). So plädiert beispielsweise auch Michael Baker in seinen Studien zur Rockumentary für die Dreiteilung, allerdings als formale Einheit:

> By recognizing fi tion, nonfi tion and experimental forms of cinema as modes of organization as opposed to genres in and of themselves, we return to a position the precedes the notion of genres and are provided with a way of conceptualizing the difference between various forms of cinema in less prescriptive, more inclusive ways. *(Baker 2011: 29)*

Dieses Verständnis von formellem Vergleichsrahmen und impliziter Lesevereinbarung zwischen filmischem Text und Publikum ermöglicht eine Konzentration auf die Parameter der audiovisuellen Inszenierung von Musik. Diese sind für die Rockumentary als spezieller Form dokumentarischer Betrachtung besonders interessant. Die Schematisierung unterscheidet deshalb mit Blick auf die Lesarten und Darstellungsformen von Musikfilm die Gattungen Musikdokumentation, Musikspielfilm und experimentelle respektive experimentelle Musikkunst. Diese beinhalten aufgrund der Konzentration auf dokumentarische Formen derzeit beispielsweise keine Kategorie des animierten Musikfilms, die ebenfalls denkbar wäre.

Die Etablierung eines so breiten Gattungsbegriffs erfordert allerdings eine weitere Organisation. Eine Möglichkeit der Unter-Organisation von ‹Gattung› bietet eine Gliederung nach unterschiedlichen Modi. Diese Form der Kategorisierung kann beispielsweise die Annäherung an einen (dokumentarischen) Gegenstand (vgl. Nichols 2010: 158 f.), seine narratorische Formgebung und Adressierung (vgl. Bordwell 1985: 150) oder seine Produktionsumstände zur Grundlage haben. Modale Kategorien haben jedoch gemeinsam, dass sie genreübergreifend auftreten und damit Beständigkeiten und Zäsuren in einer längeren filmhistorischen Entwicklung deutlich machen können. Die untersuchten ‹Modes of Production› können mit Rückgriff auf Allen und Gomery als Gesamtstruktur der Produktionsorganisation eines Films verstanden werden (vgl. Allen und Gomery 1985: 86 f.). Dabei lassen sich in einer Weiterentwicklung des Produktionsmodus-Gedankens von Karl Marx beispielsweise die Protagonisten, die Technik und die Finanzierung als Kriterien der Organisation lesen (vgl. Bordwell, Staiger und Thompson 1985: 89 f.). Innerhalb dieser Kriterien verortet die Schematisierung die Rockumentary als spezifische Form dokumentarischer Darstellung, nämlich als einen eigenen Produktionsmodus zur Darstellung von Musik. Sie unterscheidet sich von fiktionalen Zugängen im Musikspielfilm sowie experimentellen Zugängen in der experimentellen Musikkunst. Außerdem lässt sie sich abgrenzen von anderen dokumentarischen Zugängen zur Darstellung von Musik, hier

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Musikdokumentarfilm genannt. Die Rockumentary stellt dabei eine kommerzielle Betrachtung von Musik dar, die im besonderen Produktionsverhältnis von der Musik- zur Filmindustrie entsteht und dabei eigene Finanzierungsmodelle besitzt. In diesem Kontext wird sie zum Objekt für die Medienindustrie, die Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist.

Der übergreifenden ‹Gattung› und dem ‹Produktionsmodus› ordnet sich der Begriff ‹Genre› als eine «historisch begrenzte literarische Institution» (Fricke 1981: 132) unter. Da individuelle Genres in ihrer Entstehung komplex zu bestimmen sind, schlägt Barry Keith Grant in *Film Genre – From Iconography To Ideology* vor, sie beispielsweise pragmatisch durch «frequently-used stylistic techniques or narrative devices» (Grant 2007: 10) voneinander abzugrenzen. Im Fall des Musikfilms würde dies dabei eine Vergleichsbasis vom Musical über den Konzertfilm bis zum Musikvideo bedeuten. Die aus den und durch die Genres entstehenden Konventionen seien dabei jeweils verbunden mit «certain expectations on the parts of spectators, which are in turn based on viewer familiarity with the conventions» (ebd.: 21). Dies ist eine implizite Grundannahme, die besonders für die Funktion der Rockumentary zwischen Werbung und Unterhaltungsprodukt von Relevanz ist.

Innerhalb seiner Filmgattungen umfasst der Musikfilm dabei eine Vielzahl von Genres[14], die Medienplattform übergreifend auftreten. In der Gattungsschematisierung der Arbeit sind die Genres dabei ein Vergleichselement, für das komparativ Parameter festgelegt werden sollen. Die vergleichende Kategorisierung der Genres in diesem Schema fi det dabei hauptsächlich auf der Ebene des «generic system» und «individual genres» (beide Zitate Ryall 1998: 329) statt, um für zukünftige Einzelfallanalysen einen Vergleichsrahmen auf Ebene der Genrebezüge sowie der Einzelgenres innerhalb der Klammer Musikfilm zu schaffen. Eine exemplarische Diskussion einzelner Filme dient dabei nur zur Veranschaulichung von spezifischen Parametern und ist bewusst nicht erschöpfend formuliert.

Damit ergibt sich in der Zusammenfassung der Musikmedien im Rahmen der hier verwendeten Schematisierung folgende Grundidee: Wenn Musikfilm verstanden wird als jede arrangierte audiovisuelle Form von Daten, die sich auf Musik konzentriert, dann ist davon auszugehen, dass sich in dieser Gattungskategorie die Parameter für Produktion, Ästhetik und Inhalt deutlich unterscheiden können. Es ist allerdings gleichsam möglich, dass sich für die meisten Genres, Modi, Zyklen oder Formate, die sich in dieser Kategorie vergleichen lassen, eine gegenseitige

14 Darüber hinaus fi det der Begriff des Formats Anwendung, der im Sinne von Knut Hickethier eine temporär ausgeprägte, «spezifisch kommerzielle Ausgestaltung und lizenzgebundene Festlegung von Formen» (Hickethier 2003: 152) meint. Formate treten hauptsächlich im Fernsehen oder Radio auf und sind für die Verbindung audiovisueller Medien mit Musik defin torisch besonders fragmentiert, da sich – wie Ron Rodman beispielsweise in der Diskussion von Radioformaten in den USA feststellt – musikalische Präferenzen, gruppenspezifische Zuschaueransprüche und externe Faktoren in der Genese von Formaten verbinden (vgl. Rodman 2016: 237).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Einflussnahme feststellen lässt (vgl. Niebling 2016b: 31). Dafür braucht es die Gattungsklassifizie ung als Vergleichsmoment, mit der diese inhomogenen Genres jenseits einer eingeschränkten Medienspezifität untersucht werden können.

1.3.2 Methodik II: Revisionistische Filmgeschichtsschreibung

Im Sinne der revisionistischen Filmgeschichtsschreibung, die beispielsweise Douglas Gomery und Robert Allen in *Film History* (1985) anwenden, geht es dabei in allen Kapiteln um einen Blick auf die Produktionsumstände, der für die Historisierung im Anschluss an die Gattungsschematisierung von Primärquellen und Zeitzeugenaussagen gelenkt wird. Besonders im Geschichtsteil, der die Entwicklung der Rockumentary historisch aufarbeitet, kommt die Methode dabei zum Einsatz. Sie ist systematisch gegliedert nach dem Untersuchungsschema, das sich auf die Struktur der Gattungsschematisierung stützt. Darin werden die kulturellen und industriellen Umstände der Rockumentary-Produktion als Rahmung gelesen und daran anschließend personelle, ästhetische und technische Beständigkeiten und Zäsuren analysiert.

Der ökonomischen Grundperspektive folgend wird dabei die Geschichte der Rockumentary bereits mit Blick auf die akteurszentrierte Herangehensweise der Medienindustrieforschung entwickelt. Die Arbeit orientiert sich dabei an der Verbindung von institutionellen mit ästhetischen und technischen Fragestellungen wie sie die amerikanische New Film History in Beispielen wie *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Staiger und Thompson 1985) praktiziert. In diesem Sinne ähnelt die vorliegende Arbeit Texten wie der Analyse Laurie Edes über die Filmdesigner in den 1940er-Jahren (Ede 2007: 73–89), die im Kontext von Autorenschaft in kreativen Prozessen steht. Die hier relevanten Akteure, die konstitutiv sind für eine Genese der Rockumentary reichen dabei von den Filmemachern bis zu den Vertretern der Musikindustrie. Sie werden situiert im wirtschaftlichen, kulturellen, ästhetischen und technischen Diskurs ihrer Zeit.

Dabei gilt für die Auswahl der diskutierten Filme, was bereits Thomas Cohen in *Playing To The Camera* feststellt: das Korpus der Rockumentary-Produktionen ist in den letzten 50 Jahren auf einen Umfang angewachsen, dem man sich nur noch sinnvoll über eine thematische Fokussierung und Fallstudien nähern kann (vgl. Cohen 2012: 6). Auch die vorliegende Arbeit zieht deshalb aus der großen Auswahl von Filmen immer wieder einzelne als Studienobjekt heran, um bestimmte Sachverhalte zu illustrieren. Sie vermeidet allerdings angesichts der Formenvielfalt des Forschungsgegenstandes, vorab ein Korpus vorzudefinie en. Demnach fallen zunächst alle produzierten, audiovisuellen und dokumentarischen Formen, in denen Musik thematisiert wird, in den medienspezifischen Rockumentary-Begriff dieser Arbeit, bevor im Anschluss daran das Korpus entlang charakteristischer, wiederkehrender Parameter sukzessive auf einen festen filmischen Modus hin verengt und schließlich definie t wird.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

1.3.3 Methodik III: Medienindustrieforschung

Abschließend erfolgt in der Arbeit eine Produktions- und Distributionsanalyse, die über exemplarische Fallstudien dreier Firmen und einzelner Akteure organisiert ist. Hier wird die Geschichte der Rockumentary noch einmal bis zu ihrer jetzigen Position in der Gegenwart anhand der Perspektive jener Akteure nachvollzogen, die sie praktisch produzieren und vertreiben. Für diese Perspektivierung ist in besonderem Maße die Verortung dieser Arbeit im Feld der Critical Media Industry Studies von Relevanz. Versteht man die Rockumentary als Produkt, so bereitet die Interdependenz zwischen der Film- und der Musikindustrie für ihre systemische Verortung und Untersuchung Schwierigkeiten. Per se ist die Rockumentary dabei vergleichbar mit einem «publicly disclosed deep text» (Caldwell 2008: 348 f.) nach John Caldwell. Sie zeigt vermeintliche Praktiken der Musikindustrie, aufbereitet für eine Öffentlichkeit «who is positioned as lucky enough to have been given access to those ‹inside› the production process» (ebd.). Dabei wird allerdings der Prozess der Filmproduktion im Regelfall ausgeklammert. In der Analyse der Interdependenz zwischen Film- und Musikindustrie lässt sich deshalb einerseits Zugang zu Unternehmen über die Quellen eines Medienwirtschafts orschers auf der Ebene der «fully embedded deep texts» (interne Kommunikation in der Industrie) und «semiembedded deep texts» (Kommunikation der Industrie nach außen) entwickeln (beide Zitate: ebd.). Diese können beispielsweise «court proceedings, annual reports, press releases, archival records, third-party industry reports, policy documents, magazine features, and newspaper articles» (Perren 2016: 227) umfassen. Da diese Quellen häufig aber auf erwähnter, makroökonomischer Ebene ohne direkte Bindung an den spezifischen Untersuchungsgegenstand funktionieren, soll für die Erarbeitung aus der Mikroebene heraus zusätzlich auf Interviewpartner aus der Industrie zurückgegriffen werden, wobei für jeden Bereich auf eine bestimmte Organisation oder ein Unternehmen zurückgegriffen wird.

Geht man in der Untersuchung davon aus, dass die im Theorieteil diskutierten Vertragsmodelle in formeller und bisweilen etabliert-informeller Version für alle Bereiche gelten, in denen Unterhaltungsmedien produziert und distribuiert werden, ergeben sich drei mögliche Ebenen der Beschäftigung, die sich in den Forschungsebenen von Lotz und Newcomb (vgl. Lotz 2009: 26) widerspiegeln. Diesen können allgemein folgende, mögliche (Interview-)Fragen zugeordnet werden:

1. 1. Die makroindustrielle Wirtschafts- bene (zu «National and international political economy and policy»): In welchem Zustand befi det sich das System in dem Bereich, in dem der Akteur aktiv ist? Welche Institution vertritt der Akteur? Welche Rolle spielt der Akteur in dem System? In welchem wirtschaftlichen Zusammenhang steht der Akteur, der den (in)formellen Vertrag aushandelt und umsetzt, zu der Partei, mit der er verhandelt? Welche Dauer hat

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

die Vertragslaufzeit zwischen verschiedenen Institutionen? Welche finanziellen Grundlagen haben die institutionellen Verträge und wie werden sie finanziert? Wie beeinflusst dies das Handeln des Akteurs?

2. Die administrative Produkt-Ebene (zu «specific industrial contexts, particular organizations»): Wie steht der Akteur als Vertreter seiner Institution zu dem Produkt? Welche Rolle spielt das Produkt in seinem gesamten Arbeitsalltag und den vertraglichen Arbeitsprozessen? Welche Rolle spielt das Produkt für die Institution? Welche Arbeitsschritte an oder mit dem Produkt nimmt der Akteur vor? Welche Formen von Verträgen schließt er? Welchen Einfluss (kreativ, ökonomisch, logistisch, formell) kann der Akteur auf das Produkt nehmen? Welche Rücksprachen hält der Akteur regelmäßig in Bezug auf das Produkt? Wie wird das Produkt finanziert? Welche Fixkosten bestehen bei dem Produkt und wie werden sie vertraglich ausgehandelt? Welche Formen der «cross-collateralization» finden sich für das Produkt und wie beeinflussen sie die Verträge?
3. Die mikroindustrielle, reflexive Akteurs-Ebene (zu «individual productions, and individual agents»): Wie steht der Akteur zu dem System? Welche Form von Vertrag bindet ihn an die Institution und unter welchen Umständen wird dieser Vertrag ausgehandelt? Wie steht der Akteur zu seiner Institution? Wie steht der Akteur zu dem Produkt? Wie steht der Akteur zu den Verträgen? Wie nimmt der Akteur Vertragsbeziehungen und -verhandlungen wahr? Was hängt für ihn (sozial, kulturell, politisch, ökonomisch) von den Verhandlungen ab?

Im Fall der vorliegenden Arbeit sind nicht alle Fragen von Relevanz. Die drei Ebenen der Akteursbetrachtung, speziell die Makroebene und die administrative Ebene, dienen jedoch nicht nur zur Betrachtung der historischen Umstände, sondern auch zur Vorbereitung der halbstandardisierten, leitfadenorientierten Expertengespräche (im Sinne eines qualitativen Interviews nach Schmidt-Lauber 2007). Die Transkription der zwei mittels Sprachaufzeichnung erfassten Gespräche erfolgte pragmatisch im Sinne einer reduzierten qualitativen Inhaltsanalyse von Experteninterviews nach den Richtlinien von Froschauer und Lueger (vgl. Froschauer und Lueger 2003: 223).[15] Bei den Gesprächen ging es nicht um die Experten persönlich, die zur Zeit der Interviews alle ein neutral-professionelles[16] Verhältnis zu ihrem

15 Da es nicht um eine sozialwissenschaftliche Kontextualisierung der Aussage selbst, sondern primär um deren Inhalt geht, werden nur Aspekte transkribiert, die konkret das Verhalten der befragten Experten zum Inhalt illustrieren, sodass sich die Zitate – entgegen der Position von Froschauer und Lueger (vgl. Froschauer und Lueger 2003: 223) – stärker einer lesbaren Schriftsprache annähern können. Es wird auf eine Nummerierung der Zeilen sowie eine Kodierung der Gesprächsteilnehmer verzichtet. Angegeben werden nur Pausen (pro Sekunde ein Punkt), nonverbale Äußerungen (lacht) und situationsspezifische Störgeräusche ›Tür wird geöffnet‹.

16 Neutral-professionell bedeutet in diesem Kontext, dass keine relevanten wirtschaftlichen, persönlichen Störungen zwischen den Experten und dem Gegenstand bestehen, über den sie sprechen, beispielsweise eine Kündigung oder eine Firmenschließung (vgl. Gläser und Laudel 2010: 12).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Gegenstand hatten. Sie dienen nur als «Zeugen der uns interessierenden Prozesse» (Gläser und Laudel 2010: 12), also als repräsentative Akteure für das Gesamtsystem Rockumentary. Ihre Aussagen werden unter Schlüsselthemen zusammengefasst und dienen als interne Perspektive auf die Industriepraktiken – mit dem bewussten Subtext des Eingebundenseins in die Industrie.

Die längeren Interviews mit individuellen Akteuren werden durch vereinzelt vergleichbare Positionen aus Interviews meiner musikjournalistischen Arbeit ergänzt, die meist per E-Mail geführt wurden. Grundsätzlich spiegelt der Einsatz der Interviews als Expertenbeleg für theoretische Vorannahmen deshalb keine messbare, empirische Realität, sondern dient vielmehr zur Illustration ökonomischer Randdaten zu den einzelnen Bereichen von der Planung der Rockumentary bis zu deren Vertrieb.

Damit konzentriert sich diese Arbeit auf zwei Elemente in der Production-Studies-Methodik nach John T. Caldwell, um sich der Selbstwahrnehmung und Struktur der Rockumentary-Industrie zu nähern: Interviews und ökonomische Analyse, die unter anderem auf der Auswertung historischer Quellen basieren (vgl. Caldwell 2008: 4). Diese wird ausgeweitet auf Fragen der Distribution, die beispielsweise in der Verortung der Rockumentary an der Schnittstelle von Musik- und Filmindustrie von Interesse sind.

Grundsätzlich ergaben dabei die für die Analyse der Industrie häufig auftretenden Restriktionen. Der Einsatz von Interviews und die Analyse von Texten der Industrie kann aufgrund der konstitutiven und kommunikativen Eigenschaften der Unterhaltungsindustrie in erster Linie immer nur «the industry's own self-representation, self-critique, and self-refl ction» (Caldwell 2008: 4) abbilden. Die Interviews entstanden alle im Kontext eines ‹Research Up›-Verhältnisses in der Unternehmensforschung (vgl. für das Konzept Warneken und Wittel 1997: 1–16), innerhalb dessen Interviews mit etablierten, ranghohen Industrievertretern geführt wurden. Dies führte zu zwei nennenswerten Rahmenbedingungen. Einerseits bestand nicht das sonst für dieses Verhältnis übliche Gefälle zwischen den Industrievertretern und der Verfasserin als Fragesteller in der Durchführung der Interviews. Dies ist zurückzuführen auf die Medienerfahrung der Interviewpartner und den generellen Umgangston in der Kreativindustrie, der geprägt ist von einer affirmativen Zugänglichkeit, mit der sich allerdings Informationen aber auch bewusst ausklammern lassen.

Andererseits galt aber für diese Arbeit eine extrem hohe Zugangshürde zu den Interviewpartnern jenseits meiner persönlichen Bekanntschaften in der Musikbranche. Der Kontakt zu den amerikanischen Gesprächspartnern ließ sich nur über die US-amerikanische *Music Business Association* realisieren. Ethnografische Feldarbeit im Sinne teilnehmender Beobachtung, wie Caldwell sie auch durchführt, ist im Bereich der Rockumentary ohne berufli he Rolle in einem Unternehmen quasi unmöglich. Die Analyse der Produktionsumstände heutiger Rockumentaries

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

gestaltet sich dementsprechend aus wissenschaftlicher Perspektive schwierig. Der Zugang zu den Major-Labels ist ohne persönliche Beziehungen schwierig und führte im Vorlauf und Nachgang dieser Arbeit selbst mit persönlichen Empfehlungen zu keinem Ergebnis. Angedachte Interviews mit der Universal Music Group, Tonstudios, einem Kinodistributor mit Rockumentary-Portfolio sowie einer möglichen amerikanischen Platten- und DVD-Handelskette ließen sich – trotz über zweijährigem Bemühen um Kontaktaufnahme über diverse Kanäle und Akteure – nicht realisieren. Aufgrund der Kontrolle der Medienmischkonzerne im Hintergrund, des großen Konkurrenzdrucks auf dem Marktes und der Vertragsverbindungen zwischen Musik- und Filmindustrie sind außerdem besonders betriebsinterne Kommunikationspraktiken auf der Ebene der «fully embedded deep texts» (Caldwell 2008: 347) kaum zugänglich. Die Verbindung von Experteninterviews und «publicly disclosed deep texts» (ebd.), wie Webseiten und Pressestatements, bildet deshalb den Grundstock des vorliegenden Materials. Die Autorin kennt die Identität aller Interviewpartner. Der schlussendliche Abdruck der Industriekapitel unterlag jedoch in einem Fall Auflagen einer Pseudonymisierung des interviewten Experten. In einem weiteren Fall wurde das Unternehmen und der Experte durch Pseudonyme sowie eine Verfremdung und Generalisierung der Informationen mit Reidentifikationspotenzial gänzlich anonymisiert. Die Anonymisierungen wurde durch einen unbeteiligten Experten mit Kenntnis der Musikindustrie überprüft und bestätigt.

1.4 Inhaltliche Struktur und weitere Vorgehensweise

Eine Grundannahme dieser Arbeit ist, dass die Rockumentary nicht nur Musik präsentiert, sondern selbst als Tonträger und als Produkt Resultat wie Reflexi n einer Popkultur-Geschichtsschreibung der USA und inzwischen sogar der gesamten (westlichen) Welt ist. Der Blickpunkt liegt dabei auf dem angloamerikanischen und bisweilen dem deutschen Markt, die eng zusammenhängen, da Deutschland vor etwa einem Jahrzehnt zu einem der wichtigsten europäischen und dem global drittgrößten Musikmarkt avancieren konnte (vgl. z. B. Scholz 2015). Für ein grundlegendes Verständnis des Rockumentary-Begriffs, der bisher nur theoretisierend und breit genutzt wurde, soll im Folgenden zuerst in einem zum Thema hinführenden Kapitel eine kurze Analyse dreier exemplarischer Rockumentaries über jene Parameter erfolgen, die im Verlauf der Arbeit zum Rahmen der Betrachtung werden. Zusätzlich skizziert das Kapitel die Entwicklung der Musikdokumentation im intermedialen Kontext, in deren Tradition die Rockumentary als audiovisueller Modus von Musikpräsentation steht.

Im Anschluss erfolgt als erstes Hauptkapitel eine Diskussion des theoretischen Rahmens, in dem die Rockumentary als filmischer Modus gelesen werden soll. Das

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Kapitel bietet dafür einen Überblick über dokumentarische und fiktionale Formen der Musikpräsentation, die in Parallelität und Verbindung mit der Rockumentary vorhanden sind. Dazu wird zunächst eine Einführung in die Verbindung von Musik und Film allgemein sowie der Rolle der Musikindustrie als zusätzlichem Akteur im Besonderen vorangestellt. Dann führt das Kapitel in eine ausführlichen Version der eingangs diskutierten Gattungsschematisierung und der Produktionsmodi ein. Dabei werden die Modi detailliert diskutiert, bevor speziell die dokumentarischen Formen noch einmal mit Rückgriff auf die intermedialen Bezüge konkreter gegenübergestellt werden.

Das zweite Hauptkapitel bietet einen Überblick über die konkrete historische Entwicklung der Rockumentary. Die Konstituierung der Rockumentary als Tonträger, Kunstwerk oder Dokument fi det dabei in der Verbindung von technischen Zäsuren mit ökonomischen Prozessen statt, die die Grundlage bilden für die bereits erwähnte Gliederung in die drei Epochen der Genese der Rockumentary. Die ökonomische, ästhetische, fi anzielle und technische Entwicklung sowie die sich wandelnden Arbeitsbedingungen und Selbstverständnisse der Filmemacher werden dabei über zwei historische Zäsuren entwickelt, die die Geschichte der Rockumentary in die Epochen Direct Cinema (1960er bis 1980er), MTV (1980er bis 2000er) und Moderne Rockumentary (2000 bis heute) unterteilen.

Finanzierung und Produktion, Image und Werbung, Lizenzen und Verträge, Vertrieb und Verleih sind alles Facetten jeder Dokumentation, die in der Verbindung von Musik- und Filmindustrie entsteht. Das dritte Hauptkapitel schließt deshalb mit einer Industrieanalyse an die theoretischen Vorannahmen an, die die Erkenntnisse in den aktuellen Kontext der Production-/Distribution-Studies setzt. Dieser Teil der Arbeit gliedert sich ebenfalls in drei Kapitel und ist konzentriert auf repräsentative Schlüsselakteure, die auf dem US-amerikanischen Markt oder weltweit agieren. Das erste Kapitel betrachtet Aspekte der Produktion von Rockumentaries aus der Sicht der Plattenfi men, die sie in Auftrag geben. Das zweite Kapitel nimmt eine etablierte Produktions- und Distributionsfi ma im Bereich der Rockumentary in den Blick, die für das sequenzielle und digitale Fernsehen, aber auch gelegentlich für das Kino produziert. Das abschließende Kapitel widmet sich einem ebenfalls etablierten Distributor für physische Medien, der Rockumentaries an den Handel weiterverkauft.

Nach einem kurzen Fazit nimmt der Ausblick einige verbleibende Leerstellen in der Beschäftigung mit Rockumentaries in den Blick und schließt mit der Frage wohin sich die Rockumentary in der digitalisierten Performance-Kultur in Zukunft entwickeln wird.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-7 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA