3 Musik im Film, Musik als Film – Eine Schematisierung des Musikfilm

Tous les grands films de fi tion tendent au documentaire,
comme tous les grands documentaires tendent à la fi tion …
Et qui opte à fond pour l'un trouve *necessairement* l'autre au bout de chemin.
– *Jean-Luc Godard*[1]

Die Verbindung von Musik und Film datiert über hundert Jahre zurück (vgl. Mundy 1999: 221), bis zu den Anfängen der Filmgeschichte. Die Entwicklungsgeschichte der beiden Medien ist dabei von Beginn an nicht nur technisch, sondern auch kommerziell eng miteinander verwoben (vgl. Grant 2012: 7), lang bevor die Rockumentary überhaupt als eigener Begriff aufkommt. Die gemeinsame Geschichte von populärer Musik und Film führt dabei bis in die ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts zurück. In dieser Zeit avancierten Aufführungen populärer Musik zum festen Programmbestandteil in den Music Halls und dem Tanztheater der Vaudevilleshows Englands und Nordamerikas (vgl. ebd). Auff llig war dabei die gleichwertige Verbindung von Film und Musik. Musik war mehr als nur Beiwerk, sie bildete ein festes Element in einer größeren Performance. Parallel zu diesen Aufführungen entwickelten sich früh erste Verbindungen zwischen Film- und Musikgeschäft, die voneinander profitierten und eng ineinander verwoben zur Unterhaltungsindustrie wuchsen (vgl. Inglis 2003a: 1).

Besonders deutlich illustriert dieses gemeinsame Wachstum die vor dem Zweiten Weltkrieg beginnende, beliebte Praxis, Hauptrollen in Spielfilmen mit etablierten oder aufstrebenden Musikstars zu besetzen. Die Namen reichen dabei von

1 (Godard 1959: 21).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Arthur Tracy in The Str ee t Singer (UK 1937, Regie: Jean de Marguenat) bis hin zu Frank Sinatra in La s Vega s Night s (USA 1941, Regie: Ralph Murphy).[2] Lange vor MTV und seinem von den Buggles besungenen Paradigma ‹Video killed the Radio Star› konstituierte der Musikfilm auf diese Art und Weise ein anderes, viel grundlegenderes Machtverhältnis. Die Rollen in Spielfilmen wurden zur sichersten Möglichkeit, in den USA eine breite Fangemeinde aufzubauen und so auch im damals maßgeblichen Musikunterhaltungs-Medium, dem Radio, gespielt zu werden. In ihrer Instrumentalisierung für den erhofften ‹Airplay› konkurrierten Musikfilme also nicht mit dem Radio, sondern gingen mit ihm eine kommerziell erfolgreiche Symbiose ein.[3] Der Musikfilm durchlief damit bereits früh eine Instrumentalisierung als Präsentationsfläche, die später die Entwicklung der Rockumentary maßgeblich charakterisieren würde: ‹Movie makes the Radio Star›.

Zum Verständnis der Rahmenbedingungen, unter denen Musik zum Thema auf der Leinwand und im Fernsehen wurde, skizziert dieses Kapitel zunächst in einem ersten Schritt dieses Kapitel die allgemeine Entwicklung von Musik und Film sowie die kurze Entwicklung der Musikindustrie mit besonderem Blick auf ihre Waren in Bezug auf Musikfilme, nämlich die Musikrechte. Nach einer umfassenderen Einführung in das erwähnte Gattungsschematisierungs-Modell erfolgt im weiteren Verlauf des Kapitels die defin torische Abgrenzung der Rockumentary im Kontext der aktuellen Gattungs- und Genrediskussion. Dazu werden nach einer ersten Schematisierung in vier Unterkapiteln die Rahmenbedingungen für alle Formen von visueller Musikkultur mit Blick auf Begriffl hkeiten, Genres, Ästhetik und Produktionsumstände beleuchtet. Abschließend soll in der Fortsetzung des vorangegangenen Kapitels zur intermedialen Dokumentation von Musik die Rolle von Dokumentarfilm und Musik in einem konkreten Vergleich möglicher Zugänge diskutiert werden.

2 Wie bereits mehrfach angedeutet, sind Musikfilme dabei nicht limitiert auf Jugend- oder Populärkultur, sondern können klassische Musik genau wie nicht-westliche Musik einschließen. Musikfilmformen wie der Opern-Livestream, bringen beispielsweise klassische Musik als populäres Event auf Augenhöhe mit Blockbustern ins Kino (vgl. beispielsweise Owen 2013).

3 Auch wenn die Engagements nicht für alle Stars gleich gut funktionieren: «Indeed, Elvis's films of the 1960s are central to the way in which the singer has traditionally been historicized and the way in which his career has been periodized. The films (and the music they contain) has been widely interpreted as constituting a loss of artistic integrity in which the ‹authentic› Elvis of the mid- to late 1960s becomes co-opted and corrupted by commercial concerns. Frank Sinatra, on the other hand, is an example of how an artist's film career can help strengthen his/her musical popularity and critical credibility» (Strachan und Leonard 2003c: 319). Im Fall Sinatras befördert die Hinwendung nach Hollywood sogar zweimal seine Karriere – zu Beginn und nach einem Tiefpunkt in den 1950ern.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

3.1 Musik und Bild – Prämissen für die Verbindung der Film- und Musikindustrie

3.1.1 Vaudeville, Jazz Singer und die Rockumentary – Historische Schlaglichter auf Musik im Film

Der folgende Abschnitt zeichnet zuerst einen kursorischen Überblick über die Entwicklung des Musikfilms. Er spannt einen Bogen von frühen Beispielen vor dem Aufkommen des Tonfilms über die Etablierung der Rockumentary im Kino in den 1960er-Jahren bis hin zur endgültigen Verbreitung von Musik als Werbeinstrument zu Beginn der 1980er-Jahre.

Musik als Werbung. Großstadtsinfonien und Vaudeville (1900–1930)

Unabhängig von der präsentierten Musik hat die filmhistorische Betrachtung deutlich formuliert, dass der Film, auch in Zeiten des Stummfilms, nie gänzlich stumm war (vgl. Reay 2004: 5). Musik durch Pianisten als Begleitung von Stummfilmen wurde schon früh, nachweisbar beispielsweise im Jahr 1895, ein Teil der Aufführung und sogar auch Teil der Produktion im Studio für die Schauspieler (vgl. ebd.). Auch lange vor der technischen Entwicklung des Tonfilms im Kino existierten Formen der Tondokumentation, wie The Dickso n Exper iment al Sound Film (USA 1894, Regie: Wiliam Dickson), und Kinoproduktionen, die sich über Musik strukturierten, wie die avantgardistischen Stadtsinfonien – die bekannteste ist wohl Ber LIN – Die Sinfo nie der Gr osss t ad t (DE 1927, Regie: Walter Ruttmann). Zur Jahrhundertwende bestand das Unterhaltungsprogramm im Rahmen von Vaudeville-Theatern aus Auftritten, Filmen oder mit Glasplatten begleiteten ‹Illustrated Songs› (vgl. Altman 2004: 124). Stummfilme zeigten dabei Aufnahmen einiger früher Vaudeville- und Musikperformer, da beispielsweise für die Einführung der Mutoscope-Projektoren in Vaudeville-Theatern ‹filmisches› Material benötigt wurde. Dies bestand zu Beginn beispielsweise aus Flip-Cards in Form von Actualités und Peep-Shows (vgl. Spehr 2005: 21). Ein frühes Beispiel des musikdokumentarischen Films ist dabei So usa And His Band (USA 1901, Regie: n. n.). Dabei handelt es sich um einen Kurzkonzertfilm der American Mutoscope and Biograph Company über die Konzerttour des damals populären Komponisten John Philip Sousa, dessen bekanntestes Werk die offiz lle amerikanische Marsch-Hymne *Stars and Stripes Forever* ist.

Für die frühe Musikindustrie waren die populären Vaudeville-Künstler zuerst Werbeträger für neue Musik. Erste Formen des Phonographen zeigten außerdem Vaudeville-Künstler, nichtsdestotrotz veränderte die sukzessive Einführung von Tonmedien die Arbeitsmöglichkeiten für die Performer (vgl. Sterne 2003: 190).[4]

4 Es gibt dabei allerdings eine Verbindung von musikwirtschaftlichen und frühen filmwirtschaftlichen Entwicklungen, die die Vaudeville-Auftritte sukzessive ersetzten. So gilt beispielsweise: das «sound-on-disc system adopted by Warner Bros. […] was initially used as means of providing

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

So gibt es auch Tonfilm-Aufnahmen früher Musik- und Vaudeville-Performances[5], allerdings brauchte es einige Zeit, bis sich gute Aufnahmeverfahren und Projektoren etablierten (vgl. Gomery 2012: 125). Eine bedeutende Innovation für die Darstellung von populären Künstlern jenseits des Vaudeville (vgl. McGee 2009: 82) war das Kurztonfilmverfahren Vitaphone von Warner Brothers, in dessen Kontext zwischen 1926 und 1931 Vitaphone-Kurzfilme populär wurden. Musik, so James Deaville in *Sounding The World*, wurde dabei fetischisiert, um technologischen Fortschritt zu demonstrieren, auch wenn die Kurzfilme immer noch die Synchronisation eines Phonographen mit dem Projektor benötigten. Inhaltlich zeigen sie aber anschaulich wie bedeutend Musik bereits im frühen Ton-Kino war: «The fi st short features (1927) ranged in subject from pianist Harold Bauer playing chopin to banjo player Rex Schepp and the black gospel group Utica Jubilee Singers, with over 1000 short films released through 1931» (Deaville 2015: 44).

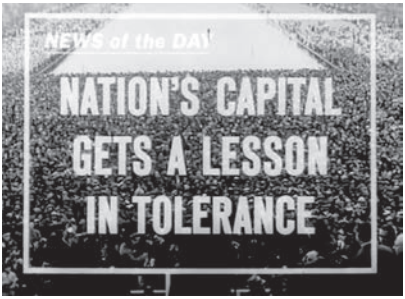
Musik, Film und Politik – Die Wochenschauen und Dokumentationen der 1920er- bis 1940er-Jahre

Während die Vitaphone Shorts mitunter ganze Auftritte zeigten, fanden sich dokumentarische Aufnahmen mit geringerem Anspruch an eine filmische Darstellung, beispielsweise in Form gekürzter Konzertmitschnitte zur reinen Information, unter anderem im Rahmen der Wochenschauen im amerikanischen Kino. Diese kurzen dokumentarischen Filme über aktuelle Themen präsentierten beispielsweise mit der Jenkins Orphanage Band (USA 1928, Regie: n.n) der Fox Movietone News eine der Gruppen des afroamerikanischen Jenkins-Waisenhauses in Charleston, die in den 1920er-Jahren erfolgreich als Musiker in den USA auf Tour waren und den Jazz mitprägten. Marian Anderson – The Lincoln Memorial Concert (USA 1939, Regie: n. n.) des Hearst Metrotone Newsreel Service dagegen war ein damals unveröffentlichter Bericht eines Konzerts von Marian Anderson in Washington. Der Film repräsentierte mit einem Kommentar die politische Dimension des Ereignisses (vgl. Abb. 5a–b), denn das Konzert fand umsonst und auf Einladung des Innenministers statt, nachdem der afroamerikanischen Sängerin eine Konzerthalle verweigert worden war. Musik fungierte speziell im Kontext des Zweiten Weltkrieges als politisches Instrument und wurde in dieser Präsentation auch gewürdigt. Eine frühe Nominierung für einen Dokumentarfilm-Oscar erhielt beispielsweise der 30-minütige Musikkurzfilm Artur o Toscanini – Hymn of the Natio ns (USA 1944, Regie: Alexander Hammid) des tschechischen Avantgarde- und

pre-recorded orchestral scores and pre-recorded prologues, presentations and high-class vaudeville acts at a time when their live equivalents were standard attractions in premier venues but not in ordinary theatres» (Neale 2012: 112).

5 Eine interessante Entwicklung im globalen Kontext ist mit Blick auf die späteren Exklusionsstrategien in der Industrie, dass es im europäischen Raum, vor allem Deutschland um 1910, eine «impressive number of black vaudeville acts […] featured on European sound films» (Lotz 2007: 83) gibt.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



5a–b Schuss-Gegenschuss-Montagen unter der Titelzeile «Nation's Capital Gets a Lesson in Tolerance» zeigen in dem unveröffentlichten Wochenschau-Beitrag Marian Anderson: The Lincoln Memorial Concert den Auftritt von Marian Anderson am Lincoln Memorial und die große Menge an Zuschauern, die sich dafür eingefunden hat.

Dokumentar-Filmemachers Alexander Hammid. Der Film zeigt den italienischen Komponisten Toscanini, der wie Hammid ein Immigrant ist, beim Dirigieren fürs Radio und in seinem neuen Zuhause in New York und erklärt im Kommentar dessen Liebe zur Demokratie.

Erfolgsmodell Musical – Der Musikfilm in der goldenen Ä a Hollywoods (1930–1950)

Dass der häufig als erster Tonfilm in der kommerziellen Spielfilmindustrie bezeichnete The Jazz Singer (USA 1927, Regie: Alan Crosland und Gordon Hollingshead) (vgl. für eine andere Historisierung: Slowik 2014: 57) ein Musical und damit ein Musikfilm war, ist eine historisch ebenso signifikante wie konsequente Entwicklung. Das Musical im Sinne von Barry Keith Grants «film musical» (Grant 2012: 1)[6] wurde zur dominanten Form des Musikfilms und die Zeit der Goldenen Ära Hollywoods von 1930 bis in die 1950er ist so maßgeblich von ihm geprägt, dass die Begriffe Musikfilm und Musical heute oft synonym verwendet werden (vgl. beispielsweise Wedel 2007). Bei den frühen Musicals in den USA handelte es sich dabei häufig um Broadway-Adaptionen. Der Grund dafür lag in dem populären Finanzmodell, in dessen Rahmen Hollywood zu Beginn fi anzielle Unterstützung für eine Aufführung von Broadway-Komödien im Austausch für die Filmrechte leistete (vgl. Slowik 2014: 147).

Zur Zeit der frühen Musicals und Broadway-Aufführungen konstituierte sich die amerikanische Musikindustrie noch aus den Komponisten und Musikverlagen,

6 Der Begriff wird genutzt in Kontrast zum «musical film», der eher dem Musikfilm-Begriff entspricht. Das ‹Film Musical› nach Grant meint dabei «films that involve the performance of songs and/or dance by the main characters and also include singing and/or dancing as an important element. […] Film musicals typically present their songs-and/or-dance numbers in an imaginary space, even if this space is ostensibly a real location, and contained within a narrative framework» (Grant 2012: 1).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

die unter dem Namen Tin Pan Alley (nach der Straße in New York, auf der die Musikverlage saßen) zusammengefasst wurden und bereits großen Einfluss auf die musikalische Struktur früher Musikfilme ausübten. In diesem Kontext kam es zur Etablierung der American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) und einer Durchsetzung des Urheberrechtes. Die ASCAP wurde 1914 gegründet, um öffentlichen Orten wie Restaurants aber auch Kinos Musiklizenzen ausstellen und damit die Einkünfte aus live gespielter Musik rechtlich organisieren zu können. Bis zu diesem Punkt hatte das Copyright nur den Kauf und die Verbreitung von Musik abgedeckt. Nach anfänglichen Rechtsstreitigkeiten nahm die ASCAP ab 1917 offiz ll ihre Rolle als Rechteverwalterin ein. Hotels, Kinos und auch Tanzsäle mussten ab diesem Punkt eine Gebühr entrichten, bevor Musik von Künstlern gespielt werden durfte, die Mitglied des ASCAP waren. Diese Entscheidung betraf bald darauf auch die Radiostationen sowie die Filmstudios in Hollywood (vgl. Smith 2003: 89).

Für die Filmstudios bedeutete dies eine indirekte Abhängigkeit von der Tin Pan Alley, deren Komponisten als Einzige Mitglieder der ASCAP werden durften und nach 1920 auch vermehrt wurden (vgl. ebd.). Diese Abhängigkeit führte zu Beginn zu einer musikalischen Stagnation. Die Komponisten wollten sich nicht auf neue Medien einstellen, sondern ihren damals noch jungen Stil fortführen, der aus der Live-Performance und der Tradition von Vaudevill und anderen Musiktheaterformen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stammte (vgl. ebd.). Für ASCAP-Mitglieder erwies sich dabei die Herangehensweise der Studios, neue Musik für Filme zu produzieren, als profitabel.

Trotz der Differenzen zwischen Film und Bühne funktionierte die Wiederverwertungsstrategie für Hollywood nicht lange. Die Studios erlitten im Rahmen der Großen Depression einerseits schwere wirtschaftliche Verluste, andererseits zerstörten die niedrigen Kinopreise den Markt für die eigentlichen Broadway-Stücke (vgl. Slowik 2014: 147). Ein später Überraschungserfolg gelang mit dem aufwändigen Techni-Color-Film Who opee! (USA 1930, Regie: Thornton Freeland), der auf einem Broadway-Stück von 1928 basiert. Er verhalf Eddie Cantor, der beide Rollen besetzte und zu diesem Zeitpunkt bereits auch selbst Musik aufnahm, zum Durchbruch als Filmstar. Zum Zeitpunkt seines Erscheinens wurde er jedoch bereits mehr als Komödie mit Gesang denn als Musical wahrgenommen (vgl. Barrios 1995: 241 f.).

Trotz der widrigen Rahmenbedingungen zeichneten sich die Jahre der Depression weiterhin durch eine intensive Produktion von Musicals aus, zeigten aber zugleich einen neuen Trend hin zu politischen Biopics. Gelegentlich wurden die beiden Genres auch erfolgreich verbunden wie in The Gr eat Ziegfeld (USA 1936, Regie: Robert Z. Leonard), der unter anderem den Academy Award für ‹Best Picture› erhielt.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Fantasia – Musikfilm als frühes Experimentierfeld

Einen neuen Meilenstein setzte im Jahr 1940 Disney mit seinem experimentellen Werk Fantasia (USA 1940, Regie: Ben Sharpsteen et al.). Dabei handelte es sich um eine Spielfilmversion der seit 1929 erfolgreich laufenden Silly-Symphony-Kurzfilm-Reihe (USA 1929–1939). Die 75-teilige Serie hatte bis 1939 über Musik kleine Geschichten erzählt. Fantasia mischte den Konzertfilm und einzelne animierte Sequenzen passend zu klassischen Stücken. Aufgezeichnet mit stereophonem Ton wurde dafür ein neues Soundsystem mit 80 Lautsprechern namens Fantasound entwickelt, das mit dem Film auf Tour ging und als revolutionäre technische Innovation auch explizit beworben wurde. Aufgrund dieser aufwändigen und dadurch limitierenden Technik spielte der Film allerdings erst in späteren Wiederauflagen seine Herstellungskosten wieder ein. Relevant ist er für die Musikfilmgeschichte besonders aufgrund dieses hohen Kostenaufwands, sowie seiner Konzeption und kreativen Idee, die bereits den Konzertfilm und experimentellere Musikfilm-Genres wie das Musikvideo vorwegnimmt. Auch ein frühes Verständnis der Filmbranche für verschiedene Musikrezeptions-Märkte spiegelt sich darin wider. Disney verstand den Film als eine Art Konzert, das in verschiedenen Zusammensetzungen aufgeführt werden sollte. Die Variationen, die auf regionale Eigenheiten abgestimmt waren, sollten die Zuschauer wiederholt in die Kinos locken. Beide Strategien wurden nicht umgesetzt (vgl. Luckett 1994: 229). Sie zeigen allerdings ein Verständnis für individualisierte Ansprüche an Musikentertainment, das die Musikindustrie in den folgenden Dekaden in der Diversifikation der Musikgenres in zunehmendem Maße bediente.

Dass Fantasia als Kunst rezipiert wurde, liegt in der 1940 noch deutlich präsenteren Spaltung in Unterhaltungs- und Hochkultur begründet[7] und illustriert wie bereits zu dieser Zeit die Perspektiven der Musik- und Filmjournalisten auf die Bedeutung von Musik im Film divergierten. Die Verbindung von Musik und Bild wurde von den Filmkritikern als ‹wichtig› (vgl. ebd.: 216) gelobt, von den Musikkritikern dagegen als Kulturverfall heftig kritisiert: «The force of these arguments indicates how even such as ‹quality› film was regarded as part of the despised popular culture by representatives of ‹high› culture» (ebd.). Die Kritik zielte dabei keineswegs auf die Aufführung oder das Arrangement der Musik, sondern auf die neue, ungewohnte Verbindung von Musik und bewegtem Bild und auf den Film

7 Das Verständnis von jeder Musik als Teil populärer Unterhaltung zeigt sich bemerkenswert im animierte Kurzfilm Music Land (USA 1935, Regie: Wilfred Jackson) der Reihe, der mit wechselnden musikalischen Stilen – mal klassisch, mal Jazz – die Geschichte der Königreiche Island of Symphony und Island of Jazz erzählt. Deren Thronerben verlieben sich ineinander, lösen dadurch einen Krieg aus (der zwischen Streichern und Blasinstrumenten respektive den zwei Musikrichtungen ausgetragen wird) und schaffen es schließlich ein glückliches Ende zu provozieren, bei dem sich auch die Herrscher der beiden Inseln zusätzlich zu ihren Kindern vermählen. Zwischen den beiden Königreichen wird daraufhin die Bridge of Harmony gebaut.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

6a–b Langsame, rhythmische Einstellungswechsel zur filmischen Inszenierung der Musik-Performance finden sich schon 1949 in Toast Of The Town – hier Harry Armstrong mit Sweet Adeline (oben) und W.C. Handy mit St. Louis Blues (unten).

als Interpretation von Musik (vgl. ebd.: 227).[8] Signifikant dabei ist, dass diese Kritik die Praxis der Darstellung klassischer Musik im Kontext popkultureller Darstellungsmodi vorweg nimmt, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht institutionalisiert ist, die Klassik-Rockumentaries allerdings langfristig aber als modus operandi etablieren (vgl. Maas and Schudack 2008: 32 f.).

Video killed the radio star? – Die Ausdifferenzierung der Gattung nach 1950–1980

Wiederveröffentlichungen von Fantasia nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere nach 1956 waren unter anderem auf der Basis einer neuen Zuschauergruppe erfolgreich: den Hippies der aufkommenden Counterculture-Ära (vgl. Lehman 2007: 124). Mit Blick auf diesen Markt setzte sich die Ausdifferenzierung dokumentarischer und fiktionaler Filmgenres im Kino und dem sich etablierenden Fernsehen fort. Was nach dem Krieg zuerst mit einem Rückgriff auf Vaudeville-Inszenierungen in Sendungen wie der Ed-Sullivan-Show in Toast Of The Town (USA 1948–1971) begann, in der zur Prime Time noch kurze Einspieler komödiantischer und musikalischer Art gezeigt wurden (vgl. Abb. 6a–b), wurde im Übergang zu den 1960er-Jahren zunehmend ausdifferenziert in der Rockumentary. Mit ihr beginnt eine industrielle audiovisuelle Wertschöpfung von Musik, in der die Musikindustrie stärker in die Produktion von Bildmedien involviert ist. Wichtiger Ausgangspunkt sind dabei Festivalfilme wie Jazz on a Summer's Day, die die gleichzeitig aufkommende Festivalkultur in den Mittelpunkt filmischer Darstellung rücken. Neben der Weiterführung etablierter Musikspielfilmgenres, wie jenes des klassischen Hollywood-Musicals, kommt es dabei in den 1980er-Jahren schließlich auch zur großflächigen Einführung des Musikvideos

8 Dass es sich im Falle von Fantasia um Bilder im Comicstil handelte, einem ohnehin von Sittenwächtern kritisch betrachteten Medium, prägte die negative Wahrnehmung zudem (vgl. Luckett 1994: 224).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

besonders über den Musiksender MTV. Dabei wird mit dem Video zum Song *Video Killed The Radio Star* der Buggles zum Start von MTV unmissverständlich eine Zäsur in der Rezeption von Musik angekündigt. Musik ist nun endgültig audiovisuell. Dies ist eine Entwicklung, die auch MTV als Akteur selbst forciert. Als Teil des Medienkonglomerats Viacom steht der Sender für eine Globalisierung und Kontrolle jenes Marktes, der zwischen Bild und Ton immer weiterwächst. Während der Etablierung der Medienmischkonzerne, zu denen Film- und Musikindustrie zunehmend zusammenwachsen, wird das Korpus der Filme immer größer und ihre Ausdifferenzierung immer diffi ler. Um dabei das Verhältnis der Genres zueinander nachzuvollziehen, widmen sich die folgenden Kapitel einer Schematisierung. Vorab sei allerdings ein Rekurs auf den zweiten Akteur, die Musikindustrie, und das rechtliche Verhältnis zwischen Film- und Musikindustrie eingeschoben, der ein wesentliches Element der Zusammenarbeit, die Musikrechte, kurz diskutiert.

3.1.2 Die Musikindustrie als Produzent und Rechteverwalter von Musik

Die soeben skizzierte Entwicklung der musikfilmischen Genres in den 1950er-Jahren flankierten einschneidende Veränderungen in den Strategien der Musikindustrie, dem anderen prägenden Akteur in der Produktion von Musikfilmen. Die Ursprünge der Musikindustrie gehen dabei auf dieselben Entwicklungen zurück, die auch für den Musikfilm relevant sind, nämlich auf eine Verbesserung jener Geräten, mit denen Ton aufgezeichnet und wiedergegeben werden konnte. Die Entwicklung des Phonographen führte dabei bereits Ende des 19. Jahrhunderts zu ersten Formen organisierten Musikkonsums (vgl. Attali 1985: 88).

Mit der Nachfrage entwickelte sich eine Industrie, die auf verschiedenen Abspielmedien Musik in Umlauf brachte, die sogenannte Recording Industry. Ihr beigeordnet, allerdings zu Beginn wesentlich zentral organisierter, waren die Musikverlage der New Yorker Tin Pan Alley. Es handelte sich dabei um eine Reihe von Verlegern auf der West 28th Street zwischen der fünften und sechsten Straße in Manhattan, New York, die sich um 1885 ansiedelten und mit gedruckten Notenblättern die populäre Musik in Amerika bestimmten. Bezeichnenderweise entwickelte sich entlang der Etablierung des Vaudeville eine «song-writing industry» (Wise 2012: 499), die sich durch professionelle Songwriter sowie bis dahin unübliche aggressive Marketing- und Akquisestrategien und ihrem Schwerpunkt auf populärer Musik auszeichnete (vgl. ebd.: 498 f.). Die Recording Industry vertrieb demgegenüber ein Produkt, Musik auf Zylindern und später Schallplatten, das in Konkurrenz zu anderen Formen des Musikkonsums stand. Sie trat beispielsweise ab Mitte der 1920er-Jahre gegen das Radio an, für das die Musikverlage über Verbände wie die ASCAP erfolgreich Modelle der Wertschöpfung generierten. Zu dieser Zeit begann allerdings auch schon der Aufk uf der Tin-Pan-Alley-Verlage durch die Hollywood-Studios (vgl. Furia 1992: 278), der erneut verdeutlicht, dass es in der Verbindung von

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Musik- und anderen Akteuren der Unterhaltungsindustrie zu allen Zeiten vorrangig um die Reduktion des finanziellen Aufwands für Musikrechte ging. Insgesamt wuchs allerdings sowohl für die Musik produzierende als auch für die verlegende Industrie der Markt während der folgenden Dekaden extensiv. So verlieh die Radio Corporation of America beispielsweise bereits 1941 Glenn Miller die weltweit erste ‹Gold Disc›, eine Auszeichnung für den Verkauf von einer Million Platten seines Albums *Chattanooga Choo-choo* (vgl. Millard 2005: 184).

Das Ende der Tin Pan Alley wird in der weiteren Entwicklung unterschiedlich datiert. Es changiert zwischen dem Aufkommen weiterer Produkteure für populäre Musik in den 1930ern und der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dass spätestens in den 1950er-Jahren die Verkäufe der Recording Industry jene der Tin Pan Alley überstiegen und die Plattenlabels damit zum Hauptakteur der Musikindustrie wurden (vgl. Furia 1992: 278 f.), hatte mehrere Gründe.

Bereits in den 1930er-Jahren, in denen sich aufgrund der wirtschaftlichen Situation die Anzahl der Plattenfirmen reduzierte, begann man gezielt mit dem Radio zu kooperieren, um es als Werbeplattform zu nutzen (vgl. Hull 2004: 207). Nach Kriegsende begannen die Firmen in der Branche erneut damit den Markt zu organisieren sowie wieder zu expandieren. Die Tin Pan Alley unterschätzte derweil die Rolle der Medienplattformen. Im Jahr 1941 forderte die ASCAP eine Verdopplung der Gebühren, woraufhin die Radios eine eigene Verwertungsgesellschaft gründeten und nur noch jene Songs spielten, die sie selbst verlegten beziehungsweise deren Musikrechte abgelaufen waren (vgl. Furia 1992: 279). Die Verlage blieben weiterhin im Geschäft und ihr Geschäftsmodell der Songwriter blieb in abgeschwächter Form erhalten. Ihre Rolle als prägendes Element der populären Musik büßten sie allerdings langfristig ein, obwohl Bob Dylan 1963 noch am Beginn des Songs *Bob Dylan's Blues* monierte, dass die populäre Folkmusik der 1960er nicht etwa vom ‹Volk›, sondern aus den Federn der Tin Pan Alley stammen würde.

Die Akteure der Recording Industry, also die Musiklabel, schaffen heute einen Großteil der zeitgenössischen Musik. Die Musikverlage sind demgegenüber zum einflussreichen Akteur im Hintergrund geworden, der den Zugang zur Musik organisiert. Sie gehören inzwischen nicht mehr zu den Hollywood-Studios, sondern zu Medienkonglomeraten, die sowohl Filmstudios als auch Musiklabel und Musikverlage unter einer Dachmarke vereinen. Damit sind die Musikverlage und die Musik produzierende Industrie heute keine Konkurrenten im Verkauf populärer Musik mehr, sondern vielmehr Teil eines umfassenden Systems.

Die Rolle der Musikrechte im Filmprozess

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel illustriert, stellen die Rechte an Musik, welche die Musikverlage lange maßgeblich alleine halten, eine wichtige Einschränkung in der Präsentation von Musik dar. Während die Kopie eines Songs jederzeit käuflich erwerbbar ist, ist ohne Musikrechte die Produktion und legale Distribution

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

von Musikfilmen, insbesondere solcher die populäre Musik verwenden, fast ausgeschlossen. Dies bedeutet, dass ohne Zusammenarbeit mit der Musikindustrie respektive ihren jeweiligen Hauptakteuren zu bestimmten Zeiten populäre Musik nicht audiovisuell stattfi den kann. Roy Shuker notiert deshalb für die Rockumentary konkret: «As a form of programming, they [‹popular music documentaries›] create income for their producers and those who screen them, via rights and royalties» (Shuker 2016: 155).

Mit Beginn der Synergien zwischen Plattenindustrie, Musikverlagen und der Filmindustrie entwickelte sich die Verwendung von Musik im Film rechtlich auf der Grundlage zunehmend ausgefeilter Vertragsmodelle zwischen zwei Akteuren der Musikindustrie, den Musikverlagen und den Plattenlabels auf der einen sowie der Film- und Fernsehindustrie auf der anderen Seite. Dabei besitzt im Normalfall der Songwriter oder Performer selbst weder die Rechte an dem Song noch das Master der Soundaufnahme. Er lässt sich stattdessen durch Unternehmen in der Musikbranche vertreten. Das Copyright für den Song liegt dabei bei den Verlagen, das für die Aufnahme bei den Labels. Vertraglich sind beide dazu verpfli htet Anteile an den Künstler zu zahlen. Dies gilt für Aufführungsrechte, Verkaufszahlen sowie – und dies ist für die Rockumentary von besonderem Interesse – die Lizenzierung von Musik für Soundtracks, die in Film oder Fernsehen genutzt werden (vgl. Miller 2013: 197).

Besonders im Bereich populärer Musik ist dabei eine Bindung von Musikern an Musikverlage und Plattenfi men üblich, da diese auch die Distribution und Vermarktung der Musik auf anderen Plattformen koordinieren. Betriebseigene Verlagsabteilungen waren deshalb früh für Hollywood (vgl. Howell 2015: 16 f.) und seit Ende des Zweiten Weltkrieges zunehmend auch für die Major-Labels (vgl. David 2010: 140) ökonomisch und logistisch sinnvoll. Denn besonders bei alten Musikrechten oder komplexen Vertragssituationen kann die Anzahl der zu adressierenden Rechteinhaber deutlich steigen. Neben Musikverlag und Plattenfi ma können noch eine Reihe weiterer Akteure Rechte (und damit fi anzielle Anteile) an einem Song anmelden, wie beispielsweise Musiker, die auf einer Aufnahme zu hören sind (vgl. Miller 2013: 194). Außerdem fallen bei der Verwendung von Musik verschiedene Rechte an.

Die sogenannten ‹Synchronization Rights› bezeichnen dabei das Recht die Musik meist einmalig in konkreter Verbindung mit Audiodateien oder audiovisuellen Medien zu nutzen, während die ‹Performance Rights› die allgemeine monetarisierte Verwendung (live oder in Medien) nach einer Gebührenzahlung an die Verwertungsgesellschaften bedeuten. Während erstere für Einzelprojekte wie Filme relevant sind, sind letztere in der regulären Rundfunk- und Live-Veröffentlichung und damit oft im System der Bewerbung von Musik gebräuchlich. Synchronisationsrechte erlauben dabei nicht nur die Verwendung in Filmen, sondern auch die vertragliche Veränderung, um «den Rhythmus und das Tempo des Musikstücks

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

auf den Schnitt des Films abzustimmen» (Meyer 2011). Während dies im Spielfilm von größerer Relevanz ist, liegt der Fokus in der Rockumentary häufig vielmehr auf einer Anpassung der Bilder an die Musik. Hier geht es hauptsächlich darum, sich die Rechte an verschiedenen spezifischen Songs zu sichern. Die Budgetierung von Filmen muss aber in allen (Musik-)Filmen Musik als Posten mit einkalkulieren. Dies geschieht entweder in Form von Lizenzkosten, die häufig weit jenseits von 10.000 Euro liegen können (vgl. ebd.), oder in Form neu komponierter Originalmusik. Die Schwierigkeit der rechtlichen Situation, gekoppelt mit der fi anziellen Aufwendung für die Lizenzgebühr, die aus der Musikverwendung entstehen kann, kann in der Produktion eines Musikfilms, der meist spezifische Musik zum Thema hat, Projekte scheitern lassen. Die fi anziellen Probleme können allerdings limitiert werden, indem beispielsweise Coverversionen verwendet werden, wie im Beatles-Musical Acr oss the U nivers e (USA 2007, Regie: Julie Taymor).

Dies erklärt aber auch, warum Rockumentary-Genres, die meist den Schwerpunkt auf den Original-Katalog eines Künstlers legen und nicht nur Einzelrechte benötigen, historisch so eng mit der Musikindustrie verbunden sind. Wird ein Künstler im Rahmen einer Rockumentary in der Performance seiner Songs abgebildet, so kann dies zu komplexen Vertragsverhandlungen führen, wenn Rechte für eine Aufnahme oder sogar einen Song bei Firmen liegen, mit denen er nicht mehr in einer Vertragssituation steht. Es ist diese Abhängigkeit von einzelnen Akteuren der Musikindustrie, die noch mehrfach Thema sein wird und die im Verständnis des Musikfilms und der Rockumentary stets mitgedacht werden muss.

3.1.3 Schematisierungsvorschlag für den Musikfil

Wie bereits in der Einleitung vorgestellt, versteht diese Arbeit Musikfilm als Gattung zur Präsentation von Musik, die sich in verschiedene Modi der Produktion untergliedern lässt. Die Idee einer modalen Organisation von Gattungen führte dabei zu einer ersten Übersichtstabelle, deren überarbeitete, übersetzte Version hier zugrunde liegt (vgl. für das Original Niebling 2016a). Der Musikfilm ist darin unterteilt in eine grundständige Präsentation des audiovisuellen Materials, nach dokumentarischer, fiktionaler oder experimenteller Gestaltung, und kategorisiert nach vier möglichen modalen Kategorien, in denen die Produktionsumstände und die Präsentationsformen des Materials divergieren. Die vier Kategorien unterteilen sich dabei in Formen journalistischer, wissenschaftlicher oder erzieherischer Dokumentation (Musikdokumentarfilm), dokumentarische Formen für Edutainment und Unterhaltung (Rockumentary), Spielfilme (Musikspielfilme) und Formen künstlerischer Darstellung von Musik (Experimentelle Musikkunst). Sie lassen sich über eine Reihe von Parametern miteinander vergleichen, darunter unter anderem ihre filmhistorischen Ursprünge, ihre Ästhetik oder auch der Einfluss, der auf ihre Produktion genommen wird.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Tab. 2 Versuch einer schematischen modalen Kategorisierung von Musikfilm, übe arbeitet

Musikfil - gattungen	Musikdokumentation		Musikspielfil	Experimentelle Musikkunst
Produktions-modus	Musik-dokumentarfil	Rockumentary		
Häufi e Genres	• Ethnografi-scher Musikdo-kumentar-fil • Journalistische Musikrepor-tage • Kritisches Künstlerpor-trät	• Konzertfil • Festivalfil • Tourfil • Tonstudiofil • Bandbio-gra-phien und an-dere 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
Ursprünge	• Begriff: Do u-mentarfil • Frühe Beispie-le: Lonely Boy, 1962	• Begriff: R O-Radioshow, 1969 • Frühe Beispie-le: Jazz on a Summer's Day, 1959	• Hollywood • Frühe Beispiele: The Jazz Singer, 1927	Abhängig vom Genre: • Avantgarde-Be-wegung in den bildenden Künsten (1920s) • MTV (1980s)
Filmtradition	• Dokumentar-fil (Direct Cinema, Cinema Vérité)	• Industriefil • Direct Cinema	• Spielfilm (Hollywood)	• Abhängig vom Genre
Bevorzugte Produktion und Organisation des Materials	Bottom-up-Nut-zung des Materials, kann ein Drehbuch haben, hat meist aber eine Rich-tungsweise oder Beobach-tungs-notizen zur Ordnung	Bottom-Up- oder Top-Down-Nutzung des Materials, kann ein Drehbuch haben	Top-Down-Nutzung des Materials, im Normal-fall mit Drehbuch	Bottom-Up- oder Top-Down-Nutzung des Materials, im Normalfall ein Dreh-buch und Auswahl einer spezifis hen künstlerischen Heran-gehensweise zu dem Material vorher
Selbstwahr-neh-mung der Filmemacher	• Unparteiisch bzw. neutral / Kritisch Filmemacher: Hard News Journalisten, Wissenschaft-ler	• Subjektiv / Unterhaltend • Filmemacher: Musikjourna-listen, Fans, Filmemacher	• Unterhaltend • Filmemacher: Blockbuster- • Produzenten	Abhängig vom Genre: • Künstlerisch / Refl xiv • Unterhaltend / Werbend Filmemacher: Musikvideo-produ-zenten, Hol-lywood-Regisseure, Blockbuster-Produ-zenten, Musiker, Visuelle Künstler

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Musikfil - gattungen	Musikdokumentation		Musikspielfil	Experimentelle Musikkunst
Produktions-modus	Musik-dokumentarfil	Rockumentary		
Beeinflus t von	- Filmemacher - Journalisten und Fern-seh-medien	- Musikindustrie, bisweilen Film-industrie und Medienkong-lo-meraten - Künstler	- Filmindustrie (Hollywood und Independent)	- Musikindustrie - Künstler - Musiker
Ästhetik	- Direct Cine-ma / Cinema Vérité	- Direct Cinema (60er – 1980er) - MTV (80er – 2000er) - Hollywood (ab 2000er)	- Abhängig vom Genre	- Abhängig vom Genre, insgesamt: - Aneignend oder ausgrenzend - Die ästhetische Um-setzung hat in der Produktion besonde-ren Stellenwert
Budget	Gering bis Mittel	Mittel bis Hoch	Meist Hoch	Unterschiedlich, ursprünglich hoch in den späten 1980ern, später wieder sinkend

Tab. 2 vermittelt einen ersten Überblick über die vier Modi, in denen filmisches Material zu Musik produziert und organisiert werden kann. Sie beinhaltet erste Implikationen und Unterscheidungen in Bezug auf filmhistorische Verortung, wie die Ursprünge der Begriffe und filmische Traditionen. Außerdem enthält sie produktionsrelevante Aspekte, wie das Budget oder die Konzeption des filmischen Materials und praxeologische Positionen, wie die Selbstwahrnehmung der Filmemacher. Abschließend führt sie einige filmanalytische Kategorien, wie Genres und Ästhetik. Die Tabelle ist für die fiktionalen und experimentellen Modis und Genres vermutlich noch deutlich weiter ausdifferenzierbar.

Relevant für diesen Vergleich ist die Position der Rockumentary, die sich als Musikdokumentation defin torisch zwischen dem objektiven Nachrichtenjournalismus des Musikdokumentarfilms und der inszenierten Unterhaltung des Musikspielfilms befi det. Nachstehend sollen deshalb die einzelnen Abschnitte der Tabelle in Unterkapiteln erklärt werden, um die Verbindungen und Abgrenzungen zur Rockumentary nachvollziehbar zu machen.

3.2 Von der Rockumentary bis zum Musikspielfilm Die modalen Kategorien im Musikfil

Im Weiteren werden die vier Modi einander gegenübergestellt, in denen Musik audiovisuell präsentiert wird. Über die Parameter der Betrachtung, die sich aus der Schematisierungstabelle ergeben haben, wird dabei zunächst die Rockumentary

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

beschrieben. Mit Referenz auf diese Ergebnisse werden im Anschluss daran die anderen drei Modi davon abgrenzend entwickelt. Abschließend erfolgt eine Einordnung des dokumentarfilmischen Materials in den Dualismus der Musikbetrachtung, dessen intermediale Genese bereits diskutiert wurde. Hierbei wird die Rockumentary im Kontext dokumentarfilmischer Abbildungstraditionen in der Geschichte des Industriefilms situiert und in Abgrenzung zur Abbildungspraxis des Musikdokumentarfilms im Hinblick auf ihr Spannungsfeld zwischen ‹realistischer› Dokumentation und affirmativer Unterhaltung diskutiert.

3.2.1 Rockumentary

Die Rockumentary beschreibt den Modus, in dem jene dokumentarischen Genres zur Präsentation von Musik zusammengefasst werden, die in ökonomischer Abhängigkeit von oder in zu der Zuarbeit zur Musikindustrie produziert werden. Die Genese des Terminus, der ein Kofferwort aus den Begriffen ‹Rock› und ‹Documentary› ist, geht zurück auf ein lokales Radioprogramm zur Rockmusik. Rockumentary meint dabei, wenn auch bisher nicht breit in dieser Defin tion etabliert, eine Gruppe von audiovisuellen Medien, die sich durch Produktions- und Verwertungsumstände, Intention, Ästhetik und spezifische dokumentarische Diskurse auszeichnen, in denen Musik im Sinne der Musikindustrie dargestellt wird.

Vom Radio zum Kino – Begriffsgeschichte und Ursprünge des Rockumentary-Modus

Im Kontext des Privatradios fällt 1969 zum ersten Mal nachweisbar der Begriff *Rockumentary.* Damit erweist er sich als weit älter, als es in der Forschung häufig angenommen wird; Christian Huck verortet die Entstehung beispielsweise erst ins Jahr 1984 (vgl. Huck 2011: 9). Bereits in seiner Radiogenese entwickelt er sich als Bezeichnung für die Dokumentation und die Präsentation von Musik und Musikalität. Die am häufig ten zitierte Quelle ist die bereits diskutierte Radiosendung, zu der eine Kritik im amerikanischen *Rolling Stone Magazine* erschien. Der Autor Jerry Hopkins rezensierte eine Folge der KHJ-Radioserie Hist ory Of Rock'n' Roll (USA 1969, Produktion: Ron Jacobs). Die Serie wurde im Rahmen einer Beratung des Senders aus Los Angeles durch den Programming Consultant Bill Drake und seine Firma Drake Chenault Enterprises (DCE) entwickelt. Zusammen mit dem Radioproduzenten Ron Jacobs, für dessen Beschäftigung bei KHJ sich Drake einsetzte, und dem Popmusik-Kritiker Pete Johnson entwarf und produzierte DCE einen 48-stündigen Musik-Marathon, der in einstündigen Folgen oder am Stück ausgestrahlt werden konnte. Er war mit «more than 800 records (from the pre-«Sh-Boom» days to the present) and interviews with over 100 artists, producers and music biz executives» (Hopkins 1969: 9) eine der bis dato umfangreichsten und erfolgreichsten Musikgeschichtsformate in der Geschichte der amerikanischen

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Popmusik. Die Sendung wurde in neun Städten «on RKO General stations» (ebd.) ausgestrahlt und obwohl Hopkins kritisierte, «that it was generally limited to the music and considered only peripherally the social phenomena that have accompanied rock» (ebd.), bezeichnete er die Show dennoch bereits im Titel schlicht als «Milestone» (ebd.).

Den Terminus «Rockumentary» benutzt Hopkins dabei bezeichnenderweise immer nur in Anführungszeichen, als wolle er auf einen Fachterminus verweisen oder unterstreichen, dass er ihn als Zitat bei Drake entlehnt. Tatsächlich scheint letzteres der Fall, wie Hopkins selbst erläutert: «The term, so far as I know, was invented by the producer of that documentary, Ron Jacobs, who was program director of KHJ, Drake's flagship station in LA. He coined a lot of such phrases – ‹Boss Angeles› was another – and was key in Drake's proliferation of that era's pop radio» (Hopkins an die Verfasserin, 2013). Der Rockumentary-Begriff fand sich bereits vor der Ausstrahlung unter anderem in einer großen Anzeige für die Sendung im Magazin *Variety*, mit dem vollmundigen Slogan «Modern music's fi st rockumentary» (Baker 2015: 240).

Signifikant ist die Bezeichnung «Documentary» in diesem Zusammenhang. Sie legt einerseits den Kontext nahe, in dem die Sendung wahrgenommen wurde, und andererseits, dass die Ursprünge des Modus offenkundig in einem Dokumentationsformat liegen, das sich zuerst im Radio, einem damals schon weit verbreiteten Medium, entwickelt hatte. Das Radio gab dabei einen wichtigen Impuls für die Ursprünge der Rockumentary. Diese lassen sich bis zu den frühen Industriefilmen der Musikinstrument-Hersteller zurückverfolgen, die bereits Filme wie den halbstündigen Mr. B Natural (USA 1956, Regie: Phil Patton) in Auftrag gegeben hatten, um musikalische Produkte in ihrer Herstellung darzustellen. Ziel war es damals «to encourage junior high students to take up music» (Prelinger 2006: 65). Als relevant erwies sich dabei ab Mitte der 1950er-Jahre ein profunder Trend, Musikgeräte und populäre Musik im Lehr- und Schulbereich einzusetzen. Aber nicht nur Industriefilme wie Mr. B Natural zielten auf die Begeisterung von Jugendlichen, die mit musikalischer Betätigung ihr Leben zum Positiven verändern sollten.

Die positive Resonanz auf die Werbung wurde von den Händlern bereits auf «constant exposure to instruments and to music on TV and via recordings» (Simon 1955: 15) zurückgeführt. Denn in der Tradition des Vaudeville und teils mit direkter Inspiration durch erfolgreiche Radioformate im Fernsehen entwickelten sich bereits früh Tanzshows mit neuer Musik (vgl. Dunagan 2015: 182) und Musikern als wechselnde Gastperformern. In den USA reicht das Spektrum von der Arthur Murray Show (bald Arthur Murray Party Time) (USA 1950–1960) bis zum Klassiker American Bandstand. Hier geht es bereits um eine Verortung im Populären. Die Instrumente dafür sind angesagte, zeitgenössische Musiker, die neuesten Tanzbewegungen und enthusiastische Jugendliche. In ihrer Konzeption können diese Tanzshows bereits als Rockumentaries gelesen werden. Sie präsentierten mit

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

suggestiv und bisweilen offensiv werbendem Charakter Musik ihrer Zeit sowie daran geknüpfte, moderne, kulturelle Gepflo enheiten unter Einsatz populärer Künstler.

Die Impulse für die audiovisuelle Rockumentary, wie sie erstmals im Kino ein signifikanter Untersuchungsgegenstand wird, sind schlussendlich aber weit vielfältiger als eine reine Weiterentwicklung der Vaudeville-Aufzeichnungen hin zu Musikshows. Sie reichen vom Aufkommen der Festival- und Musikkultur ab Ende der 1950er-Jahre über die parallele Entwicklung neuer Dokumentarfilmphilosophien und bereits etablierte Musikspielfilmgenres bis hin zur Etablierung eines globalen Musikmarktes.

Konzertfilme, tudioreportagen und Talentshows – Genres der Rockumentary

Roy Shuker fasst die Bandbreite der Genres folgendermaßen zusammen: «Rockumentaries include films and television programmes/series documenting music festivals, concerts, tours, local music scenes, and the history of popular music» (Shuker 2001: 179). Diese Auswahl lässt sich ergänzen um Studioreportagen und Musiker-/Bandporträts. Mit den Mitteln des Modus werden aber beispielsweise auch diverse Formen von Musik-Shows und Musik-Videojournalismus produziert, die meist in irgendeiner Weise zur Bewerbung von Musik beitragen. Die Formen reichen dabei von Videointerviews für digitale Kanäle etablierter Magazine zur Promotion eines neuen Albums bis zu Casting Shows wie American Idol – The Search for a Superstar (USA 2002–2016). Letztere ist ein repräsentatives Beispiel für den visuellen Musikpräsentationsmarkt, auf dem Rockumentaries entstehen. Die Gewinner einer Staffel werden nicht nur in Zusammenarbeit mit Sony BMG unter Vertrag genommen, sondern die Serie wurde bereits in einer komplexen Verbindung mit anderen Sendungen und Veröffentlichungen sowie dem Medienkonglomerat entworfen (vgl. für eine Übersicht Meizel 2011: 207 f.). Die meisten klassischen Genres der Rockumentary, wie Shuker sie zusammenfasst, sind dabei an spezifische geografische Orte gebunden, die helfen können, sie zu kategorisieren und zu organisieren, und die sie mit ihren spezifischen Gegebenheiten beeinflussen. Häufig zeichnen sie sich durch eine spezifische Ästhetik aus, die Konventionen widerspiegelt, die von einzelnen Filmen etabliert wurden. Die prominenteste und am weitesten verbreitete Kategorie sind dabei **Tour-, Konzert- und Festivalfilme**, die musikalische Events reduziert auf ihre Performance beziehungsweise gelegentlich auch im Kontext einfacher Reiseerzählungen darstellen.[9]

Ihr Blickpunkt liegt auf der Schnelllebigkeit, dem logistischen Kontext von Veranstaltungen, dem Backstage-Bereich als mythisch aufgeladenem Raum des

9 Die Nähe zum Roadmovie manifestiert sich dabei in beide Richtungen als Einfluss in Form von Referenzen in der Rockumentary oder in Form von Musik als thematischem Schwerpunkt im Roadmovie. Dadurch entsteht ein Subgenre des Roadmovies, für das Filmemacher Bruce MacDonald den Begriff « ock'n'road»-Filme entwickelt hat (vgl. Laderman 2010: 129).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

7 Logistik und Touralltag in Impressionen aus dem Tour-/Festivalfilm Iron Maiden –Flight 666 mit Sänger Bruce Dickinson als Pilot (unten) und Sänger im Backstage-Bereich (oben).

beschränkten Zutritts und der After-Show-Partys, bisweilen den Gesichtern des Tour-Alltags und dem Gestus einer rituellen Performance (vgl. Abb. 7a–b). Die in der Regel eher monotonen, repetitiven Aspekte von Musikveranstaltungen blenden die Darstellungen dabei aus. Häufig nähern sie sich auch historisch nicht an den Star an (vgl. für Darstellungsformen aktueller Tour-Rockumentaries über weibliche Popstars u. a. Jagl und Knaus 2015: 253).

In der Narration thematisiert diese Form von Rockumentaries einen charakterisierenden Lebensstil, der sich bewusst von bürgerlichen Lebensentwürfen unterscheidet. Die Straße, die Backstage-Bereiche und die Bühne mit ihrem Mythos ausschweifender Partys sind der Lebensraum der Musiker aber auch Eckpunkte eines nomadischen Lebensentwurfs. Dieses Bild artikuliert die filmische Darstellung häufig explizit. So erklärt Tom Waits über Rolling-Stones-Gitarrist Keith Richards in dessen Porträt Keith Richards – Under The Influence (USA 2015, Regie: Morgan Neville), Richards' «first home is the stage and his second is the studio». Als Referenzpunkt für die filmischen Konventionen, die dabei entstehen, zitiert Heather McIntosh den Bob-Dylan-Film Dont Look Back:

> Numerous concert film conventions […] begin in this film, including the informal backstage jams with Donovan and other artists, interaction with British fans, travel time, press conferences and interviews, and, of course, onstage performances

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - by-sa

> before enraptured audiences. In this film Pennebaker also celebrates his level of access into private spaces and moments.
> He highlights the behind-the-scenes planning performed by manager Albert Grossmann […]. He follows Dylan down a long hallway to the stage (a convention often featured in other concert films and even spoofed in This is Spinal Tap [Hervorhebung der Verfasserin] […] [USA 1984, Regie: Rob Reiner]). *(McIntosh 2013: 709)*

Dont Look Back prägte mit seinen Bildern nicht nur Konzertfilme, sondern auch Tourfilme und Musikerporträts und wird deshalb von Jane Roscoe und Craig Hight auch als «archetypal rockumentary» (Roscoe und Hight 2001: 120) bezeichnet. Ähnlicher Einfluss wird Produktionen wie Ziggy Star dust and The Spiders From Mars (UK/USA 1973, Regie: D. A. Pennebaker) und The Band – The Last Waltz (USA 1978, Regie: Martin Scorsese) attestiert. Besonders aber die Festivalfilme zum Ende der 1960er-Jahre wie Monterey Pop und Woodstock nahmen Einfluss auf die Wahrnehmung der Rockumentary. Sie etablierten Konventionen für die Darstellung von Musik auf der Bühne (vgl. ebd.: 119), die von der Position der Kameras auf und abseits der Bühne bis zur Verwendung von Split Screens reichen. Letztere schlägt etwa Martin Scorsese in der Postproduktion für eine umfangreichere Darstellung von Woodstock vor und in der Folge avancierten Split Screens rasch zu einem Standard für Leinwände auf Konzerten (vgl. u. a. Hischak 2017: 312).[10] Das Ziel ist es, so Robert Strachan und Marion Leonard mit Rekurs auf Philipp Tagg, bereits im Übergang zu den 1970er-Jahren das rhythmische Gefühl musikalischer Performances einzufangen: «Methods such as repeated rapid zooming of the camera lens from a wide shot to a closeup, split screens and attempts to match visual images to lyrical phrases became standard characteristics of concert films for the next decade [und de facto darüber hinaus]» (Strachan und Leonard 2003b: 28). Besonders die Rolle der gefilmten Performance, die in den Performance-Studien immer wieder Thema ist, verfügt dabei zu unterschiedlichen Zeiten über unterschiedliche Funktionen, die mit technischen und soziologischen Prämissen in Verbindung stehen. So entstand beispielsweise der Konzertfilm Pink Floyd – Live at Pompeii (BEL/BRD/F 1972, Regie: Adrian Maben) im Kontext neuer technischer Aufnahmeprozesse. Jan Hemming notiert zur Genese des Films, die im Kontext der Zunahme von Studio- anstelle von Live-Aufnahmen der Band steht:

> So sah sich *Pink Floyd* [Hervorhebung im Original] 1969 in der Pflicht, durch das Doppelalbum *Ummagumma* [Hervorhebung im Original], welches zur Hälfte

10 Hier zeigt sich, dass neben Regisseuren auch die Rolle der Akteure im Filmschnitt für die Rockumentary von Bedeutung ist, die die wichtige Verbindung von Bild und Ton zueinander herstellen müssen. Die Rolle der Videotape Editors, die Mitschnitte für das Fernsehen produzieren, ist dabei kulturell wie akademisch kaum beleuchtet. Eine Ausnahme bildet die Diskussion von John Fortenberry im Kontext des Fernseh-Konzertfilms Gracelands – The African Concert (USA 1987, Regie: Michael Lindsay-Hogg) (vgl. Plasketes 2016: 101–119).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> studioproduziert und zur Hälfte live eingespielt war, unter Beweis zu stellen, dass ihre Musik grundsätzlich auch live aufführbar war.
> In demselben Kontext steht auch der Film «Pink Floyd in Pompeji», der aus einem Livekonzert ohne Publikum im dortigen, antiken Amphitheater besteht und durch Aufnahmen aus den Abbey Road-Studios ergänzt wird. Für den Musiksoziologen Kurt Blaukopf sind derartige Entwicklungen Bestandteil des von ihm als *Mediamorphosen* bezeichneten Handlungsprozesses. *(Hemming 2016: 59)*

Jener Schwerpunkt auf Performance äußert sich in verschiedenen Einstellungen der Kamera auf der Bühne, über Kräne und im Bühnengraben, die in der Festival-Rockumentary der 1960er-Jahre ihren Anfang nehmen und durch die Entwicklung des Musikvideos in den 1980er-Jahren als festgeschriebene ästhetische Konventionen etabliert werden.[11] Reguläre Konzertfilme, die den größten Bestandteil des Rockumentary-Korpus bilden, sind demgegenüber aufwändiger, insgesamt aber ein narrativ vergleichsweise einfaches Werbeinstrument, das einem Livealbum entspricht und bisweilen auch als solches oder in Verbindung mit einem solchen in den Handel kommt.

Ein aufgrund seiner Verbreitung und Häufi keit als eigene Kategorie diskutierbares Genre ist die **Musikshow**, die deutliche Parallelen zum Konzertfilm aufweist. Die ihr zugehörigen Serien konzentrieren sich auf Szenarien der Performance aber auch der Star-Genese in Form von **Chart**- respektive **Talentshows**. Das Grundkonzept der immer neuen Präsentation aktueller Musiktitel entstammt dem Radio und fi det sich bereits früh in Form von gesponserten Formaten zur Bewerbung neuer Musik durch die Musikindustrie (vgl. Strachan und Leonard 2003a: 538). Auch die ersten Musikshows im Fernsehen datieren vor die erste Generation der Rockumentary-Filme und weisen früh Strukturen auf, die im Konzertfilm relevant werden. In einer Ausgabe des *Billboard Magazine* von 1956 fi det sich der Artikel *Fame, Fortune Via TV for Tunesmiths*, in dem es heißt:

> The abundance of television shows based on the careers and talents of the nations songwriter is currently paving the way for greater fame and fortune for the tunesmiths, and giving them notoriety far beyond their wildest expectations.
> The teleshows basically all evolve around the «and then I wrote» formula, with minor deviations and allowances for humor guessing games and exposure of new material. Few shows differ from each other, yet all seem to enjoy a popularity and an audience of its own. *(Friedman 1956: 18)*

11 Sie entwickeln sich bis hin zu Edutainment-Angeboten, die sich auf YouTube fi den, professionell aber auch von Fachmagazinen und der Musikindustrie herausgegeben werden. Der Lehrfilm ist dabei eine weit vor die Rockumentary zurückreichende Form (vgl. u. a. Foltz 1949: 64). Er zeigt mit reduzierter Ästhetik und einem deutlichen Einstellungsfokus auf dem Instrument, welches zumeist von einem etablierten Musiker gespielt wird, Musik in ihrer Aufführung.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Bei den diskutierten Shows handelt es sich um Sendungen wie Words About Music (USA 1956–?), Down Tin Pan Alley (USA 1956–?), What's the Name of That Song (USA 1949) oder auch Jukebox Jury (USA 1948–1954), die Kenntnisse zur Musik zu Beginn meist in Bezug auf die Produkte der Tin Pan Alley in den Mittelpunkt rückten. Sie existierten parallel zu den bereits erwähnten Tanzshows wie American Bandstand, die im Kontext von Live-Auftritten in der Show auch in die Kategorie der Musikshow fallen. Oft begannen sie im Radio, wie What's This Song beziehungsweise What's the Name of That Song?, ein kurzlebiger Vorläufer der populären Gameshow Name That Tune (USA 1953–1959) (vgl. Hyatt 2003: 149). In diesen Shows wurde Musik und Musikwissen spielerisch thematisiert, wenn beispielsweise im What's This Song-Konzept zwei Teams, die jeweils bewusst aus einem Gast und einem Celebrity ohne musikalische Ausbildung bestanden (vgl. ebd.), um die Wette Songtexte performen mussten. Jukebox Jury, das Ende der 1950er-Jahre auch in der BBC unter dem Titel Juke Box Jury erfolgreich lief, ist demgegenüber eine Panelshow, in der Gäste Songs bewerten. Gemeinsam ist all diesen frühen Serien bereits eine Bewerbung aktueller Musik. Dies funktioniert im Fall der Songschreiber nicht nur in Richtung der Konsumenten, sondern auch mit Blick auf die Unterhaltungsindustrie. Das *Billboard Magazine* notiert dazu:

> The basic construction of all shows call for a recap of the guest writer's career, the performance of a number of hit tunes, and the introduction of a new song from the writer's pen. […] The teleshows serve other purposes beyond the entertainment value inherent in any production. In the case of the song scribes, it has helped many a writer in negotiations with film studios, telefilm music and with publishers.
>
> *(Friedman 1956: 18)*

Die Idee eines Wettbewerbs rund um gute neue Musik bleibt sowohl in den Chartshows als auch in den Castingshows ein Kerngedanke der Musikshow. Aus der wachsenden Auswahl an Shows, in denen Musik präsentiert wird, ist dies vielleicht am besten nachvollziehbar am Beispiel der langlebigen, international bekannten BBC-Sendung Top of the Pops (UK 1964–2006), deren Musikauswahl auf den aktuellen Wochencharts beruht, anstatt, dass sie wie in anderen Sendungen zuvor, durch Verträge mit Managern festgelegt wurden (vgl. Mundy 1999: 205). Als Rockumentary sind Chartshows ein typisches Fernsehformat, das sukzessive Live-Performances aktueller Musik um Musikvideos ergänzt, beginnend mit Queens Promo Clip bei Top of the Pops (vgl. Cook 2013: 80) bis hin zu den Musikvideoshows in den 1980er-Jahren. Das Ziel der Shows ist dabei die Abbildung der wöchentlichen Charts zur Vorstellung neuer Musik.

Die Idee einer Fernseh-Chartshow steckte implizit bereits im Konzept von American Bandstand. Hier wurde allerdings, als Äquivalent zu den Studioaufnahmen in den Radiocharts und aufgrund der einfacheren technischen

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Rahmenbedingungen, neue Musik vor allem in Form von Playback-Performances zu einem Studiosong umgesetzt (vgl. Butler 2002: 248). Die Auftritte wurden als Konzertfilmaufnahmen mitgeschnitten und fanden vor einem wöchentlich wechselnden Publikum statt, dessen Aktivität je nach Chartshow-Konzeption in unterschiedlich starkem Maße visuell dargestellt wurde. Sie weisen dabei von Beginn an den Versuch auf, Musik als Katalysator für Bewegung zu vermitteln. Dies geschieht zunächt über schwarz-weiße Aufnahmen mit alternierenden Perspektiven wie beim Auftritt von The Ronettes mit *Be My Baby* im Jahr 1963, in dem zwischen Halbnahen und Nahen auf die Band gewechselt wird.

Bald wird die Bildsprache ergänzt um Kamerafahrten und -zooms von den Künstlern auf das Publikum, Der Wechsel zum Farbfilm und die Verbesserung der Kameratechnik ermöglichen Aufnahmen, die immer besser imstande sind die oft bunte Live-Dynamik vor Ort wiederzugeben . Aufnahmen von Auftritten wie von N'Sync mit *It's Gonna Be Me* bei Top of the Pops im Jahr 2000 entsprechen dabei einer modernen Konzertfilmästhetik mit schnellen Schnittwechseln zwischen der ganzen Bandbreite von Kameraeinstellungen – von Großaufnahme bis Totale – und Perspektiven auf und vor der Bühne sowie von einem Kran.[12] Die dargestellte Musik wird häufig ergänzt durch einen kurzen musikkulturellen Kontext, den der Moderator beisteuert. Bereits bei American Bands tand wurden zur Vorstellung der Musik auch kurze, ergänzende Interviews mit den Künstlern geführt. Im Tenor der Chartshows fi det sich dabei normalerweise keine Kritik an der aktuellen Musik vor, stattdessen evozieren die Shows ein Gefühl ewig neuer Entdeckung von Musik und verkörpern über ihr zumeist jugendliches Publikum ein aktives und juveniles Lebensgefühl.

Während der Anteil der Chartshows über die Dekaden hinweg abnimmt, weisen Talentshows in vergangenen Jahren wachsende Marktanteile auf. In ihnen werden ebenfalls Live-Performances inszeniert und so ergibt sich mit Christian Hißnauer die berechtigte Frage: sind Castingshows möglicherweise die «neue Form des Musikfilms» (Hißnauer 2016: 77)? Castingshows dokumentieren im Rahmen von Verträgen mit der Musikindustrie Konzertaufnahmen, verbunden über das für den Musikspielfilm klassische Narrativ des Aufstiegs zum Star (vgl. ebd.: 84). Sie sind damit in der Theorie eine konzeptuelle Verdichtung des Rockumentary-Modus. In der Talentshow des Fernsehens manifestiert sich allerdings in besonderem Maße die ambivalente Beziehung populärer Musikforschung zu diesem Medium. Sie verlaufe, so Simon Frith, über zwei Achsen. Einerseits wird das Fernsehen als effektivstes Instrument für Stargenese und Plattenbewerbung verstanden: «Television

12 Eine umfassende historische Übersicht über die Entwicklung der zahlreichen Sendungen bis hin zu den Festivalfilmen um 1970 fehlt bisher in der wissenschaftlichen Erarbeitung und ist in ihrer Erhebung zu umfangreich für die vorliegende Arbeit. Sie wäre allerdings interessant mit Blick auf die Beeinflussung der Bildästhetik der frühen Rockumentary.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

programmes from American Bands tand through Pops to Yo, MTV Raps! [USA 1988–2004] have shaped the social meanings (and our memories) of artists and genres» (Frith 2007: 183, alle Hervorhebungen von der Verfasserin). Andererseits gibt es die Position, dass Musik kein zentrales Element des Fernsehprogrammes sei: «The television audience is rarely conceived as a music audience. TV-made pop stars almost always lack musical credibility» (ebd.).

Während die Gesamtfrage im Hinblick auf die Geschichte der Rockumentary die Vielfalt der Perspektiven auf Fernsehserien und deren historischen Kontext widerspiegelt, ist die abschließende Formulierung zur Qualität der ‹TV-made pop stars› von besonderem Interesse. Musiker, die in Musikshows auftreten, sowie jene, die aus ihnen entstehen, partizipieren an Formen des Reality-TV. Denn die musikalischen Castingshows zeichnen sich dadurch aus, dass sie «nur mit Doku-soap-Elementen» (Raguse 2014: 15) funktionieren. Diese Elemente sind ein besonderes Substitut für die technischen Limitierungen des Fernsehens gegenüber dem Live-Erlebnis, so Frith: «To engage our musical interest musical programmes have to offer more than music» (Frith 2007: 186). Auf ästhetischer Ebene äußert sich das ‹Mehr als Musik› beispielsweise in der Notwendigkeit von zeitlicher Nähe, so Frith: «Television programming is not sound-centred but picture-driven, organised around an aesthetic of immediacy (rather than refl ction)» (ebd.). Dies fi - det sich beispielsweise umgesetzt in der Idee der Liveshow, die durch das Abstimmungsverfahren der Talentshows gerahmt wird. Präsentiert wird das Ganze durch einen Wechsel zwischen Nähe, beispielsweise den Großaufnahmen ergriffener Protagonisten, und Distanz, in der die Größe von Bühne und Publikum als Metapher für die angestrebte Größe des musikalischen Erfolgs über Kräne und Einstellungen inszeniert wird. Die filmischen Konventionen werden dabei in besonderem Maße tradiert, da mit dem Verkauf von Konzepten wie dem britischen Pop Idol (UK 2001–2003) in andere Länder auch Standards der Inszenierung verbreitet werden.

Die Talentshow als das unterhaltsame ‹Mehr als Musik› ist allerdings aufgrund der gescripteten Natur der Shows (vgl. Hißnauer 2016: 86) in der Frage nach der Authentizität von Reality-TV allgemein und im Kontext der Rockumentary im Besonderen ein komplexes Problem (vgl. u. a. Zwaan und de Bruin 2012). Während der Konzertfilm mit oder ohne Drehbuch normalerweise ein Event abbildet, welches durch die Musiker bedingt ist, stellen Talentshows ein Event dar, das die Musiker bedingt. Dies führt zu einer besonderen Variante der Abbildung von Realität, denn das Publikum sucht in den Castingshows nach dem «moment of authenticity when real people are ‹really› themselves in an unreal environment» (Hill 2002: 323). Castingshows unterscheiden sich von anderen Genres in der Rockumentary also durch diesen Rahmen, der eine spezifische Rezeptionshaltung evoziert, die unter anderem das Image respektive die Persönlichkeit anstatt der musikalischen Expertise in den Mittelpunkt stellt (vgl. Hißnauer 2016: 86 f.). Aus diesem Blickwinkel heraus kann für etablierte Musiker eine derartig konnotierte Rahmung

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

das Image in anderen Rockumentaries konterkarieren. Vermutlich deshalb tritt die Verbindung von Reality-TV-Konzepten und der Darstellung von Musik wie in der Doku-Soap The Osbournes (USA 2002–2005) oder Gene Simmons – Family Jewels (USA 2006–heute) eher selten auf und wird narrativ bewusst in den Kontext anderer Star-Serien gesetzt, in denen durch die Darstellung des Familienalltags von Stars das Besondere in Verbindung gebracht wird mit dem Profanen (vgl. Edwards 2013: 67 f.).

Studiofilme, genauer gesagt **Tonstudiofilme**, sind ebenfalls eher selten als Kinoproduktion konzipiert. Sie treten besonders häufig in der Variante von kürzeren Studioreportagen als Beilage zu Alben, als Onlineinhalt oder in für das Fernsehen konzipierten Serien wie Classic Albums auf, die einen jeweils einstündigen Blickpunkt auf die Produktion ikonischer Alben legen. Studiofilme sollen den Prozess kreativer Arbeit im Tonstudio beleuchten und sind meist um einige private Rahmenszenen aus dem Leben der Musiker ergänzt. Da Studiofilme der Bewerbung neuer Musikalben dienen und die Zugangshürde zum Tonstudio als kreativem Raum für externe Beobachter vergleichsweise hoch ist, handelt es sich bei ihnen im Normalfall um Auftragsproduktionen, die häufig an Filmemacher gehen, die bereits aus einem anderen Arbeitskontext mit Bands, Labels oder Produktionsfirmen bekannt sind.[13] Die Darstellung der Musiker fällt dabei dem kommerziellen Auftrag entsprechend in der Regel positiv aus.

Nur selten entsteht eine Darstellung, in der das Image einer Band musikdokumentarfilmisch dekonstruiert wie, wie im Fall von Some Kind of Monster (USA 2004, Regie: Joe Berlinger und Bruce Sinofsky). Die beiden Macher des Films waren ursprünglich bei Maysels Films angestellt und ihre Arbeit ist eine implizite Reaktion darauf, dass die Produktionsfirma inzwischen «paying gigs» (Berlinger und Milner 2004: 20) ihrer nonfiktionalen Filmtradition vorzieht. Für die Auftragsarbeit, die ursprünglich das Label Elektra Records initiierte, um eine Dokumentation des Produktionsprozesses des Albums *St. Anger* (2003) für das Fernsehen zu produzieren, näherten sie sich der Gruppe bewusst über einen provozierende Herangehensweise, wie sie im Rahmen der Dokumentarfilmschule des Cinéma Vérité zu finden ist. So stellt der Film die Spannungen innerhalb der Band zur Zeit der Produktion in den Vordergrund. Das strikte Management der Band zeigte sich dabei skeptisch in Bezug auf die Kosten der Produktion und das Image der Band in diesem Prozess der Neuerfindung. Der Filmemacher Joe Berlinger erinnert den daraus entstehenden Konflikt im Buch zum Film *Metallica – This Monster Lives*: «We

13 Dabei gelten filmische wie persönliche Referenzen, um Verknüpfungen zum und im Musikgeschäft zu nutzen. So schreibt Classic-Albums-Regisseur Bob Smeaton zu der Produktion seiner ersten Folge für die Serie, dem Film Classic Albums: The Band – The Band (UK/USA 1997, Regie: Bob Smeaton): «When we later approached record producer Glynn Johns to be in our film of the Who's Next album (which he produced) he said he only agreed because he had been such a fan of the Band film» (Smeaton 2014).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

had been hired to produce a mostly archival piece with a tightly proscribed budget. Now we were producing who knew what. Each passing day meant two things: the cost of this film to the band grew, and the likelihood that there even would *be* [Hervorhebung im Original] a band at the end of it shrank» (ebd.: 135).[14]

Auch wenn Some Kind of Monster aufgrund der ungewöhnlichen Perspektive eine der bekanntesten Tonstudio-Filmproduktionen ist, bildet die Darstellung keinen Referenzpunkt für andere Produktionen zu Studioaufnahmen. Das liegt einerseits an der spezifischen Geschichte, in der als Teil der Produktion die Frage der Bandstruktur neu ausgehandelt wird. Der Film verstößt aber andererseits auch gegen einige grundlegende Anforderungen an Tonstudiofilme. Berlingers Beschreibung lässt sich hier als Gegenentwurf lesen, der diese Parameter umreißt. Tonstudiofilme haben demnach meist ein deutlich beschränktes Budget in Bezug auf Kosten und Zeit, es bestehen klare Forderungen an ihren Inhalt und eine einfache, stringente Narration. Sie sind zudem von allen Rockumentary-Genres am stärksten konzipiert als einfacher, dokumentierender Industriefilm ohne künstlerischen Anspruch oder einen spezifischen Stil. Der Schwerpunkt von Studiodokumentationen liegt normalerweise auf der Darstellung von Virtuosität, Kreativität, dem Selbstverständnis und den Arbeitsstrukturen von Bands, häufig verbildlicht durch Nahaufnahmen von Technik und Instrumenten, beispielsweise Fingern auf Pianotasten oder Gitarrensaiten oder sich organisch aufeinander zu bewegende Regler auf Studiokonsolen. Auf einer technosophischen Ebene besteht dabei eine Parallele zwischen dem Dokumentationsvorgang von Musik durch Rockumentaries und durch das Tonstudio, das im selben Maße Musik als Produkt präsentieren und dokumentieren muss wie der Film. Es gilt dabei für das Studio, was auch für die Rockumentary allgemein gelten könnte: «The ‹acoustic event› is detached from its documentary context; it becomes a virtual event suspended from reference to the ‹natural›, the ‹live›, the ‹spontaneous›, the ‹authentic›, those virtues demanded of popular music that its very gesture of inscription *refuses* [Hervorhebung im Original]» (Campbell 2002: 138).

Auf der inhaltlichen Ebene kann die Studiodokumentation allerdings Authentizität in der Abbildung des kreativen Prozesses suggerieren, indem sie Vorgänge zeigt, die nicht dem Endprodukt entsprechen. Sie wird damit zu einer Ergänzung

14 Hier zeigt sich eine deutliche Produktionsstruktur für Rockumentaries, die im Verlauf der Arbeit noch mehrfach thematisiert wird und gegen die die Filmemacher bewusst verstoßen, womit sie das Risiko in Kauf nehmen damit das Projekt zu beenden. Joe Berlinger notiert im Buch zum Film zusätzlich: «In March we emerged with a twenty-six-minute trailer. The fi st people to see it were Metallica's managers at Q Prime. Bruce [Sinofsky] and I were extremely nervous about this screening. We were acutely aware that we had not been making the film we had been hired to make. Q Prime and Elektra still held out hopes for a TV-ready documentary about the history of Metallica and the making of the new album. Although the Q Prime managers knew how much time we'd been spending with Metallica, there was a strong possibility that seeing actual footage would be the wake-up call that would make them shut us down» (Berlinger und Milner 2004: 133).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

des Diskurses, indem sie Strukturen des Produktionsprozesses offenbart. Es ist in diesem Sinne konsequent, dass dieses Studiofilmkorpus, bei dem in seiner Grundkonzeption selten das Studio selbst im Mittelpunkt steht, zunehmend ergänzt wird um retrospektive Porträts von Studios, Studiotechnik und einzelnen Musikproduzenten. Während die Produktion von Musik mit Aufnahmetechnologie in Spielfilmlänge in Musikspielfilmen wie Mr. Music (USA 1950, Regie: Richard Haydn) gezeigt wird, existierten bereits in den 1940er-Jahren auch dokumentarische Kurzfilme über Aufnahmetechniken. So wurde beispielsweise die Warner-Filmbiographie Night and Day (USA 1946, Regie: Michael Curtiz) über den amerikanischen Komponisten Cole Porter im Kino in Verbindung mit dem Kurzfilm Okay For Sound (USA 1946, Regie: n. n.) gezeigt, der das Vitaphone Sound-On-Film-Verfahren zu dessen 20. Jubiläum erläuterte. Der Blick auf Popmusik-Aufnahmen und Aufnahmetechnologie fand sich dagegen vermehrt ab Ende der 1980er-Jahre. Auch nach 2000 wächst das Korpus der Studiofilme deutlich weiter. Dazu zählen Serien wie etwa Soundbreaking – Stories From the Cutting Edge of Recorded Music (UK/USA 2016, Regie: Maro Chermayeff und Jeff Dupre) auf dem öffentlichen amerikanischen Sender PBS[15], aber auch Filme wie Muscle Shoals (USA 2013, Regie: Greg Camalier), Sound and Chaos – The Story of BC Studio (USA 2014, Regie: Ryan Douglass und Sara Leavitt) oder Sound City (USA 2013, Regie: Dave Grohl), bei dem bezeichnenderweise der Musiker Dave Grohl Regie führte.[16] Sie erinnern häufig an die Orte und Persönlichkeiten, deren musikkulturelle Relevanz meist zwischen heutiger Digitalisierung und Gentrifizierung ein Ende zu finden droht.

Allgemein findet die **Porträtierung von Szenen, Bands, Orten und einzelnen Musikindustrieakteuren** seit der Jahrtausendwende im Kino und dank Streaming-Anbietern auch auf dem Heimvideomarkt statt und besetzt damit wieder größere Räume in der kulturellen Wahrnehmung. Das Musik(er)porträt konzentriert sich dabei meist auf den Kontext der individuellen kreativen und kulturellen Genese von Musik und ist das dokumentarische Äquivalent zur fiktionalen

15 Hier zeigt sich die hybride Natur moderner Musikfilm-Produktionen im Fernsehen. So wäre die Serie durch ihre Festschreibung eines musikalischen und musikgeografischen Kanons als Rockumentary lesbar. Aufgrund ihrer Finanzierung und ihrem Schwerpunkt auf Technologien und Techniknutzung über einzelne Bands hinaus, lässt sich diese Serie aber auch im weitergehend diskutierten Modus des Musikdokumentarfilms verorten. Hier spielt auch ein Lehranspruch eine Rolle. Auf dem Internetauftritt heißt es dazu: «Higher Ground has partnered with TeachRock and Show of Force to create educational materials to accompany the Soundbreaking eight-part series. The related lessons are tailored for students in social studies, language arts, geography, science, and general music classes» (Soundbreaking Homepage 2017).

16 Dave Grohl hat unter anderem als Schlagzeuger von Nirvana im Sound-City-Studio aufgenommen. Er ist inzwischen involviert in verschiedene Filmprojekte und hat neben seinem Sound-City-Film auch den Kommentar für die Wiederveröffentlichung der Decline Of Western Civilization-Trilogie von Filmemacherin Penelope Spheeris eingesprochen.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Filmbiographie. Als Künstlerporträt gehört es zu den traditionellsten Formen dokumentarischer Arbeit; es existiert ein ganzer «canon of music documentaries which attempt to present a behind-the-scenes portrait of an iconic and enigmatic performer» (Manghani und MacDonald 2013: 119), notieren Sunil Manghani und Keith MacDonald in ihrer Diskussion des Kylie-Minogue-Films White Diamond (UK/AUS 2007, Regie: William Baker). Dabei gilt über die Jahrzehnte stets das implizite Versprechen eines erklärenden wie auch intimen Blicks, sei es auf Bob Dylan in Dont Look Back, auf John Lennon in Imagine – John Lennon (USA 1988, Regie: Andrew Solt), auf Madonna in Truth or Dare (USA 1991, Regie: Alek Keshishian) oder auf die Band The Doors in When You're Strange (USA 2009, Regie: Tom DiCillo) (vgl. Abb. 8a–c). Dabei macht der in der Popmusik grundlegende Gegensatz zwischen den Personae auf und abseits der Bühne den Reiz der Porträts aus, führen Manghani und MacDonald weiter aus. Die Filme geben den Anschein, Räume jenseits der Bühne als Orte der Privatsphäre zu betreten, um ein ‹authentisches Bild der Ikone hinter der Künstlermaske› (vgl. ebd.) zu zeichnen. Voraussetzung dafür sei: «the notion of a binary opposition between the carefully choreographed on-stage persona and the back-stage authentic identity; a convention summed up by Michael Chanan as being reliant on the idea that ‹every habitus has an off tage doppelganger›» (ebd.).

8a–c Spiel mit den Musiker-Personae zwischen Bühne und Bett in Madonna: Truth or Dare.

Der Bereich hinter der Bühne steht für diesen vermeintlich ehrlicheren Zugang zu Musik. Keith Beattie versteht in seiner Erarbeitung in *Documentary Screens* den Backstage-Bereich in Anlehnung an den Soziologen Erving Goffman und den Musikkritiker Jonathan Romney als:

> […] the physical space behind or off stage in which a performer can relax and ‹step out of character' (Goffman […]). Such an understanding informs the convention of backstage as it operates in the rockumentary where, as Jonathan Romney argues, it

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> is: ‹the most potent of all concepts designed to separate performer and fan. […] The audience is not normally permitted behind the sacred veil [den Bühnenvorhang], but it is a convention of the music documentary to include scenes which take us backstage and offer us tantalizing glimpses of the reality behind the show› (Romney […]). *(Beattie mit Rekurs auf Goffman und Romney 2004: 100)*

Der Unterschied zur Filmbiographie, die ein Musikerleben als Spielfilm illustriert, ist dabei die Intimität eines privaten Blicks auf alle drei Ebenen dessen, was Philip Auslander und Simon Frith als «persona» (Auslander 2006a: 4) bezeichnen.[17] Damit ist ein Blick gemeint, der durch die dokumentarfilmische Ästhetik eine Authentizität des Gezeigten und eine Exklusivität des Bildes impliziert. Dont Look Back über Bob Dylan ist dabei das frühe, prägende Beispiel dafür, dass diese Porträts häufig kein isoliertes Genre darstellen, sondern mit anderen Genres in der Rockumentary, wie dem Tourfilm, verbunden sind. Grundsätzlich greift das Porträt allerdings auf das Kaleidoskop jener Aktivitäten zurück, die mit Musik in Verbindung stehen. Remember Me This Way (UK 1974, Regie: Ron Inkpen und Bob Foster) ist ein Film über den britischen Glammusiker Gary Glitter. Er verbindet verschiedene Aspekte seines Alltags und beschließt die Darstellung mit 20-minütigen Konzertimpressionen. Die Aktivitäten umfassen dabei alle Bestandteile eines Musikerlebens, die ein Fan im Tagesgeschäft von Glitter erwarten würde: «[T]he film shows him recording a song, discussing plans for a new album, being interviewed by DJs and journalists, attending a party, visiting Paris, and even taking part in a screen test for a feature film» (James 2016: 382).

Die Besonderheit des Glitter-Porträts ist die Inszenierung von Glitter als Musiker und Star, der auch über seine Musik hinaus in anderen audiovisuellen Unterhaltungsbereichen tätig sein kann. Dies trägt der stilisierten Machart des britischen Glamrock Rechnung, in welcher Image und Performance ein beinah zentraleres Element darstellen, als der dargebotene Sound (vgl. Auslander 2006b: 71). Auch die Entwicklung dieser Bilder, wie sie David James in *Rock'n'Film* auf den Punkt bringt, zeigt in der Rockumentary wiederkehrende Akteure und einen für das Rockumentary-Porträt konventionellen Bezug zum Star als Mittelpunkt der Erzählung:

> The organization around him is further detailed in scenes of an art designer working on a pop-out album cover; discussions among various marketing and promotion personnel and other agents who handle his career. […]
> Though less than an hour long, it comprehensively overviews the glam rocker as the central cog in an integrated industrial project that, in 1973 when the film was shot, was in the middle of a dozen top ten hits. But rather than exploiting Glitter,

17 Auslander spricht in der Folge von Simon Frith vom Performer in der Populärmusik als «the real person (the Performer as a human being), the performance persona (the performer's self-presentation), and the character (a figu e portrayed in a song text)» (Auslander 2006a: 4).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> the business appears enormously rewarding for him and all the others who have part in it. *(James 2016: 382)*

Während Remember Me This Way eine Bestandsaufnahme auf dem Höhepunkt von Glitters Karriere darstellt, könnte der Titel ein Motto für die Produktion von Porträts im Allgemeinen sein. Barry Sarchett notiert zur dokumentarischen Eigenart der Rockumentary jene nostalgische Zeitlichkeit, die sich im Mitschnitt der Live-Events ebenso fi det wie im historisierenden Porträt: «For the typical rockumentary transparency of style exploits the audience's wish to return, to repeat, and to regain an original event. That is, the rockumentary, like most documentary, is an inherently nostalgic genre which posits a retrieval of the pretextual» (Sarchett 1994: 31).

In genau diesem Sinne hat das große Korpus retrospektiver Porträts die Aufgabe, ein spezifisches Bild zu inszenieren oder zu verfestigen. Dies geschieht vor allem unter Verwendung von Archivmaterial, wie alten Fotos oder Videoaufnahmen. Diese stammen entweder von Dritten, beispielsweise im Fall von Auftritten, Presseterminen oder Backstage-Aufnahmen, oder den Künstlern selbst. Als Kompilationsfilm wird das Material im Regelfall in Verbindung mit Interviews eingesetzt, um die historische Genese von Musikern und Bands zu illustrieren.

Dabei stehen auch bei kritisch diskutierten Szenen oder negativ konnotierten historischen Situationen wie Mord oder politischen Unruhen grundlegend positive Momente kreativer Selbstfi dung im Vordergrund. Diese erwachsen aus der Musik und manifestieren sich auch dort, sei es beispielsweise im Fall des zweiteiligen, autorisierten Porträts der Band Eagles, History of The Eagles (USA 2013, Regie: Alison Ellwood), in dem die Besetzungswechsel der Eagles thematisiert werden, denen aber kreatives Potenzial im Hinblick auf die Entwicklung der Alben inhärent ist. Exemplarisch hierfür ist auch der Fall des Twisted-Sister-Bandporträts We Are Twisted Fucking Sister (USA 2014, Regie: Andrew Horn), der Konfl kte in der Band und mit der Musikindustrie als konstitutives Element zeigt. Die Bandmitglieder werden in Referenz zum ‹Sex, Drugs & Rock'n'Roll›-Topos als musikalische Individualgenies inszeniert, deren Zusammenarbeit an sich schon eine kreative Leistung ist, im Besonderen aber im Kontext widriger Umstände von außen. Dies ist ein Porträt-Narrativ, dessen sich beispielsweise auch der 2008 auf Filmfestivals sehr populäre Anvil – The Story Of Anvil (CA 2008, Regie: Sacha Gervasi) über die Bemühungen einer gealterten, kanadischen Metal-Band bedient.

In diesen Narrationen, die Musik und Menschlichkeit zwischen Schicksal und Skandal verorten, öffnet sich die Rockumentary für Außenstehende und überwindet damit zumindest in Ansätzen die ihren Themen und Genres inhärenten Grenzen eines begrenzten Zielpublikums. Eine derartige Reduzierung des musikalischen Schaffensprozesses auf zwischenmenschliche Eigenheiten zieht seine Inspiration sicherlich auch aus der mehr auf soziale Umstände abzielenden Tradition

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

des Musikdokumentarfilms. Sie spiegelt sich beispielsweise im deutschen Untertitel für Anvil wider, der bezeichnenderweise ‹Geschichte Einer Freundschaft› lautet. Rockumentary-Porträts nehmen dabei mit ihrer Darstellung von Musikgeschichte häufig eine implizit nostalgische, vereinfachende Perspektive ein und dienen als Kaufanreiz für die Alben, die rekapituliert werden. Ob es sich bei den musikalischen Produkten um ein Original, eine Neuveröffentlichung oder eine neu erscheinende Kollektion handelt, spielt für die Inszenierung dabei eine nachgeordnete Rolle.

Vom Direct Cinema zur Hochglanzproduktion – Organisation und Ästhetik des Materials in der Rockumentary

Quer durch all ihre Genres arbeiten Rockumentaries in einer über die Dezennien deutlich wachsenden Nähe zum Spielfilm (mit bisweilen vergleichbaren Budgets) und einer Top-Down-Struktur von Material. Dabei existiert nicht zwangsläufig ein Drehbuch, allerdings oft eine Vorstellung der Auftraggeber oder ein grober Drehplan. Dies ist einerseits möglich aufgrund der klaren Struktur vieler dargestellter Ereignisse – ob Konzerte oder Touren – und andererseits notwendig zur kostengünstigeren Produktion von Neu- und Archivmaterial, das eine immer größere Rolle in der Historisierung von Populärkultur spielt. Auch fungiert eine klare Strukturierung als Lesehilfe für die Zuschauer, die im Kontext einer Vermarktung sinnvoll sein kann.

In der Entwicklung der Genres etablierten sich spezifische ästhetische Parameter, die in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit teilweise noch eingängiger diskutiert werden. Grundsätzlich hat die **Ästhetik** der einzelnen Rockumentary-Genres viel mit den Prämissen der beauftragten Filmemacher zu tun, die von Martin Scorsese bis zu Andy Warhol sehr divergierende Perspektiven umfassen können. Die Ästhetik der Kamera in der Rockumentary changiert über die Jahrzehnte vom bewusst körnigen, mit der Handkamera gefilmten Bildmaterial im Direct Cinema bis hin zum zunehmenden Hochglanz gestellter Interviews und aufwändiger Live-Inszenierungen sowie kontextueller Umgebungsaufnahmen moderner Rockumentaries. Bestimmte Perspektiven, beispielsweise der Blick aus dem Bühnengraben heraus leicht seitlich auf die Musiker während der Performance, werden dabei aufgrund der Sehgewohnheiten des Konzertes und der sich wenig verändernden Pragmatik der profilmischen Konzertfilm-Umgebung heraus, Standardeinstellungen (vgl. Abb. 9a–c). Aus den Ursprüngen im Direct Cinema tradiert sich zunächst ein eher sparsamer Einsatz von Licht, das vielmehr als Instrument zur Sichtbarmachung als zur ästhetischen Inszenierung gedacht ist. Interviews sind demgegenüber meist durch eine Dreipunkt-Beleuchtung in Szene gesetzt und stellen sich dadurch als nicht-spontane Szenen aus, was wiederum die authentischen Lichtverhältnisse anderer Szenen betonen kann.

Im Übergang zur Modernen Rockumentary-Ära um die Jahrtausendwende fi det sich dabei zunehmend eine ästhetisierende Verwendung von Licht in

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

qualitativ hochwertigeren Rockumentaries. So gibt es beispielsweise in Supermensch – The Legend of Shep Gordon (USA 2013, Regie: Mike Myers) Reenactment-Szenen, die unter anderem durch einen hell ausgeleuchteten Raum von anderen Aufnahmen des Porträts abgegrenzt werden und in ihrer Inszenierung deutliche Anleihen an Filmbiographien, also Spielfilmen, besitzen.

9a–c Blick auf die Bühne aus dem Bühnengraben und dem Publikum auf The Who im Festivalfilm Monterey Pop

Das essenzielle Element der Rockumentary ist aber die Ebene der Musik. Der Einsatz von Musik zeichnet sich ebenso wie das Bildmaterial über die Jahrzehnte durch eine konstante Verbesserung der Audioqualität aus, die auf technische Veränderungen zurückgeht. Grundsätzlich gilt, was Derek Paget und Jane Roscoe für ihre Diskussion des eher speziellen Documusicals – «television documentaries that use *purpose-composed* [Hervorhebung im Original] verse, music and song within a documentary setting» (Paget und Roscoe 2013) – notieren: «Music, as in drama, has a linking/commentating function, driving narrative and providing emotional texture. As John Corner has observed, music in documentary ‹greatly *intensifies* [Hervorhebung im Original] our engagement with … images› […]» (ebd.). Dabei unterscheiden sich die Genres im Rockumentary-Modus allerdings in ihrer musikalischen Konzeption. Während Live- und Studioaufnahmen in der Diegese verankerte Live-Musik in den Mittelpunkt stellen, die entweder mitgeschnitten oder nachträglich eingespielt wird, liegt im Porträt und in historischen Überblicken der Fokus auf den Hits eines Künstlers. Diese Songs werden häufig in Studioqualität als nondiegetischer Soundtrack über die Bilder gelegt. Sie können bisweilen, wie bereits im Intro von Dont Look Back, aber auch mit performativen Handlungen in der Diegese verwoben werden. Der Einsatz eines Kommentars und nondiegetischer Musik zur Verbindung und Konnotation von Bildern fi det sich dabei verstärkt in den Genres

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

in der Rockumentary, die eine weitere Erläuterung oder eine emphatische Aufladung benötigen, also beispielsweise häufi er beim Porträt als jenen Genres, die Live-Performances abbilden. Die meisten Rockumentaries weisen allerdings eine Verbindung von diegetischer und nondiegetischer Musik auf. Beide müssen dabei nicht zwangsläufig dem präsentierten Musikgenre entstammen, wie beispielsweise im Soundtrack von Anvil – The St ory of Anvil zeigt, der die kanadische Metal-Band mit ausgesuchten Passagen aus ihrer eigenen Diskographie sowie mit gezielt eingesetzten, ruhigen Akustiksongs inszeniert.

Zwischen Auftragnehmer und Fan – Die Selbstwahrnehmung der Rockumentary-Macher

Die Rolle der Filmemacher in der Rockumentary wird in den folgenden Kapiteln anhand von Einzelbeispielen ebenfalls noch detaillierter illustriert. Allgemein lässt sich allerdings feststellen, dass Rockumentary-Filmemacher entweder mit einer für Auftragsarbeiten typischen zurückgenommenen Haltung abbilden oder häufig sogar von sich aus eine sympathisierende Position gegenüber ihren Themen und Protagonisten einnehmen. Für Jane Roscoe und Craig Hight ist diese «sympathetic perspective of the filmmaker or presenter towards the subject» (Roscoe und Hight 2001: 119) sogar ein Erkennungsmerkmal der Rockumentary. Dabei steht weniger die Rolle des Dokumentaristen im Vordergrund, sondern vielmehr häufig die eines Fans, der seine Begeisterung für Musik, eine Szene oder ihre Protagonisten zum Ausdruck bringt. In diesem Arbeitsverständnis spiegelt sich auch eine Problematik der Herangehensweise wider, die beispielsweise der deutsche Regisseur Jörg Buttgereit refl ktiert. Er war in der künstlerisch stark vernetzten Szene Westberlins in den 1970er- und 1980er-Jahren aktiv, die beispielsweise der New Yorker Avantgarde-Szene vergleichbar ist. Einerseits wäre So War Da s SO36 (BRD 1984, Regie: Martin O. Jelinski und Jörg Buttgereit), bei dem er Ko-Regisseur war, ohne ihn kaum möglich gewesen, andererseits reduzierte sich die Tiefe der Betrachtung durch Buttgereits Verhältnis zur Szene:

> Ich habe dann [für den Regisseur Martin O. Jelinski] die Kontakte hergestellt, was damals nicht so einfach war, weil in der Szene extreme Berührungsängste gegenüber allem, was nach Medien aussah, herrschten. Manfred hatte zu der Zeit ziemlich lange Haare, weshalb am Anfang viele gedacht haben, das wäre wieder so'n Althippie vom Fernsehen, und nicht besonders begeistert waren. Wenn ich aber da ankam, haben sie sich gefreut. […]
> Es gab früher im Fernsehen eine Menge Dokumentationen, die sich meist ziemlich peinlich mit dem Thema »Punk» rumgequält haben. Da sieht man die kleinen Punker rumsitzen, die dann gefragt werden: »Wie sind denn deine Noten, und was ist denn eigentlich Punkrock?» Unser Film ist aus der Szene heraus gemacht worden und deshalb ehrlicher. Da ich nicht jemand von außen war, dem man das erklären

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> mußte, hatten wir dummerweise oft Mühe, über die kulturelle Relevanz der Szene zu reden. Die Leute machen sich deshalb häufig ber sich selbst lustig.
>
> *(Buttgereit zitiert in intro 1997)*

Es ist diese persönliche Verbundenheit der Filmemacher mit Szenen und der Musik, mit den Musikern, mit der Industrie und den Fans, die für die Diskurse über die Authentizität im musikdokumentarischen Material grundlegend ist. Dabei ist bezeichnend, dass die Filmemacher sich als konstitutiv wahrnehmen in der Konstruktion jener ‹Ehrlichkeit›, die einen tieferes Verständnis impliziert, die sie aber auch durch unausgesprochene Annahmen verhindern können.

Es existiert ein impliziter Konfl kt zwischen den Kunstformen, der sich auf die Arbeitshaltung der Beteiligten auswirkt. Der Film ist ein Instrument zur Abbildung einer anderen Kunstform, der Musik, welche ihn deshalb in ihrer Wertigkeit zu übersteigen scheint. Dies liegt maßgeblich darin begründet, dass die Generation der Direct Cinema-Rockumentary-Filmemacher die Technologien und Implikationen dokumentarischer Abbildung gezielt refl ktiert. Sie entwickelt darüber hinaus über die Dekaden einen dezidiert eigenen Stil, der über reine Auftragsarbeiten hinausgeht. Die Maysles-Brüder stimmen beispielsweise Ende der 1960er-Jahre zwar zu, mit den Rolling Stones zu arbeiten, allerdings, so schreibt Albert Maysles in der Retrospektive, bereits mit dem Anspruch, dass Gimme Shel ter nicht ‹bloß ein Konzertfilm› (Vogels 2005: 74) werden soll. Martin Scorseses Rolling-Stones-Konzertfilm Shine a Light (USA 2008, Regie: Martin Scorsese) wird in manchen Versionen mit einem Cover verkauft, auf dem ‹Stones› und ‹Scorsese› im selben Schriftzug direkt untereinander stehen. Bereits der Trailer thematisiert auf humorvolle Art und Weise die langjährige Verbindung von Film- und Musikkunst. Nach einer kurzen Abfolge von Einstellungen mit Texttafeln, die die Arbeitsumstände des Films und Scorsese vorstellen, folgt eine schwarz-weiße Nahaufnahme eines Telefons aus der Vogelperspektive. Eine Stimme ist zu hören, die gegenüber einem Martin Bedenken äußert, dass die Kameras in ihrer Bewegung das Publikum und die Bühnenabläufe stören könnten. Es folgt ein Schnitt auf Martin Scorsese, der vor dem Telefon sitzt und mit Nachdruck erklärt: «It would be good to have a camera that moves». Der restliche Trailer zeigt noch weitere Diskussionspunkte und wird extradiegetisch begleitet von dem Rolling-Stones-Song *You Can't Always Get What You Want*.

«Hobbits, die mit Bazookas herumfuchteln» – Das Dilemma, eine Kunst in einer anderen abzubilden

Ilustrieren lässt sich die Beziehung zwischen Film- und Musikakeuren in der Praxis anhand eines aktuellen Bandriders, also Anweisungen einer Band an externe Akteure. Mitte der 2010er-Jahre wurde bekannt, dass jenen, die mit dem «Godfather of Punk», Iggy Pop, arbeiten wollten, besonders humorvolle Rider drohten.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Diese schriftlichen Anweisungen vom Equipment bis zum Catering wurden von Jos Grain, dem langjährigen Tourmanager der Stooges, verfasst und sind eine oft flapsig formulierte und überzeichnete Version regulärer Tourrider. Sie liefern damit einige profunde Wahrheiten über den Arbeitsalltag in der modernen Musikindustrie. Unter dem Titel *Filming – a TV Eye view of the world* (2006) rechnete Grain mit jenen ab, die audiovisuell mit den Stooges arbeiten wollten:

> Hello everybody. Th s is a short message to TV companies, Video makers, Photographers and Media Types in general. Now don't get me wrong, I have a lot of respect for people in the communications industry, in fact my ancestors have a particularly strong historical link with the Postal Service, as someone once threw a television repairlman [sic!] at my mother.
> However in recent years, and I'm sure you'll agree with me on this one, there has been an explosion in the number of, shall we say, *persons blessed by the Good Lord with a complete absence of talent* [Hervorhebung im Original], attempting to force their way, by any means necessary, into the public eye. Hand in hand with this, I'm afraid to say, has come a massive increase in the amount of production companies willing to massage the over-large egos of these unfortunate individuals, and to allow them the airtime they crave.
> It's got to a point where there are companies who assume that everyone who walks onto a stage is a desperate, attention-seeking moron, who will put up with any amount of intrusion just to get themselves a little footage. I have to say that The Stooges are not those guys! Media attention – **GOOD!** Interfering with performance – **BAD!**. [Hervorhebungen im Original]
> Could I therefore request that all putative film-makers and budding Hollywood directors ask themselves the following questions:
> 1. What type of film am I trying to make?
> 2. Am I making a pop video, or am I documenting a live show?
>
> Because the fact is, as soon as you push a camera into the face of an artiste, you completely change the nature of their performance. The Stooges do try to give their audience a great show, but I think there is nothing more soul-destroying than to see a band on stage surrounded by cameramen and their assistants scurrying about like bazooka-wielding hobbits. […] With today's technology, *anyone* [Hervorhebung im Original] can get a decent shot of *anything* [Hervorhebung im Original] without a man in a little go-kart tracking its every move. It's unnecessary, and it looks horrible.
> Fly-on-the-wall, lovey, think fly-on-the-wall. It's just a gig. Nobody's going to get an Oscar for Best Camerawork. And that's it, really. Oh yes, and Iggy adores breaking cameras. […] *You'll get some intense footage whatever happens. Trust me on this one. Jos.* [Hervorhebung im Original] *(Grain 2006)*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Grain illustriert die Rockumentary als Medienpraxis, in der Akteure aller Art – vom Filmemacher bis zum Fotograf, egal ob Amateure, Profis oder Fans – einen Markt kreieren, auf dem audiovisuelles Material über Musik in großer Quantität und häufig mit qualitativen Abstrichen produziert wird. Die Medienleute, für die Grain diesen Tourrider verfasste, sind Teil eines Systems. Sie sind Dokumentaristen in einer komplexen Struktur, die sich von Hollywood bis auf die Bühnen einer amerikanischer Bands erstreckt. Vielleicht ist es der Natur eines Punk-Acts geschuldet, wie die Stooges einer sind, dass der Tourrider den Torwächter ausblendet, ohne den Produktionsfi men die Bühne von Iggy Pop nicht einmal betreten dürften. Bezeichnend ist allerdings, dass die Filmaufnahmen von Grain als Eingriff in die Arbeit der Stooges verstanden werden. Sie sind kein künstlerischer Akt, sondern vergleichbar dem Kommunikationsservice der Post. Es braucht dafür keinerlei Talent und oftmals scheint zudem wenig Verständnis für die eigene Rolle im Prozess zu existieren. Dies wird durch aufwändige Technik und ein übertriebenes Gehabe in der Aufzeichnung zudem eher behindert als befördert.

Es ist dieser Konfl kt zwischen der Natur von Musik und dem Akt der Filmproduktion, der den Genres der Rockumentary modal eingeschrieben ist. Die Rockumentary changiert als Modus zwischen der unkommentierten Abbildung einer Auftragsarbeit und diesem Kompromiss zwischen Dokument und Kunst, in dem sie ihre Produktion refl ktiert und damit einen Dokumentcharakter zumindest suggeriert. Dies geschieht in der Modernen Rockumentary wieder häufi er über den Filmemacher als aktiven Protagonisten. Es hat jedoch selten die Intensität von Bewar e of Mr. Baker (USA 2012, Regie: Jay Bulger), in dem der Schlagzeuger Ginger Baker einem der Filmemacher die Nase blutig schlägt und geht. Grundsätzlich kann jenseits der Auftragssituation und einer sympathisierenden Perspektive in der Analyse von Rockumentaries also festgehalten werden, dass diese Gleichzeitigkeit divergierender kreativer Ansprüche an die Präsentation von Musik mitgedacht werden muss – vor allem, aber nicht nur im Live-Bereich. Es kann dabei auf der Bildebene eine Reflexi n der eigenen Kunstform über den Konzertfilm hinaus entstehen. Dazu notiert Barry Sarchett in *«Rockumentary» As Metadocumentary* (1994), die Rockumentary sei eine Dokumentationsform, deren Referenzpunkt – das Konzert – bereits «unabashedly theatrical, performative, constructed» (Sarchett 1994: 28) sei. Eine Reflexi n dieser Umstände, die Sarchett beispielsweise The Band – The La st Wal tz *attestiert, bezieht sich deshalb auf den doppelten Wert der Inszenierung:*

> When an artistic medium such as commercial film, itself unavoidably grounded in «show business,» takes as its object another event so grounded, we might expect rockumentary filmmakers to eventually engage in a Vertovian – in some ways Fellinian would be a more apposite adjective here – exploration of the social and epistemological status of their own art form. *(Sarchett 1994: 28)*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

(K)Ein billiges Vergnügen? Finanzierung von Rockumentaries

Bei erfolgreicheren Dokumentarfilmen ist die Selbstreflexi n meist nicht der Ausgangspunkt der dokumentarischen Betrachtung. Stattdessen haben die Akteure der Industrie jenen universellen Anspruch an Abbildung als **Verkaufsargument**, der sich auch in der Rockumentary mit ihren spezifischen Produktions- und Distributionsumständen fi det. Nichols erklärt dazu: «Whatever its role, these institutions contribute to the reality of what gets made and how it looks. They often impose standards and conventions on the work they support, and their goals and criteria change over time. Without them far fewer documentaries would reach their intended audience» (Nichols 2010: 19).

Rockumentaries verfügen über eine zweifache institutionelle Verankerung und einige spezifische Industriebereiche, die mehr oder weniger intensiv mit ihnen in Verbindung stehen, wodurch das **Budget** ebenso wie die **Einflussnahme** auf die Bilder deutlich variieren können. Sie können je nach Anspruch an die optische und akustische Qualität dabei zu den hochpreisigen dokumentarischen Independent-Filmen gehören, die für ein breites Publikum mit Blick auf Box-Office- folge produziert werden.

Insgesamt ist das Budget allerdings abhängig von mehreren Faktoren, wie der Größe der dokumentierten Band, der Label- und Musikverlagsverortung sowie dem potenziellen Zielpublikum. Die Relation mit der Jane Roscoe und Craig Hight notieren, Rockumentaries seien «comparatively cheap to produce» (Roscoe und Hight 2001: 119), muss deshalb seit den 1960er-Jahren individuell analysiert und häufig in rage gestellt werden.

Für die Produktion und Distribution der Rockumentary gibt es grundsätzlich verschiedene Modelle, in denen die Musikindustrie unterschiedlich starken Einfluss ausübt. Alle hängen dabei mit der eigentlichen Ware der Musikindustrie, den Musikrechten, zusammen, zunehmend auch mit den Rechten für altes Filmmaterial. So fi det sich in Jeremy Orlebars *The Television Handbook* (2011) beispielsweise die Notiz: «The rarer the footage the more expensive it is. Footage of early Elvis or the Beatles has to be specially budgeted for» (Orlebar 2011: 109). Filme und Fernsehserien, die von unabhängigen Filmemachern und Produktionsfi men produziert werden, können entweder an ein Label verkauft werden, über ein Label veröffentlicht werden oder nach der Rechteklärung in Bezug auf die verwendete Musik mit dem Musikverlag und Label in Selbstorganisation in den Handel gebracht werden. In jeder dieser Varianten kann ein Label durch seine Rechte an der Aufnahme Einfluss auf die Veröffentlichung nehmen, auch wenn dies nicht der Fall sein muss. Filme über unabhängige Künstler werden ebenso wie Filme, die von Künstlern in Auftrag gegeben werden, meist in Abstimmung mit den Künstlern und gegebenenfalls ihrem Management produziert. Auch hier kann die Steuerung über die verwendete Musik erfolgen. Bei Filmen und Serien, die von den Institutionen der Musikindustrie direkt betriebsintern oder an Außenstehende in Auftrag gegeben

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

werden, ist die Einflussnahme am größten, da mit dem Produkt eine klare Werbekonzeption verbunden ist. Diese Produkte verfügen meist auch über das größte Budget.

3.2.2 Musikdokumentarfil

Der Musikdokumentarfilm beschreibt den Modus, in dem jene dokumentarischen Genres zur Präsentation von Musik zusammengefasst werden, die unabhängig von der Musikindustrie und spezifischen Szenen mit dem Anspruch neutraler bis dekonstruktivistischer Dokumentation angefertigt werden. In der journalistischen, aber auch in der akademischen Diskussion von Musikdokumentation wird der Begriff *Musikdokumentarfilm* respektive das englische *Music Documentary* oft für die Gesamtheit dokumentarischer Musikfilme, einschließlich Rockumentaries, verwendet. Die Entscheidung, die Rockumentary als Modus davon abzugrenzen und stattdessen *Musikdokumentation* als übergeordneten Begriff für die Kategorisierung zu nutzen, hängt mit den Implikationen zusammen, die den in diesem Zusammenhang selten refl ktierten, spezifischer konnotierten Dokumentarfilmbegriff egenüber dem allgemeineren Dokumentationsbegriff uszeichnen.

Wochenschau und Ethnografie – Filmtradition und Ursprünge des Musikdokumentarfilm-Modu

In seiner Tradition bezieht sich der Musikdokumentarfilm auf eine modale Idee des Dokumentarischen, die in den ersten Konzepten der Alltagsdokumentation zu Beginn der Filmgeschichte ihre Ursprünge hat. Sie geht zurück auf die ersten, in einer Einstellung gefilmten Aufzeichnungen des Lebens früher Pioniere wie der Gebrüder Lumière. Dabei handelt es sich um eine spezifische Idee der Dokumentation von menschlichen Akteuren, die zu einem Paradigma dokumentarischer Arbeit wird. Die journalistische Reportage der Wochenschau stellt dabei eine frühe, mobile Form filmischer Unterhaltung dar, setzte sich aber ab 1908 mit Serien wie dem Pathé Journal zunehmend auch als kommerziell erfolgreiches Angebot für den Verleih durch, das von Anfang an eine breite Masse über populäre Themen, wie beispielsweise Sport, informieren sollte (vgl. Boyle und Haynes 2009: 28). Zu diesen populären Themen gehörte, wie einleitend bereits erwähnt, auch früh die Musik als Sujet. Bedeutsam für die Unterscheidung von der Rockumentary ist dabei die Instrumentalisierung der Musik in den Reportagen. Diese wird hörbar in der generellen musikalischen Gestaltung der Wochenschauen, denn: «During the silent feature years, preoccupation with bands and parades as signs of public endeavor was by and largely shunted into the newsreel. Th oughout the teens, march music was virtually de rigueur with the weekly, even when no marching band was visible on the screen» (Altman 2004: 328). Selbst als ab einem bestimmten Punkt Marschmusik als generelle Begleitung wieder aus der Mode kam, existierten weiterhin

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

bestimmte Kontexte, in denen sie von Relevanz bleiben sollte. Der Komponist Ernö Rapée sieht sie beispielsweise zur Hochzeit der Wochenschauen in ihrer bis heute prägenden Verwendungsform als Begleitkontext für Märsche «or for such occasions as the launching of a battle-ship, presence on the screen of important men, preferably in diplomatic or military capacities» (Rapée zitiert ebd.).

Jenseits der Marschmusik verfügte die charakteristische Verknüpfung von deskriptiver oder symbolischer Musik und musikalischen Inhalten im Kontext einer politischen Botschaft in der Regel über lokale Bezüge. Sie unterschied sich signifikant von einer Darstellung der Musik zu reinen Unterhaltungszwecken, ob im Spielfilm oder später in der Rockumentary: «Instead of attention to emotions, respect for location is regularly preached» (ebd.). Dies implizierte die würdevolle Darstellung einer glaubhaften ‹Realität›, die von der musikalischen Ebene lediglich unterstützt werden sollte, wie George Benyon bereits 1921 in seinem Buch *Musical Presentation of Motion Pictures* feststellte (vgl. Benyon 1921: 98 f.). Wochenschauen bildeten dabei im Übergang zur Tonfilmära das vielleicht wichtigste Instrument für die Darstellung von Musik als Sujet. Sie etablierten früh eine Art von Immersion, der sich später auch die Rockumentary verschrieb: «[I]t was during the early sound era that the newsreel unleashed the music and sounds of the world upon theatre-goers, creating an experience as if, as one commentator remarked, ‹you weren't sitting in a theatre at all›» (Deaville 2015: 42).

Die Filme zeigten populäre wie lokale musikalische Traditionen, die für die Wochenschau aufgezeichnet wurden und in gestellten Inszenierungen für Filmaufnahmen auch eine frühe Performance-Schnittmenge zur Rockumentary aufwiesen. Aufgrund des Informationscharakters, der der Wochenschau inhärent war, stehen dabei heute meist Fragen nach der Authentizität des Gezeigten sowie der Ebene der «racialised discourses» (ebd.: 50 f.) in Bezug auf die Wahrnehmung von «indigenous culture» (ebd.) durch die Zuschauer zur Diskussion. Signifikant ist in diesem Zusammenhang die Kategorisierung des George Kleine Filmkatalogs aus dem Jahr 1910, in dem Filme mit pädagogischem Anspruch für kommerzielle Kinos beworben werden sollten. Jennifer Lynn Peterson bezeichnet die Kategorien in *Education In The School Of Dreams* als «inconsistent, if not haphazard» (Peterson 2013: 124). So umfasst die Kategorie ‹Classifi d Index› beispielsweise die Themen: «‹Dances (Barbaric)›, ‹Ethnology›, ‹Geography›, ‹Hydrography›, ‹Marine›, ‹Panoramic› and ‹Scenic›» (ebd.). Diese frühe Form der Abgrenzung von (musikalischer) Performativität bei gleichzeitiger Denotation einer Fremdartigkeit verweist nicht nur auf die Existenz eines frühen Korpus in dem Bereich, sie bleibt auch in der Darstellung von Musikkulturen in der Welt ab den späten 1920er-Jahren ein relevanter Aspekt in den ‹Travelogues›, also Reisefilme. Jene frühen Aufnahmen von Menschen in kulturellen Funktionen, beispielsweise in Ausübung von musikalischen Bräuchen oder Stilen, stießen im Kino zunehmend auf Interesse und etablierten dadurch populäre nonfiktionale Perspektiven auf Kultur, wie Robert Flahertys Reisebericht über

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

einen Samoaner, Moana (USA 1926, Regie: Robert Flaherty). Für diesen wurde der Begriff «Documentary» in einer Kritik von Dokumentarfilmpionier John Grierson erstmals verwendet, welcher sich wiederum bereits von der französischen Bezeichnung ‹documentaire› für Reisefilme ableitete (vgl. Hardy 1966: 13). Dabei gab es allerdings kein einheitlich wachsendes Korpus, in dem Menschen und damit auch ihre musikalischen Traditionen im Mittelpunkt standen. Stattdessen wurden die Betrachtungen einerseits von prägenden Einzelakteuren, wie dem Reisedozenten Burton Holmes, entwickelt, dessen Ziel bis in die 1950er-Jahre hauptsächlich eine unterhaltsame Aufbereitung seiner Reisen war (vgl. Peterson 2013: 36 f.). Andererseits wurden sie aber auch von organisierten Gruppen wie anthropologischen und ethnografischen Reisenden dokumentiert, die ihre Funde filmisch festhielten.

Der Begriff Dokumentarfilm wurde in diesem Spannungsfeld bereits früh diskutiert. Die problematisierten Parameter, insbesondere die Ästhetik, die Themen, der Anspruch, und der Bezug zum Abgebildeten, spiegelten sich unter anderem in der deutschen Unterscheidung zwischen Kulturfilm und Dokumentarfilm, die (vermutlich) Walter Feigl (unter dem Akronym F.) im Filmdienst 1951 folgendermaßen beschrieb:

> Es ist noch nicht lange her, daß man in Deutschland den Begriff ‹Dokumentar-Film› kaum kannte. Er kam nach dem Krieg aus England und Amerika zu uns; dort wird er für die Filmgattung verwendet, die wir mit ‹Kulturfilm› bezeichneten. Im Laufe der Jahre hat sich jener Begriff auch bei uns durchgesetzt. Aber nicht für die ganze Gattung, sondern nur für ein Teilgebiet.
>
> Und zwar werden mit ihm jene Filme bezeichnet, die eine R e p o r t a g e [Hervorhebung im Original] des wirklichen Lebens, Tatsachenberichte geben, etwa in der Art der Wochenschau, nur in erweitertem Maße. – Der Kulturfilm dagegen ist R e p r o d u k t i o n [Hervorhebung im Original] des Lebens, im weitesten Sinne des Wortes. Der Dokumentarfilm bringt sachliche Berichte, der Kulturfilm vermittelt Kenntnisse und Erkenntnisse.
>
> Beiden gemeinsam ist die Wirklichkeitswelt, aus der sie schöpfen und die sie mit Wahrhaftigkeit und Naturtreue wiedergeben. – Der Kulturfilm macht uns mit den Geheimnissen des Mikro- und Makrokosmos bekannt, die früher nur Gelehrten zugänglich waren. Er vermittelt Liebe zur Natur und den Tieren und Verständnis für alle Kunstarten. Er zeigt Menschen in ihren verschiedenen Berufen und gewinnt auch erzieherischen Wert in staatspolitischer und religiöser Sicht.
>
> All das wird nicht verstandesmäßig pädagogisch, sondern dramatisch künstlerisch geboten; je künstlerischer, desto interessanter und fesselnder, je pädagogischer, desto trockener und langweiliger. *(F. 1951: 1)*

Hier zeigt sich bereits der Dualismus von Kritik und Dokumentation, der allerdings keineswegs klare Parameter für eine Darstellung von ‹Realität› im Musikdokumentarfilm impliziert. Musikdokumentarische Filme bis zum Zweiten Weltkrieg

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

präsentierten ebenso wie die Wochenschauen beispielweise häufig eine vorformulierte, mit Klischees behaftete Perspektive auf indigene Völker und deren musikalische Traditionen. Der frühe Musikdokumentarfilm fi l dabei je nach Produktionsumstand in seiner Rezension deshalb meist in den Bereich zwischen journalistischem Bericht und Kulturfilm. Die Rockumentary lässt sich demgegenüber zwischen dem Kultur- und Industriefilm verorten. Die (selbst)reflex ve Betrachtung des Musikdokumentarfilms sowie die Ausrichtung auf ein breites Publikum, zu dessen Information und Belehrung die Aufnahmen produziert werden, markieren dabei eine wichtige Kontinuität in der akademischen Diskussion. Die Entwicklung der Rockumentary zur Zeit des Direct Cinema in den 1960er-Jahren steht dabei im Verhältnis zum sich gleichzeitig entwickelnden Cinema Vérité, das mit einer soziologischen Perspektive auf Themen in Verbindung gebracht wird, die sich in der hier entwickelten Argumentation besser in die Tradition des Musikdokumentarfilms einschreiben lässt.

Die Bedeutung von Filmen wie Moa na für die frühe Geschichte des Musikdokumentarfilms beschränkt sich nicht auf die konzeptuellen und terminologischen Parameter dokumentierbarer Inhalte. Vielmehr stellen sie eine frühe Form eines wesentlichen **Genres** innerhalb des Musikdokumentarfilms dar, das weit über populäre Musikbegriffe hinausgeht: **den ethnografi chen Musikdokumentarfilm**. Hierbei geht es um die Verortung von Musik in der kulturellen Konstruktion von Gruppen, die sich auch in ästhetischen Techniken äußern kann und die häufig den Anspruch einer phatischen wie konservierenden Perspektive impliziert. In seiner Besprechung von Moa na vermerkt Robert Grierson 1926 bereits die Bedeutung des thematischen Blickpunkts:

> Of course Moana, being a visual account of accounts in the daily life of Polynesian youth, has documentary value. But that I believe is secondary to its value as a soft breath from a sunlit island […]. Moana is fi st of all beautiful as nature is beautiful. It is beautiful for the reason that the movements of the youth Moana and the other Polynesians are beautiful, and for the reason that trees and spraying surf and soft billowy clouds and distant horizons are beautiful. *(Grierson 2016: 86)*

Zu diesen ‹schönen› Momenten zählen für Grierson bezeichnenderweise vor allem ethnisch aufgeladene, romantisierende Szenen, die bis heute in dokumentarischen Betrachtungen reproduziert werden, wie etwa das Erklimmen eines Südsee-Baumes durch Moanas Bruder oder Szenen der Dorfgemeinschaft nach einer Jagd, an der Küste und im Meer. Außerdem, und dies ist für den Musikdokumentarfilm in diesem Kontext aber auch grundsätzlich von Bedeutung, zeigt die Dokumentation musikalische Rituale. Diese umfassen im Falle des Filmes beispielsweise einen Stammestanz und Moana, wie er den samoanischen Tanz Siva tanzt (vgl. ebd.). Frühe Dokumentarfilme im Kino, wie Moa na , sind zwar noch ohne diegetischen Ton, illustrieren aber bereits über die Tanzrituale Musik als kulturelles Element auf

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

inhaltlicher Ebene. Die in diesem Kontext produzierten Reisefilme positionieren sich als Text zwischen Literatur und Wissenschaft: «The classic ethnographies were converting *to* [Hervorhebung im Original] science, but they were also converting *from* [Hervorhebung im Original] accounts by travelers, missionaries and novelists» (Brown 1998: 70).

Ethnographen belegten dabei ihre Kenntnis einer Kultur durch lange Aufenthalte und ihre Sprachkenntnis und zeichnen sich durch Objektivität und eine neutrale Beobachtungshaltung aus. Diese wurden mit Achtung vor der darzustellenden Kultur bereits systemisch organisiert und theoretisiert (vgl. ebd.). Ihre Berichte sind eine Möglichkeit, auch ein Laienpublikum für die Dokumentation von Musik zu interessieren, auch wenn dies lange Zeit einen oft kolonialistisch geprägten Blick auf das Exotische, das ‹Andere› implizierte (vgl. Sherman 1998: 32).

Präsentieren statt Repräsentieren – Organisation des Materials im Musikdokumentarfil

Mit der zunehmenden Entwicklung anthropologischer Studiengänge kommt den Filmen häufig im Rahmen der *Visual Anthropology* (vgl. u. a. Hockings 1975, Ruby 2000) eine doppelte Funktion zu. Sie werden auch zum Lehr- und Anschauungsmaterial für Studenten und dadurch zu einem Gegenstand, der zunehmend seine eigenen Zugänge refl ktiert (vgl. Grimshaw und Ravels 2009). Daran schließt sich seit Dekaden eine komplexe wissenschaftliche Diskussion des ethnografischen Films an, die hier für den Bezug auf Musik nur umrissen werden soll. Musik spielt in der Bestandsaufnahme von Kultur häufig eine Rolle und so wächst auch das Korpus der ethnografischen Musikdokumentarfilme an Universitäten, im Fernsehen und mitunter im Kino. Ein Beispiel für den Blick auf das Exotische, der sich auch in der universitären Betrachtung fi det, ist der 1955 gedrehte Film Bit ter Mel ons (NAM 1971, Regie: John Marshall), der das Leben der San in der Kalahari ausgehend von der Geschichte eines blinden Musikers darstellt. Marshall, der später Kurse zum ethnografischen Kino an der Universität gab, beginnt den Film mit Aufnahmen des Musikers im Akt des Musizierens noch bevor der Titel eingeblendet wird. Er nimmt die Musik im Verlauf außerdem als Rahmen für die Handlungen des San-Stammes. In dem Film sieht er eine Hommage an die künstlerischen Fähigkeiten der San im Angesicht der schwierigen Lebensumstände in der Kalahari (vgl. MacDonald 2013: 40). Dies manifestiert sich, wie bereits bei Flaherty, in minutenlangen Szenen, die Menschen in den Kontext der Natur oder ihrer Tanzrituale setzen. Der ethnografische Anspruch, den Brown beschreibt, bleibt dabei stets von Bedeutung, divergiert aber je nach professioneller Verortung des Filmemachers. Karl Heider erklärt dazu in seinem Standardwerk *Ethnographic Film*: «The most important attribute of ethnographic film is the degree to which it is informed by ethnographic understanding» (Heider 2006: 5). Er notiert dabei drei grundlegende Aspekte, die sich auf die Art des Filmens, der Darstellung und der Kontextualisierung beziehen:

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> First, ethnography is a way of making a detailed description and analysis of human behavior based on a long-term study on the spot. […]
> Another essential feature of ethnography is that it relates specific observed behavior to cultural norms. Many documentary films devote much time to the portrayal of an individual person or event but fall short of the cultural step, putting those data into a cultural context. […]
> A third basic principle of ethnography is holism. To some degree, things and events must be understood in their social and cultural context. *(ebd.)*

Damit reflektieren viele ethnografische Musikfilme in ihrem Anspruch das ambivalente Feld des «clinical or professional gaze» (Nichols 1991: 87), über das Bill Nichols notiert: «The clinical gaze operates in compliance with a professional code of ethics that trains its adherents in the art of personal detachment from those with whom they work. The professional seeks out what others stumble upon but chooses to signal neither helplessness nor empathy» (ebd.). Diese Distanz in der Beobachtungshaltung bedeutet im ethnografischen Film im Idealfall eine möglichst geringe Einmischung, die höchstens mit Blick auf die ethnografische Betrachtung, nicht aber die kinematografische Umsetzung vorgenommen wird (vgl. Heider 2006: 6). Dies bedeutet beispielsweise, dass der gefilmten Musik in ihrer soziologischen Genese viel Raum und Zeit eingeräumt, auf eine starke Ästhetisierung im Filmprozess aber bewusst verzichtet wird. Mit Hinblick auf eine Ansprache mit Unterhaltungswert an ein breites Zielpublikum wird dabei der ethnografische (Musik-) Dokumentarfilm in der Frage nach der Reduktion und Anordnung des Materials immer wieder problematisiert (vgl. Lajoux 2003: 173 f.).

Dies markiert die vielleicht deutlichste Unterscheidung von der Rockumentary, für deren Produktion eine bewusste Komposition des filmischen Materials nicht nur notwendig ist, sondern in ihrer Struktur als bewerbendes Unterhaltungsprodukt voraussetzt wird. Auch thematisch bevorzugt die Rockumentary musikkulturelle Phänomene mit deutlicherem geografischem Bezug zum Publikum, während die Abwendung vom rein Exotischen im Musikdokumentarfilm im Kino wie im Fernsehen erst sukzessive erfolgte.[18] Das Cinéma Vérité konzentrierte sich in den 1970er-Jahren als besondere Spielart des ethnografischen Films auf eine provokative Art der Wahrheitsfindung in der französischen Gesellschaft. Sein Begründer Jean Rouch interagierte mit den Protagonisten vor der Kamera und legte damit einen wesentlichen, wenn auch methodisch kontrovers diskutierten, Grundstein

18 Dies hängt nicht nur damit zusammen, dass der ethnografische Musikdokumentarfilm älter ist als die Genres der Rockumentary. So gibt es beispielsweise im deutschen Musikdokumentarfilm noch in den 1980er-Jahren ein Proporz an Filmen, in denen Musikkulturen in nicht-westlicher Entwicklungsländern in den Blick genommen und häufig im Kontext politischer und wirtschaftlicher Umstände dargestellt werden – von Será Posible El Sur – Mercedes Sosa (BRD 1986, Regie: Stefan Paul) bis Buena Vista Social Club.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

für die teilnehmende Ethnografie (vgl. Winn 2006: 1151). In der Praxis ist der ethnografische Musikfilm dabei von einem ähnlichen Phänomen betroffen wie die Rockumentary. Seine Filmemacher sind ihrem Gegenstand häufig emotional, möglicherweise sogar als Fan verbunden. Eine derartige Dokumentation übersetzt sich deshalb mitunter in eine Selbstbeobachtung, wie im Fall von Metal – A Headbanger's Journey (CA 2005, Regie: Sam Dunn und Scott McFayden). Der Film entstand aus der Arbeit des Kulturanthropologen Sam Dunn und untersucht die Geschichte und soziologischen Rahmenbedingungen der Metal-Szene, der Dunn selbst seit Jugendtagen angehört. In Zusammenarbeit mit dem Filmproduzenten Scott McFayden entsteht daraus ein affirmatives und bisweilen apologetisches Szeneporträt – und nach weiteren Filmen ein Medienunternehmen, das inzwischen bezeichnenderweise auf Musikerporträts im Rockumentary-Modus spezialisiert ist.

In der Betrachtung von Musik etablieren sich außerdem länderspezifische Beständigkeiten, die bisweilen an mediale Plattformen gebunden sein können. Der **journalistische Musikdokumentarfilm** findet sich beispielsweise in Form von Reportagen im Fernsehen, weist allerdings in seiner Interaktion mit den zu filmenden Protagonisten durchaus Schnittmengen mit dem ethnografischen Musikdokumentarfilm auf. Das Programm ist dabei nicht einheitlich musikdokumentarfilmisch, sondern hängt deutlich von den zuständigen Redaktionen, bisweilen auch einzelnen Redakteuren und Journalisten, ab. Der musikjournalistische Film zeichnet sich dabei allgemein durch die Auftragssituation im Kontext der Bildmedienhäusern aus, die ihn in Auftrag geben oder an die er verkauft werden muss. Er ist also im idealen Fall ebenso wie der ethnografische Film von Nichols «clinical or professional gaze» (Nichols 1991: 87) bestimmt. Allerdings setzt er in der Praxis im Sinne des Reportagenbegriffs «die aktuelle Sicht eines Teilbereichs der Wirklichkeit aus der Perspektive eines Reporters» (Bleicher 1999: 155) in Bild und Ton.

Stellvertretend für Rock und Metal im deutschen Fernsehen steht beispielsweise der deutsche Rockpalast (DE 1974–1986, 1995–heute)[19], der früh den Tenor von Rockumentaries bediente. Sein Gesicht war ab Mitte der 1970er-Jahre der Journalist und Moderator Albert Metzger, der unter anderem die langen Rockpalast-Nächte moderierte. Regisseur Jörg Buttgereit erinnert sich an die Wahrnehmung des Moderators im Kontext des sonstigen journalistischen Musikprogramms im deutschen Fernsehen:

> Heute würde ich schon sagen, daß der Mann wichtig war, weil er vieles vorangebracht hat. Er hat großen Anteil an dem [Einstürzende-]Neubauten-Mythos, da er sie in die Sonntagvormittag-Sendungen von ARD oder ZDF gebracht hat.
> Es gab früher im Fernsehen eine Menge Dokumentationen, die sich meist ziemlich peinlich mit dem Thema ‹Punk› rumgequält haben. Da sieht man die kleinen

19 Von 1990–1994 existierte die vergleichbare Sendung Rocklife (DE 1990–1994).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> Punker rumsitzen, die dann gefragt werden: «Wie sind denn deine Noten, und was ist denn eigentlich Punkrock?» *(Buttgereit zitiert in intro 1997)*

Folgt man dieser Beschreibung, fällt auf, dass sich Musikreportagen im Tenor am vorausgesetzten Vorwissen des Fernsehzielpublikums zu orientieren scheinen. Hier unterscheidet sich der Rockpalast beispielsweise von der Musikreportage als abendfüllendem Dokumentarfilm, der auch zu besten Sendezeiten läuft und sich an ein breites Laienpublikum wendet. Ziel dieser Filme ist es, soziale Phänomene zu erklären, die im Alltag zu beobachten sind. Denn wie zur Zeit der Beobachtung von fremden Völkern bleibt ein Bedürfnis der Einbettung kulturelle Bilder in einen sozialen Rahmen der modus operandi. Diesmal bezieht er sich stattdessen jedoch auf Jugendliche in Subkulturen im eigenen Land. Dies findet sich beispielsweise auch in der (im Stadtteil und der Metal-Szene) umstrittenen ARD-Dokumentation Thrash, Altenessen – Ein Film aus dem Ruhrgebiet (BRD 1989, Regie: Thomas Schadt), in der die Thrash Metal hörende und spielende Jugend in einem Stadtteil Essens zwischen Perspektivlosigkeit und Selbstfindung gezeigt wird (vgl. Niebling 2016c: 172–175). Diese Form des Musikdokumentarfilms wird bis heute häufig im Stil des Cinéma Vérité mit dem Filmemacher als

10a–d Die Inszenierung von jugendlichen Thrash-Metal-Fans im Ruhrgebiet der 1980er-Jahre zwischen Rockumentary-Konzertperspektiven und Milieustudie in Thrash, Altenessen.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

aktivem Gesprächspartner respektive Reporter vor oder hinter der Kamera gestaltet. Darin fi det in langen Interviewszenen und Umgebungsaufnahmen eine Verortung von Musik über Musik-Szenen statt (vgl. Abb. 10a–d). Das Ziel ist ein oberflächlicher Einblick in ein Musikgenre und dessen Kultur. Dies kann entweder in Form von kurzen Magazinbeiträgen oder längeren Dokumentationen geschehen, die häufig das Besondere, das Skandalöse oder das Aktuelle in den Blick nehmen. Eine derartige Präsentation steht ihm Kontrast zur der Repräsentationsstrategie der Rockumentary. Sie lässt sich mitunter sogar im Sinne der Griersonschen Propaganda-Dokumentarfilme lesen, welche als «the art of public persuasion» (Grierson 1933–34: 119) auf eine Veränderung sozialer Verhältnisse abzielen. Diese Form der Berichterstattung, in der durchaus wie in der Rockumentary auch eine auf ein spezifisches Image oder eine Selbstinszenierung hin ausgelegte Performance im Zentrum stehen kann, ist dabei perspektivisch nicht zwangsläufig untendenziös. Während beispielsweise Thra sh, Al teness en eine Distanz zu den musikhörenden Jugendlichen suggeriert (vgl. Niebling 2016c: 173), ist der Tenor von Musikreportagen für Kulturmagazine zumeist offen und positiv, bisweilen sogar affirmativ. Eine klare Abgrenzung von den Rockumentaries, die der Repräsentation und weniger der Präsentation von Musik dienen, ist dabei besonders in der journalistischen Betrachtung nicht immer eindeutig.

Grundsätzlich kann man die musikdokumentarische Reportage umreißen als eine Perspektive auf ein musikalisches Themen, die von Dritten fi anziert wird und bei der eine ästhetische Darstellung von Musik nicht im Vordergrund steht. Dies kann entweder durch einen Auftrag eines Medienhauses bedingt sein, oder auch, weil die betrachtete Band oder der Musiker häufig keine Mittel hat sich selbst zu inszenieren. Im Dokumentationsprozess geht es weniger um die Musik selbst oder den inhärenten Prozess des künstlerischen Schaffens, sondern um soziale, ökonomische oder politische Umstände, die auf Kunst einwirken. In einem häufig auftretenden Rückbezug auf die ethnografische Erarbeitung von Musikkultur wird die Musik dabei meist in ihrer Wahrnehmung durch die Gesellschaft räsentiert.

Dies geschieht beispielsweise im Kontext des spezifischen **musikdokumentarfilmischen Künstlerporträts** von Szenen, Musikern oder Orten, das einen historisierenden und problematisierenden Blick auf die Musiker wirft. Es kann dabei als Independent-Film, aber auch im Rahmen ethnografischer wie journalistischer Betrachtung entstehen. Während das Porträt in der Rockumentary als Blick des Musikgeschäfts auf einen Akteur desselben funktioniert, ist der musikdokumentarische Blick deutlicher beschäftigt mit den sozialen Implikationen musikalischen Künstlertums. Diese können von sozialer und fi anzieller Ausgrenzung über Gewalt und Drogen bis hin zu Themen wie Gesundheit und Alter reichen. Das frühe Künstlerporträt Mingus – Char lie Mingus (USA 1968, Regie: Thomas Reichman) zeigt beispielsweise im Stil des Cinéma Vérité den Jazzmusiker Charlie Mingus kurz vor seiner Zwangsenteignung an einem Tag im November 1966. Der

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Filmemacher Thomas Reichman filmte an diesem Abend große Teile des 60-minütigen Films, der verschiedene Facetten des Komponisten und Musikers inszeniert. Er wird in der Interaktion mit seiner kleinen Tochter gezeigt, im Gespräch mit dem Filmemacher über seine Eltern oder ein Kleidungsstück, das Mingus erfunden hat, inszeniert, aber auch in Auftritten jenseits der Wohnung gefilmt. Es geht um Mingus als Musiker, aber auch um ihn als Beispiel für die schwierige Rolle afroamerikanischer Künstler im weißen Amerika. Herausgegeben von der New Yorker Non-Profit-Organisation ‹The Film-Makers' Cooperative›, die auf avantgardistische Filme spezialisiert ist, agiert der Film damit deutlich außerhalb aller industrieller und normativ-kultureller Rahmungen. Die *New York Times* schrieb dazu in einer Rezension: «As this consciously choreographed, real-life performance progresses, the put-ons overtake one another and the real meaning of Mingus's dispossession is made sorrowfully apparent. It is that of a black artist in a white world with which he can communicate only through a kind of supertalent» (Canby 1968).

Detailreichtum und Zensur – Das Musikerporträt mit und gegen Bands

Das Porträt End Of The Centur y – The St ory Of The Ramones (USA 2003, Regie: Jim Fields und Michael Gramaglia) durfte beispielsweise erst nach Aufl sung der Ramones fertig gestellt werden. Zwar wurde er von zwei «longtime punk rock enthusiasts (and fi st-time filmmakers)» (Niemi 2006: 276) gemacht, war aber nicht von der Musikindustrie autorisiert oder fi anziert worden. Dies spiegelt sich auf der inhaltlichen Ebene in zwei Schwerpunkten wider: «the explosive emergence of the band in the 1970s and its long decline, marked by commercial failure, drug abuse, and a general falling out between band members heartily sick of the road and of each other» (ebd.). Dabei zeichnet sich der Film durch die Tiefe der Betrachtung aus. Dies kann als Konvention des musikdokumentarischen Porträts im Vergleich zu dem häufig vereinfachenden, ein Image generierenden Rockumentary-Porträt verstanden werden kann. Robert Niemi beschreibt den Film in *History In The Media* als eine «exhaustively detailed documentary that features the requisite rare photos, concert footage, and extensive interviews with the band members and their friends, family, fans, and rock music colleagues» (ebd.). Die Rolle von extensiven Interviews korrespondiert dabei mit dem Tempo der Betrachtung, die musikdokumentarische Porträts in ihrem Überblick häufig auszeichnen. Es ist auch diese Zeitspanne der Beobachtung, die eher Filme im musikdokumentarischen Modus auszeichnet. Die Reportage Hea vy Met al in Ba ghd ad (CA/USA 2007, Regie: Suroosh Albi und Eddy Moretti) wurde beispielsweise über mehrere Jahre hinweg gedreht, was die «cumulative effects of the war» (Waksman 2016: 201 f.) im Irak betont. Im Stil der beobachtenden Reportage nimmt die Auseinandersetzung des Musikdokumentarfilms mit seinen Themen häufig längere Zeit in Anspruch als eine im Budget klar konzipierte Rockumentary, die einzelne Events in den Vordergrund rückt. Vergleicht man beispielsweise das Genre des Konzertfilms mit dem

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

der journalistischen Musikreportage, ist dabei der Musikdokumentarfilm in seiner Produktion bezüglich der Größe des Filmteams oder der Qualität der Filmtechnik oft weniger aufwändig, um im Gegenzug die Kosten reduzieren zu können. Auch in der Konzeption der Bilder ist das Tempo im Musikdokumentarfilm häufig deutlich langsamer als in der schnell geschnittenen Rockumentary. Im Vordergrund steht die Kommunikation mit den Akteuren im und außerhalb des Musikbetriebs, in der soziale Ordnungen evident werden.

Bereits Flahertys Vorgängerfilm zu Moana, Nanook of the North (USA 1922, Regie: Robert Flaherty), etablierte das Dokumentarische als neue Form filmischer Betrachtung, «als Wirklichkeitsverhandlung gegen die Fiktionserzählungen zu Beginn der 1920er Jahre» (Paech 1994: 31). Für den Musikdokumentarfilm im Sinne dieser Kategorisierung spielt die **ästhetische Umsetzung** des Materials in ihrer Darstellungsauthentizität eine Rolle. Hier scheint die Unterscheidung von Nichols zwischen «representations and reproductions, documentaries and documents» (Nichols 2010: 13) noch substanziell. Der (Musik-) Dokumentarfilm ist in diesem Verständnis ein Medium der Archivierung und der Dokumentation und die ästhetische Beeinflussung im Dokumentationsprozess wird zum kritisch diskutierten Parameter. Diese Konventionen betreffen unter anderem die Infragestellung der Realität im Kontext von John Griersons Konzept des Dokumentarfilms als «creative treatment of actuality» (Grierson 1932: 8). Das Konzept positioniert die Dokumentation bereits zwischen anderen «factual forms» (Chapman 2009: 9) der Kinounterhaltung, wie den bereits erwähnten Wochenschauen und Reiseberichten und dem Spielfilm. In der Unterscheidung geht es um die zentralen Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit, die bestimmend werden für Diskurse des Dokumentarischen, in der wirtschaftlichen und narratorischen Abgrenzung zum Spielfilm. In der komplexen, langjährigen Diskussion um die Abbildung der Realität im Dokumentarfilm (vgl. u. a. Rotha 1952, Nichols 1991, Hohenberger 1998), problematisierte Paul Rotha sie mit Blick auf die filmische Ästhetik. In Anlehnung an Grierson stellte er fest, dass dokumentarische Arbeit durch ihren Montageprozess definiert wird. Bereits die dramatische Anordnung in einer Montage schaffe eine filmische Aussage, die nicht mehr mit der Realität übereinstimme (vgl. Rotha 1952: 117). Dokumentarfilme bildeten somit in erster Linie eine Haltung zu ihrem Thema ab:

> And because of the film camera's inherent capacity for reproducing a semblance of actuality and because the function of editing is believed to be the mainspring of film creation, it has so far been found that the best material for documentary purpose is naturally, and not artific ally, contrived.
> But it would be a grave mistake to assume that the documentary method differs from story-film merely in its preference for natural material. *(ebd.)*

Die Unterscheidung, so Rotha weiter, läge also naturgemäß grundlegend in der Inszenierung des Materials durch den Filmemacher. Dessen Verhältnis zu seinem

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Material zeigt sich in der Verarbeitung, die unter der stets wiederkehrenden Frage «how much mediation is ethical?» (Winston 2005: 181) diskutiert wird. Um diese Frage ebenso wie die komplexe Frage nach der Abbildung von Realität für die musikdokumentarischen Modi zu stellen, benötigt es zuerst eine Beschreibung des Bezugs der Filmemacher zu ihrem Thema, der in dieser Publikation im Vordergrund steht.

Auf rein deskriptiver Ebene lassen sich vorher aber einige ästhetische Konventionen und Prämissen beschreiben, die sich aus der Arbeit am ethnografischen und journalistischen Film ableiten lassen. Die Materialsammlung des Musikdokumentarfilms erfolgt zumeist nach dem Bottom-Up-Verfahren, da in der wechselnden, journalistischen Arbeit vorher nicht zwangsläufig voraussehbar sind, auf welche Bedingungen die Filmemacher als externe Akteure treffen. Ethnografische Filmemacher sollten demgegenüber beispielsweise eine eingehende Kenntnis ihres Gegenstandes mitbringen, dann aber die zu filmende «indigenous structure» (Asch, Marshall und Spier 1973: 179 f.) die Aufnahme bestimmen lassen. In der Praxis bedingt allerdings die Notwendigkeit, Fördergelder zu beantragen, häufig bereits eine drehbuchartige Strukturierung des Themas (vgl. Asch 1992: 199). Anders als in den meisten Genres der Rockumentary, in denen beispielsweise der Ablauf eines Konzertes oder der Umfang des Archivmaterials zu einem Künstler bereits feststeht, können im Musikdokumentarfilm mitunter nur der Betrachtungsgegenstand und möglicherweise auch nur einzelne Rahmenparameter wie die Beitragszeit vorgegeben sein. Dies ermöglicht beispielsweise dank einer unabhängigen Finanzierung bisweilen auch eine besonders langfristige Perspektive im Stil der Langzeitbeobachtung wie im Fall der ARD-Dokumentation Vom Lieben und Ster ben (DE 2016, Regie: Katrin Nemec), die das Schicksal des seit einem Unfall gelähmten Musikers Robert Wolf bis zu seinem Tod zeigt. Die Verarbeitung des Materials bedeutet im Musikdokumentarfilm theoretisch eine Reduktion unter der Prämisse, dass die filmische Dokumentation dem Informationswert der Bilder untergeordnet wird.

«Die erfolgreiche Vermittlung von Information» – Idealtypische Darstellungskonzepte des Musikdokumentarfilm

Karl Heider formuliert dazu in *Ethnographic Film* beispielsweise in Bezug auf die Musik relativ formstreng: «To me, music inevitably is a distraction except when it is the sound of events actually happening when the visuals were shot, or like the wild sound of the orchestra in Trance and Dance in Bali [USA 1952, Regie: Gregory Bateson und Margaret Mead, Hervorhebung der Verfasserin], when it is very appropriate to the visuals» (Heider 2006: 53). Auch wenn ethnografische Filme auf Lieder zurückgriffen, die einen folkloristischen Kontext hätten, so würden diese häufig außerhalb des Aufführungskontextes eingesetzt (vgl. ebd.). Heider mahnt deshalb an: «[T]he main criterion for ethnographic films should not be the quantity

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

of information and impressions and sensory enjoyment they can convey, but rather the successful conveyance of information» (ebd.).

In der Darstellung von Musik ist Heiders Position dabei allerdings eine ideelle Form, die aus dem historisch gewachsenen Diskurs entstand und sich heute weder in der dokumentarischen Praxis noch in der beobachtenden Ethnografie in dieser Form erhalten halt (vgl. u. a. die Zugänge in Dietz, Prus und Shaffi 1994).[20] Bereits die Reisefilme etablierten beispielsweise durch ihren Erfolg spezifische normative ästhetische Parameter, die auf ihre Popularität bei einem breitgefächerten, westlichen Publikum abzielten (vgl. Peterson 2013: 70). Darunter sind Richtlinien der Nutzung von Musik, die illustrativ die Bilder begleiten sollte. Rick Altman notiert dazu: «For European countries indigenous folk songs and music by local composers are recommended, whereas for non-Western locations so-called ‹characteristic› music is prescribed. Typically made by Westerners making heavy use of musical clichés […]» (Altman 2004: 382). Bereits Flaherty scheint dabei in seiner Positionierung zu den abgebildeten Kulturen eine Rolle einzunehmen, die auch später die Arbeit vieler Musikdokumentarfilmer auszeichnet. Richard Barsam notiert zu diesen Zusammenhängen zwischen der visuellen Ästhetik und den ersten Weiterentwicklungen der Filmtechnik:

> Two formal aspects of his work place Flaherty fi mly within the theoretical config - ration of the realist tradition: his dependence on cinematography, rather than editing, and his reliance on long-focus lenses. […] His perspectives imply a single, fi ed viewpoint that remains stable even as the natural world is in flux. *(Barsam 1992: 53)*

Diese beobachtende Distanz fi det sich bereits früh in Filmaufnahmen von Tanzszenen. So erklärt Fadwa El Guindi in *Visual Anthropology* in der Diskussion des Films Dances of the Bedayas in the Surak ar t a Kra t on (NLD 1912, Regie: J.C. Lambert) er erfülle bereits «the criteria now held for ethnographic film: long takes, long shots, and lucid points of view» (El Guindi 2004: 33). In der Liste möglicher ästhetischer Konventionen, die beispielsweise Peter Ian Crawford in deutlicher Nähe zu der Formstrenge von Heider sowie Idealformen des Direct Cinema beschreibt, liegt ein starker Fokus auf den Bildern als visuellen Zeugnissen. Dies geschieht unter sparsamer Verwendung von Kommentaren, extradiegetischer Musik und extradiegetischem Ton sowie unter anderem dem Verzicht auf auff llige Schnitttechniken, wie sprunghaften Schnitten, und sogar Drehbücher im Allgemeinen (Crawford 1992: 77). Hierin liegt eine deutliche Unterscheidung von der Rockumentary, für die bereits Ende der 1970er bewusst neue ästhetische Verfahren entworfen wurden. Dass auf längere Sicht dieser Schwerpunkt auf den Bildern

20 Heider gesteht dazu auch ein, dass sich die Gewohnheiten des Zielpublikums in Bezug auf Musik verändert haben (vgl. Heider 2006: 53). Hier manifestiert sich der Konfl kt zwischen umfassender Dokumentation und ihrem späteren Einsatz.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

statt auf dem Ton bestehen bleibt, spiegelt die divergierende Rolle der Musik in den Modi wider. Versatzstücke der Konventionen bleiben dabei bis heute in der Betrachtung musikkultureller Perspektiven erhalten, auch wenn einige Formvorgaben, beispielsweise ein Verzicht auf Großaufnahmen, den Crawford ebenfalls listet (vgl. ebd.), in der zeitgenössischen Porträtdarstellung eher weniger Anwendung geschenkt wird.

Untersuchen und verändern – Selbstwahrnehmung der Filmemacher im Musikdokumentarfilm: die BBC und ice Media

Da die Entwicklung von Musikdokumentarfilmen auf der Grundlage stark inhomogener Produktionsumstände geschieht, lässt sich auch die **Selbstwahrnehmung der Filmemacher** nicht einheitlich beschreiben. Zwischen Journalisten, Wissenschaftlern und Filmemachern, die spezifische Themen im Musikbereich aus der musik-dokumentarfilmischen Perspektive in den Blick nehmen, existiert häufig nur eine grundlegende Ähnlichkeit in ihrem Blick auf die Rahmenaspekte der Musikkultur. Von kritischer Distanz bis hin zur affirmativen Zuwendung unterscheiden sich die verschiedene Adressierungsmodi im Sinne Nichols (Nichols 2010: 142–212). Die Arbeit der Ethnografen zur Musik zeigt dabei häufig die Parameter für eine wissenschaftliche Perspektivierung. Von Bedeutung ist dabei allerdings meist eine tiefgehende Kenntnis, die aus der langen Beschäftigung mit einem kulturellen Thema entsteht und sich in der Dokumentation manifestiert. Filmemacher und Journalisten, die einzelne Figuren in den Blick nehmen, verstehen sich stattdessen häufig als Dokumentaristen schlaglichtartiger Momente im Leben ihrer Protagonisten und musikkultureller Phänomene, sei es mit Blick auf besonders auff llige soziale, kulturelle, fi anzielle oder persönliche Rahmenbedingungen.

Darüber hinaus allerdings können sich auch Positionen ergeben, die aus der Assoziation eines Filmteams mit einer Redaktion oder einem Medienhaus entstehen. Bezeichnend ist grundsätzlich, dass neben einzelnen Filmemachern, die für Universitäten oder Redaktionen Filme produzieren, auch einige Medienunternehmen eine starke Identifikation mit der Musik als Thema entwickelt haben. Neben den Musikdokumentarfilmen, die sie teilweise produzieren, geben sie dabei durchaus auch Rockumentaries in der Erst- oder Zweitverwertung eine Plattform. Im Jahr 2015 rief die BBC das Motto-Jahr *The Year of Song and Dance* aus, das von klassischem Ballett bis zur Popmusik reichte. Die Beziehung seines Unternehmens zur Musik erklärte Bob Shennan, Music Director der BBC, im Jahr 2016 anlässlich einer große Musikretrospektive auf den Fernseh- und Radiokanälen der BBC:

> Only the BBC can present such a diverse season of multiplatform programming looking at the decade where popular music began – the 1950s. Radio, television and online will be celebrating the musical decades with a huge range of programming that will satisfy music fans of all ages and tastes. *(Shennan zitiert in BBC 2016)*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - by-sa

Dies spiegelt sich in der Arbeit der Filmemacher wider, die mit der BBC arbeiten. Der Filmwissenschaftler Michael Chanan kritisierte 2002 die Rolle der Musik im Fernsehen als «aural pollution by reducing every kind of music to the same level of a passing moment in the televisual fl w» (Chanan 2002: 373). In seiner langjährigen Arbeit als Musikdokumentar-Filmemacher für die BBC kommuniziere sich deshalb die Überzeugung «that television must investigate music and educate its viewers about its values» (Wall und Long 2015: 463), diskutieren die Medienkulturwissenschaftler Tim Wall und Paul Long mit Blick auf seine Aussage. Damit passe er in das langjährige Arbeitsselbstverständnis der BBC: «Th s progressive cultural uplift position would have fitted well within the BBC in the 1970s where he worked as a documentary maker» (ebd.).

Grundsätzlich muss die Rolle einzelner Filmemacher im Musikdokumentarfilm häufig in Verbindung mit solchen Medienhäusern gelesen werden. Ein anderes Beispiel ist der 2007 erschienene Film Hea vy Met al in Ba ghd ad , der ursprünglich in Zusammenarbeit mit MTV als Beitrag in der Reisereihe Vice Guid e To Tra - vel (USA 2006–heute) angedacht war. Der Musikwissenschaftler Steve Waksman notierte zu den Produktionsumständen:

> Alvi, a Canadian of Pakistani background who was a founding editor of Vice magazine, is the principal narrator of Hea vy Met al in Ba ghd ad [Hervorhebung der Verfasserin], and from the outset his involvement with the group [Acrassicauda, um die es in dem Film geht] goes well beyond that of the usual relationship between filmmaker and documentary subject.
> The fi st major event portrayed in the film is a 2005 concert organized by *Vice* [Hervorhebung im Original] on behalf of Acrassicauda at the Hotel Al Fanar in central Baghdad. *(Waksman 2016: 201)*

Die Rolle des Medienhauses Vice zwischen Musikproduzent (unter anderem als Label), Berichterstatter (auch mit Rockumentaries) und kritischem, journalistischem Kulturorgan für die Jugend (als Magazin und TV-Sender) bedingt dabei verschiedene Perspektiven auf die Musik – auch die musikdokumentarfilmische. Alvi kommentiert dazu selbst: «VICE [Hervorhebung im Original] hat sich zwar manchmal zu sehr in Mode-, Party- und Lifestyle-Themen verfangen. Aber politisch waren wir schon immer» (Alvi zitiert in Handke 2008). Bezeichnend dabei ist die Nähe zur amerikanischen Unterhaltungsindustrie, die aus Alvis Verbindung zu Vice resultiert und deren Akteure konkret Einfluss nehmen auf den Filmprozess:

> Wir hatten allerdings auch nicht vor, einen Langfilm zu machen. Der Regisseur Spike Jonze («Adaption») brachte uns vor einiger Zeit auf die Idee, unsere Magazin-Geschichten auch zu filmen. Wir wollten nur einige Minuten in Baghdad drehen für unseren VICE Guid e t o Tra vel [Hervorhebung der Verfasserin], aber dann gewann diese Geschichte immer mehr Tiefe.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> Das Schöne an dem Film ist ja, dass er zufällig entstanden ist. Spike hat sich dann mit uns hingesetzt und uns gezeigt, wie man einen Film schneidet. *(ebd.)*

Der Stil orientiert sich dabei bewusst am Tenor von Vice, mit dem erklärten Ziel, das über soziale Musikthemen mit populistischem Tenor ein spezifisches Publikum erreicht wird. Der Film, so Alvi, sei: «eine Mischung aus ‹60 Minutes› und ‹Jackass›. In den USA schaut sich kein Mensch unter 50 noch die Nachrichten an. Mit dem, was wir auf unserer Website vbs.tv machen, wollen wir diese Leute erreichen» (ebd.). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Filmemacher, die mit Musikdokumentarfilm arbeiten, ihre Arbeiten in einem für den Dokumentarfilm nicht ungewöhnlichen Spannungsfeld produzieren. Anders als in der ästhetisierende Rockumentary geht es dabei einerseits um ihre sozial oder intellektuell konnotierte Dokumentationsmotivation, die untersuchen und verändern möchte. Andererseits existieren aber auch für sie institutionellen Rahmenbedingungen, die häufig mit den Gegebenheiten des Fernsehens in Verbindung stehen. Dabei geht es um eine breite Adressierung mit einer Verankerung der Musikthemen im Image des Medienhauses.

Zwischen Förderanträgen und offenen Rechten – Die Finanzierung von Musikdokumentarfilme

Wie Bill Nichols in *Introduction To Documentary* notiert, ist der produktive Rahmen von Dokumentationspraktiken ein wesentlicher **Einflussfaktor**, der die bereits erwähnte Frage nach dem Realismus der Abbildung außer Kraft setzen kann. Nichols schreibt dazu: «An institutional framework also imposes and institutional way of seeing and speaking, which functions as a set of limits, or conventions, for the filmmaker and audience alike» (Nichols 2010: 17).

Bestimmte Pratiken seien deshalb Eckpunkte einer spezifischen dokumentarischen Praxis und institutionellen Verortung (vgl. ebd.). Im Kontext institutioneller Parameter gerät die Frage nach dem komplexen Verhältnis von Film und Realität in den Hintergrund. Stattdessen gelangt man zu einem vereinfachten Anspruch an Dokumentationen als möglichen Pforte zur «historical world» (ebd.: 7), die anders als fiktionale Filme eine ‹Wahrheit› abbilden. Es geht nicht um die konkrete Natur dieser Wahrheit, sondern darum, welche Konventionen und Perspektiven sie als Gattung erfolgreich halten. In diesem Kontext wird die Einflussnahme auf die Filmemacher von Beginn an zu einem wichtigen Motiv, im Besonderen, wenn ihre Filme für die Verwertung im Kino gemacht sind. Flahertys Dreharbeiten zu Moa na sind bereits von Problemen mit den Paramount-Studios bestimmt. Jay Ruby notiert in *Picturing Culture*, dass Flaherty am Beginn jenes Dilemmas stünde, dass Filmemacher im ethnografischen Film bis heute beschäftige: «He wanted his work to be seen by larger audiences, and he wanted to earn a living through his films. His decision was to continue to produce films by making the concessions

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

that were necessary at the time, a decision that should be familiar to all filmmakers» (Ruby 2000: 83).

Die Geschichte des Musikdokumentarfilms, der die Musik zum (Haupt-)Thema hat, entwickelt sich dagegen einerseits aus solchen Budget- und Marketingerwägungen (vgl. für eine Erklärung der Überlegungen Paramounts ebd.) und andererseits aus der finanziellen oder ideellen Einflussnahme universitärer oder journalistischer Institutionen heraus. Dabei gibt es Vorgaben für das Stellen von Förderanträgen, die sich sogar auf die Strukturierung des Themas auswirken können (vgl. Asch 1992: 199). Dies bedeutet noch nicht, dass nicht auch ein Thema von breitem Interesse mit interessanter, eigener Erzählung im Mittelpunkt stehen kann, das eine breite Zuschauermenge anspricht, wie beispielsweise im Fall der Wochenschauen oder der Themen des Direct Cinema. Es ist allerdings kein Zufall, dass die Themen des Musikdokumentarfilms häufig außerhalb der organisierten, institutionalisierten Musikindustrie platziert sind. Denn in einer idealisierten Konzeption ist der Musikdokumentarfilm das Instrument einer rein objektiven oder kritischen Beobachtung, auf das die Musikindustrie keinen Einfluss nehmen kann. Dadurch können die ihm verbundenen Genres nur zwei Formen von Musik thematisieren: jene, zu denen die zugehörige Produktionsfirma, der Filmemacher oder die Rundfunkanstalt die Rechte finanzieren kann, oder jene, die nicht rechtlich geschützt sind.

3.2.3 Musikspielfil

Der Musikspielfilm umfasst als Modus die fiktionalen Genres der Präsentation von Musik, die im Studio- und Independent-Bereich[21] und durchaus auch in Zusammenarbeit mit der Musikindustrie produziert werden. Aufgrund der Breite der enthaltenen Genres divergiert die Musikspielfilmgeschichte mit ihren präferierten filmischen und zugrunde liegenden musikalischen Genres in den verschiedenen Ländern deutlicher als im dokumentarischen Musikfilm. Dies hängt unter anderem auch mit ihrer Verortung innerhalb und außerhalb des Studiosystems zusammen.

Vom Broadway bis zu den jungen Wilden – Ursprünge und Tradition des Musikspielfim-Modu

Wie bereits skizziert, beginnt die **Geschichte** des Musikspielfilms spätestens mit der Etablierung des Tonfilms in den 1920er-Jahren. Im Verlauf der Film- und Fernsehgeschichte entstehen dabei diverse (semi-)fiktionale Formen, in denen populäre

21 Dieser Dualismus wird hier vereinfacht genutzt im Sinne von Roger Eberts Definition und Emanuel Levys Zusammenfassung, die sowohl die Frage nach der Finanzierung als auch nach der Vision für die Filme umfasst: «‹It's a film made outside the traditional Hollywood studio system, often with unconventional financing, and it's made because it expresses the director's personal vision rather than someone's notion of box-office success›. According to this definition, a single, passionate individual, rather than a committee, has creative control over the film» (Levy 2001: 3).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Musik und Medien in Relation zueinander verwendet werden. Die Geschichte ist dabei nur zu Anfang bestimmt von den Vaudeville-Filmen und der musikalischen Begleitung von Stummfilmen. Bald wird die Musik selbst zum Thema und das Kino zum Ort ihrer Präsentation. In der Übergangszeit entstehen Filme wie Metro-Goldwyn-Mayers The Broadway Melody (USA 1929, Regie: Harry Beaumont), der den Aufstieg und die Entzweiung eines Vaudeville-Schwesternduos am Broadway erzählt und unter anderem mit Charles King in der Hauptrolle des Eddie Kearns einen bekannten Vaudeville- und Broadway-Entertainer in den Mittelpunkt stellt. Der Film gewann einen Academy Award für Best Picture und wurde selbst zum Startpunkt einer Serie von unabhängigen Broadway-Melody-Filmen, die bis in die 1940er-Jahre reichte. Insbesondere der Erfolg des zwei Jahre älteren The Jazz Singer (USA 1927, Regie: Alan Crosland) erwies sich als so tiefgreifend, dass er in den nächsten drei Jahren die Produktion von über 200 Filmen nach demselben Muster bedingte und den Grundstein für den Erfolg des Genres Musical legte (vgl. Inglis 2003a: 1 f.).

Während The Jazz Singer und der Nachfolge-Film The Singing Fool (USA 1928, Regie: Lloyd Bacon) die Geschichte einer Musikerkarriere in einer melodramatischen Rahmenhandlung entwickeln und sich dabei des damals bereits außerhalb des Kinos überaus erfolgreichen musikalischen Entertainers Al Jolson als Hauptfigur bedienten, gestalteten sich die Musik- und Tanzszenen in vielen anderen Musicals zunächst häufig noch als zufällige Versatzstücke. Die Sänger waren dabei auch Schauspieler. Eine natürlichere Integration von Musikszenen in die Narration etablierte sich erst in den 1940er-Jahren, resümiert Ian Inglis in *Popular Music and Film*, während die Wahrnehmung des Films als alternative Werbeplattform erst mit dem Erfolg von Popstars in den 1960er-Jahren aufkam (vgl. ebd.: 2).

Von Bedeutung für den Musikfilm erwies sich hier besonders seine Eigenschaft als Schnittstelle zwischen der Bühne und den musikalischen Künstlern jenseits des Filmgeschäfts. Der Broadway bot Hollywood in den 1930er-Jahren billige, bühnenerfahrene und im Gesang bewanderte Künstler für den neuen Tonfilm (vgl. Smith-Rowsey 2013: 25), aber auch Hollywood förderte diese Symbiose. Die Karriere von Al Jolson im Musical und als Musiker kumulierte beispielsweise in den 1940er-Jahren sogar in Musical-Biopics über seine eigene Biographie: The Jolson Story (USA 1946, Regie: Alfred Green) und Jolson Sings Again (USA 1949, Regie: Henry Levin). Diese Entwicklung ist kein Einzelfall. In Biopics und Musical-Biopics avancierten in dieser Zeit die Musikproduktionen der Tin Pan Alley, also die Entwicklung populärer Musik und die Rolle von Komponisten, zum zentralen Motiv (vgl. Mundy 1999: 78).

Musikspielfilme sind von Beginn an Spiegel der nationalen musikalischen Umgebung, in der sie entstehen. So entwickelte sich beispielsweise in Deutschland in derselben Zeit der Revuefilm, den es auch in den USA gab, zunehmend zum spezifisch deutschen Schlagerfilm. Mit der Veränderung der musikalischen und

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

11 Jugendliche tanzen in Blackboard Jungle auf dem Schulhof im Takt von *Rock Around The Clock.*

kulturellen Landschaft in den 1950er-Jahren in den Vereinigten Staaten wechselten nachhaltiger als zuvor die präferierten Narrationen und Genres in Bezug auf die Filme und wurden mit der parallelen Ausdifferenzierung der Popmusik zunehmend komplexer.

Nach einer ersten Welle in den 1930er-Jahren dominierten in den 1950er-Jahren erneut Juvenile-Deliquency-Filme, diesmal allerdings in neuem musikalischem Kontext: «[T]he images which predominate centre around young people's mobility (in cars and on motorbikes), confli t between rebellious teenagers and their uncaring and uncomprehending parents, the high school experience and rock'n'roll» (ebd.: 105). In ihrer Erzählstruktur sind diese Juvenile-Deliquency-Filme häufig keine Musikfilme, sondern sie präsentieren die Musik als Lebensstil. So erzählt Bl a ckb oar d Jungle (USA 1955, Regie: Richard Brooks) die Geschichte eines Lehrers an einer Schule voller junger Aufsässiger und macht dabei seinen Titelsong, Bill Haley and the Comets *Rock Around the Clock*, zu einem Welthit und dem ersten Rock'n'Roll-Hit in den *Billboard* Charts (vgl. James 2016: 24 f.). Der Song rahmt den Film in Vor- und Abspann und geht am Anfang in eine semi-diegetische Eröffnungszene über (vgl. ebd.: 25) (vgl. Abb. 11). Er markierte damit den Beginn jener Musikthemen, die für das Rock'n'Roll Cinema konstitutiv wurden: «the spectacle of music performance and the narration of its meaning» (ebd.: 24). Die Entwicklung der Musikgenres wurde in diesem Kontext zum grundlegenden Kommunikationselement zwischen Autorität und Jugend, zwischen den Generationen und zwischen Anstand und dem Wunsch nach Individualität (vgl. Trummer 2017: 9 f.).

Jenes Rock'n'Roll Cinema wurde dabei je nach Perspektivierung auch als Überbegriff für fiktionale und dokumentarische Filme gewählt, die in den 1960er-Jahren vom Erfolg der Rockumentary im Kino geprägt waren (vgl. James 2016: 248). Während dieses Verständnis einen deutlichen Hinweis darauf gibt, wie nah sich die Rockumentary in ihrer Inszenierung am Spielfilm bewegen kann, generierte die breite Wahrnehmung auch Unschärfen, die besonders im historischen Kontext relevant sind. Der zyklische Wechsel zwischen musikalischen Genres als Mainstream-Ware, wie ihn beispielsweise eine Studie von Richard Peterson und David

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Berger aus dem Jahr 1975 nahelegt (Peterson und Berger 1975)[22], und den dazugehörigen, erfolgreichen Spielfilmgenres zeichnet bereits selbst eine größere Gruppe von Musikfilmen in den folgenden Jahrzehnten aus.

Genrezyklen und ihre Entsprechung im Musikfilm – Subculture Cinema

Ich habe für diese Zyklen an anderer Stelle, unter anderem in Anlehnung an Marcus Stigleggers Verwendung des Rock'n'Roll-Cinema-Begriffs, den Begriff des Subculture Cinema vorgeschlagen. Er beschreibt Filme

> […] die genreoffen und in direkter kommerzieller und kultureller Relation zu den Musikgenres ihrer Zeit ein spezifisches subkulturelles Lebensgefühl kommunizieren. Diese erfüllen dabei häufig as Kriterium eines Filmzyklus […].
> Die Zyklen korrespondieren mit dem Aufkommen der Subkulturen und könnten […] in Referenz zu den einzelnen Musikgenres, also beispielsweise *Gothic-Rock Cinema* [Hervorhebung im Original] in den 1990er Jahre […], kategorisiert werden. *(Niebling – in Druck –)*

Die Inszenierung einzelner Musikgenres endet nicht mit dem Abklingen der ihr zugeordneten Zyklen, stattdessen wird sie vielmehr Teil eines größeren Themenkanons. Lediglich die bevorzugte Diskussion der einzelnen Musikthemen in den Medien, welche, folgt man David James (James 2016), auch immer dokumentarische Formen hervorbringt, lässt wieder nach. Neben ihrer länderspezifischen Ausprägung sind die Zyklen also hauptsächlich als wirtschaft historische Größe für eine vergleichende Betrachtung relevant. Sie

> […] umfassen beispielsweise die Jukebox-Filme mit Elvis Presley, deutsche Schlagerkomödien der 1950er- und 1960er- und die Hip-Hop-Ghettofilme der 1990er. Die Zyklen bieten die Chance einer komparativen Betrachtung aller Filme, die ein musikalisches Lebensgefühl kommunizieren, bewerben und von dessen Rentabilität profitieren, ohne dabei dessen Musik zwangsläufig in den Vordergrund zu rücken.
> Dies beinhaltet vor allem filmindustrielle Ebenen, nicht thematische Topoi – so zeichnet sich das *Disco Cinema* [Hervorhebung im Original] der 1970er- und frühen 1980er Jahre unter anderem durch die Besetzung mit Stars wie den Village People (Can't St op the Mus ic [Hervorhebung der Verfasserin], USA, 1980 [Regie: Nancy Walker]) aus. *(Niebling – in Druck –)*

22 Die Studie ist die erste quantitative ihrer Art und stützt eine ähnliche These aus dem Jahr 1970 (Gillett 1970). Bestimmte Implikationen der Studie wie die Frage nach der Diversität und der Konzentration mit Blick auf die Monopolisierung der Akteure der Musikindustrie sind dabei in den folgenden Jahrzehnten kritisch diskutiert worden (u. a. Christianen 1995) (vgl. für eine Übersicht Suker 2017: 208 f.). Die Grundidee einer zyklischen industriellen Entwicklung von Genres kommt allerdings immer wieder auf.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Mit Ende des 20. Jahrhunderts ergibt sich allerdings das Problem der sukzessiven Regression neuer subkultureller Ausprägungen, die noch globale Bedeutung besitzen könnten. Soziologen lesen diese Entwicklung im Kontext einer generellen Fragmentierung der heutigen Gesellschaft in kleinere soziale Formationen, die sich in stets veränderlichen Lebensstil-Konstellationen widerspiegeln (vgl. Regev 2015: 203). Gemein sei den Gruppen die Suche nach Kulturgütern über die sie sich verknüpfen und abgrenzen können (vgl. ebd.).

Für die Musikkultur bedeutet dieses kleinteilige Streben nach Einzigartigkeit und Distinktion eine Stagnation in der Entwicklung der einst global erfolgreichen Genres. Stattdessen existiert ein von Simon Reynolds als ‹Retromania› bezeichneter Rückbezug auf bestehende musikkulturelle Richtungen (vgl. Reynolds 2011) sowie ein industrieller Schwerpunkt auf einzelnen Künstlern und deren Gesamtwerk. Im Spielfilm verliert das Subculture Cinema, das auf die interne Dynamik musikalischer Genre-Phänomene zielt, deshalb seit der Jahrtausendwende an Bedeutung und wird ersetzt durch Einzelfilme und stärker subkulturelle, kleinere Zyklen. Das ist vergleichbar mit der Diversifikation, wie sie sich auch in der Rockumentary fi det. So begann der erste Heavy-Metal-Cinema-Zyklus in den 1980er-Jahren mit frühen Werken wie dem Animations-Science-Fiction-Film Heavy Metal (CA/USA 1981, Regie: Gerald Potterton). Basierend auf der gleichnamigen Comicreihe verbindet er verschiedene Heavy-Metal-Ikonographien und -Geschichten und genießt bis heute in der Szene Kultstatus. Es schließt sich in den 1980ern und frühen 1990ern ein Korpus von (Horror-)Komödien an, die die Metal-Kultur verharmlosen, sowie einigen subkulturkritischen Dramen an. Zu den bekanntesten Titeln zählen dabei Trick or Treat (USA 1986, Regie: Charles Martin Smith), Rock'n' Roll Nightmare (USA 1987, Regie: John Fasano), River's Edge (USA 1987, Regie: Tim Hunter), Wayne's World (USA 1992, Regie: Penelope Spheeris; vgl. Abb. 12a) oder Airheads (USA 1994, Regie: Michael Lehmann).

In Relation zu diesem großen Zyklus, der auch von Hollywood mitbestimmt wird, fi det sich den letzten Jahren ein abgeschwächter Extreme-Metal-Cinema-Zyklus im Independent-Film, der vor allem Familiendramen und Komödien beinhaltet. Prägend sind dabei besonders nicht-amerikanische Filmen wie beispielsweise Málmh aus (IS 2013, Regie: Ragnar Bragason), Pop Redemptio n (F 2013, Regie: Martin Le Gall; vgl. Abb. 12b), Deathga sm (NZ 2015, Regie: Jason Lei Howden) oder Heavy Trip (Hevi Reissu) (FI 2018, Regie: Jukka Vidgren und Juuso Laatio). Hier spiegelt sich auch die kulturelle Identifikation der nordeuropäischen Länder mit Metal wider, der dort häufig als Teil der staatlichen Kulturförderung akzeptiert und unterstützt wird. So stellt Heavy Trip, laut Aussage der Produktionsfi ma Making Movies, mit über 3 Millionen Euro die teuerste Komödie dar, die jemals in Finnland produziert wurde. Dies sei kein Zufall, erklärt Produzent Kai Nordberg: «The film Heavy Trip combines the best export products of

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

12a–b «Artistic yet accessible to a wide audience»: Der Bruch mit Erwartungsmustern als komödiantische Verharmlosung von Musikkulturen im Trailer von Wayne's World (oben) sowie zum Vergleich im Film Pop Redemption(unten).

Finland – heavy metal-music, beautiful scenery of Lapland and humor» (Nordberg zitiert in Making Movies 2018).

Zwischen den und jenseits der Zyklen erscheinen einzelne Spielfilme, die ebenfalls eher im Independent-Bereich zu verorten sind, aber dennoch explizit oder implizit populärere Formen von Rock und Metal vertreten, wie die Komödie Rock Star (USA 2001, Regie: Stephen Herek), das schwarzhumorige Drama Hesher (USA 2011, Regie: Spencer Susser) oder das Fantasy-Musical mit Liedern der Band Nightwish Imaginaerum (CA/FI 2012, Regie: Stobe Harju und Mark Roper). Im selben Maße, wie sich die Musiklandschaft fragmentiert, wird voraussichtlich auch die Zahl dieser Einzelproduktionen weiter zunehmen. Im größeren Stil setzen sich dabei seit der Jahrtausendwende stattdessen wieder Tanzfilme und musikalische Biopics durch. Auch bestimmte Genres, die Musik und die Entertainmentindustrie zum Thema machen, wie beispielsweise die Komödie Be Cool (USA 2005, Regie: F. Gary Gray) des etablierten Musikvideoregisseurs F. Gary Gray, bleiben Bestandteil des Kinoprogramms.

Musical, Biopics und Mock-Rockumentaries – Genres des Musikspielfilm

Dabei sind es die **Musikspielfilmgenres**, die die umfangreichste und bestimmende Rolle im Musikfilm spielen. Musicals, Biopics und Rock-Mockumentaries, die hier kurz diskutiert werden, weisen eine kontinuierliche Präsenz im Kino und im Fernsehen auf, während der ebenfalls thematisierte Konzertspielfilm ein jüngeres Genre darstellt. Als Spielfilmproduktionen, die teilweise bei den Filmstudios

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

stattfi den, organisieren sich die Filme konventionell über prädeterminierte Faktoren wie Drehbücher, Budget- und Produktionsplanungen. Das Material wird also nach dem Top-Down-Verfahren produziert und anschließend organisiert. Der fiktionale Handlungsverlauf der **Biopics** orientiert sich meist an der Vita eines (oft bereits verstorbenen) Musikers. Anders als in biographischen Rockumentaries werden die Charaktere durchgängig von Schauspielern verkörpert. So fasst beispielsweise Walk the Line (USA 2005, Regie: James Mangold) verschiedene Etappen im Leben des Country-Musikers Johnny Cash zusammen. Die narrative Eigenart besteht hier im episodenhaften Erzählen, wobei jede Etappe mit unterschiedlichen Darstellern besetzt wurde.

Das Ziel des musikalischen Biopics besteht prinzipiell in der Inszenierung und Dramatisierung des Lebens eines Musikers, Komponisten, einer Band oder eines anderen Musikindustrieakteurs. Während Biopics ursprünglich in den 1930ern in Hollywoods Studiogeschichte auftraten, beschäftigten sie sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt mit musikalischen Figuren, die stellvertretend für die großen Figuren der amerikanischen Geschichte stehen. So wurde beispielsweise St ars and Str ipes For ever (USA 1952, Regie: Henry Koster), ein Film über das Leben des Marsch-Komponisten und Dirigenten John Philip Sousa im Trailer als «The greatest Musical Show on Earth» und «All Time Hit Parade» beworben. Dies bedeutet eine spezifische Form der Geschichtsschreibung, erklärt George F. Custen in *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*, da das Genre die Geschichte nicht neutral wiedergeben kann, gleichzeitig aber häufig die einzige Quelle darstellt, die viele Menschen zu einem historischen Subjekt haben (Custen 1992: 7).

Narrativ bewegen sich (musikalische) Biopics häufig in der Nähe zum Melodrama. Sie entsprechen lange in ihrer Tonalität dem «celebratory» (Melodram) oder dem «warts-and-all»-Biopic (zwischen Melodram und Realismus), vertreten in jüngeren Jahren aber gelegentlich auch den Ansatz einer «minority appropriation» (Perspektive aus einer marginalisierten Gruppe heraus) (alle Zitate: Bingham 2010: 17). Dabei handelt es sich um Kategorien, die sich im gleichen Maße auch in der zeitgenössischen Rockumentary nachweisen lassen, die ihre Themen häufig parallel zu den Biopics entwickelt. Für das musikalische Biopic bedeuten die ersten beiden gängigen Kategorien die Personifizie ung und Dramatisierung einer Figur, zu der bereits ein Starkult vorhanden ist. Dies wird über Topoi wie Liebesbeziehungen, insbesondere der Fanliebe, basierend auf heteronormativen Gender-Stereotypen (vgl. Laing 2007: 71), erreicht.

Oft, wie auch im Fall von St ars and Str ipes For ever , ist eine klare Trennlinie zwischen Biopic und Musical schwer zu ziehen. **Musicals** meinen dabei Spielfilme, in denen Musik- und/oder Tanzszenen einen integralen Bestandteil der Diegese darstellen. Diese Darstellung basiert auf Figuren, die durch Schauspieler in der Erzählung zwischen den Parametern Emotion und Bewegung verkörpert werden

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

(vgl. Grant 2012: 1 f.). Grundlegend hat sich das Musical in seinen kulturellen Ausprägungen weltweit sehr unterschiedlich entwickelt und verfügt über ein Korpus, das dem der Rockumentary mindestens vergleichbar und quantitativ sogar eher überlegen ist. So kann der deutsche Schlagerfilm mit seinen Gesangspassagen verschiedener musikalischer Genres (vgl. Bergfelder 2000: 86) ebenso in Referenz zum Musical diskutiert werden (vgl. Marshall und Stillwell 2000) wie der indische ‹naatch-gaana›-Film aus Bollywood (vgl. Kishore und Kerrigan 2016: 113 f.). Die Darstellung von Künstlern wie Tänzern und Musikern im Musical ist dabei eine logische Konsequenz, die von Beginn an Teil der Entwicklung des Genre ist. Allerdings umfasst der Genrebegriff einerseits auch Musicals ohne thematischen Bezug zu Musikgeschichten und andererseits auch oft angrenzende Genres, wenn sie in fiktionalem Rahmen unter Zuhilfenahme von Schauspielern Bühnensituationen beinhalten. Für das Musical als Musikspielfilm ist deshalb eine thematische Nähe zur Musik von Bedeutung. Musicals sind allgemein eine Präsentationsfläche von Musik, insbesondere dann, wenn die Musik in der Diegese eine narrative Entsprechung fi det.

Musicals verfügen über viele Ähnlichkeiten zu Rockumentaries. Sie haben ebenfalls diegetische Performances und stellen mit Musik ein Thema in den Mittelpunkt, das immer wieder als profane Form von Unterhaltung kritisiert wird (vgl. Lawson-Peebles 1996: 5). Außerdem ist auch ihre Entwicklung bedingt von vergleichbarer technologischer Neuerung, die insbesondere die Entwicklung, respektive Weiterentwicklung von Soundtechnik für Filme betrifft (vgl. Ruoff 1992: 226), und sie werden ebenfalls hinsichtlich der Kapazität als werbende Präsentationsfläche für populäre Musik bewertet.

Rick Altman unterscheidet dabei bereits Ende der 1980er-Jahre zwischen verschiedenen Zugängen, die mit dem Aufführungsmodus der Musik in Zusammenhang stehen, vor allem dem «Show Musical» einerseits und dem «Folk Musical» andererseits (Altmann 1987: 200 f., respektive 272 f.). Show Musicals bedienen sich einer Broadway-Show als Vorlage, denn sie haben deren spezifische «material conditions» (ebd.: 130) zum Thema. Das Folk Musical bezieht sich stärker auf die Darstellung von Musik als Produkt kollektiver Körper in einer Gemeinschaft: «it takes place in that intermediary space which we designate by such terms as tradition, folklore, and Americana» (ebd.: 273). Im Kontext der Genre-Entwicklung war eine dramaturgische Nähe zur leichten Komödie lange bestimmend, im Show Musical allerdings ausgeprägter als im Folk Musical, das sich nach Altman näher am «pastoral melodrama» (ebd.: 316) befi det. Hieraus ergeben sich für die einleitend entwickelte Binarität des Musikdokumentationsbegriffs zwei vergleichbare Herangehensweisen, die im Musical früh ihre Ausprägung fi den und die sich auch in der dokumentarischen Darstellung in anderer Form zu entwickeln scheinen: «Born of the depression, the show musical celebrates man's never-ceasing ability to overcome despair by retreating into the world of make-believe. […] To protect the land, to

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

glorify the country, to oppose our Folk to their *Volk* [Hervorhebung im Original] – such is the implicit function of the folk musical» (ebd.: 316).

Die Unterscheidung zwischen der entrückten, immersiven Welt des Showgeschäfts einerseits und der sozialen Verortung einer Figur oder Gruppe in der Gegenwart andererseits spiegelt sich allerdings nur auf den ersten Blick in der modalen Unterscheidung zwischen der Rockumentary und dem Musikdokumentarfilm wider. Die Rockumentary scheint vielmehr in der Entwicklung ihrer Erzählstrukturen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beide Formen der Inszenierung zu adaptieren. Es hängt dabei von der Perspektivierung ab, ob man die Geschichte parallel oder in Abhängigkeit vom Musical schreibt oder ob man stattdessen wie Jane Feuer den ursprünglichen Aufstieg der Rockumentaries in Abgrenzung zum Musical aufzeichnet, da erstere die «double requirement of numbers *and* [Hervorhebung im Original] narrative» (Feuer 1993: XI) in der Darstellung von Rock und Pop nicht leisten müssten.

Historisch belegen lässt sich eine kommerziell sehr erfolgreiche Verbindung von Pop und Musical, beispielsweise im Fall des wegweisenden ersten Beatles-Films A Har d Day's Night (UK 1964, Regie: Richard Lester). Die Popmusical-Komödie spielte in der ersten Woche die für die damaligen Verhältnisse hohe Summe von über elf Millionen Dollar weltweit ein (vgl. Womack und Davis 2006: 101) und erhöhte nachhaltig die Ansprüche an das ästhetische Level von Rockmusicals und Musikspielfilmen im Allgemeinen. Musiker müssen nun schauspielern können und Filme brauchen eine Narration (Denisoff und Romanowski 1991: 459). Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass das Musical einen der wichtigsten Referenzpunkte für die Entwicklung der Rockumentary darstellt. In beiden fi det sich beispielsweise eine diskutierte Abwendung von einer bildlichen Adressierung des Realen hin zu einer formelhaft erzählenden Darstellung ab den 2000er-Jahren. So konstatiert Damien Chazelle, der als Regisseur des Musicals La La Land (USA 2017, Regie: Damien Chazelle) und des Musik-Dramas Whipl a sh (USA 2014, Regie: Damien Chazelle) erfolgreich musikalische Karrieren in den Mittelpunkt seiner Musikspielfilme stellte:

> I think musicals fit into that vision of cinema as not having to be so literally refl c-tive of real life. Musicals require a certain suspension of disbelief […]. And now that's just, kind of, out of favour.
> You don't have any fewer movies about people playing music than you did in the Forties or Fifties, but you have far fewer movies where people actually break the fourth wall or break the diegesis and break into song. There's just not as much of a willingness to go along with that jump. […]
> And, you know, some of those movies are great; but what you wind up losing is that idea, that used to be somewhat commonplace, of music and musicals conceived directly for the screen. *(Chazelle zitiert in Loughrey 2017)*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Die größte formale Nähe zur Rockumentary weist allerdings die **Mock-Rockumentary**, Mocu-Rockumentary, Rock-Mockumentary oder als Überbezeichnung für Adaptionen aller Dokumentarfilmgenres allgemein Mockumentary auf. Wie der Begriff aus ‹Mock› und ‹Documentary› bereits nahelegt, imitieren diese Filme «die Codes des Dokumentarfilms […], was als Parodie auf oder Kritik am Dokumentarfilm verstanden werden kann» (Schwaab 2011: 139). Präziser formuliert imitieren Mock-Rockumentaries in ihrer Ästhetik oft Rockumentaries, zu Beginn vor allem die Beatles-Filme, was zumindest in Teilen erklären könnte, warum das Genre zu Beginn in Großbritannien besondere Popularität genoss. So können beispielsweise A Hard Day's Night über die Beatles oder The Rutles – All You Need is Cash (UK 1978, Regie: Eric Idle und Gary Weis) über The Rutles, eine Beatles-Parodie, als frühe Vertreter dem Genre zugeordnet werden. Besonders in der MTV-Ära werden in den 1980er-Jahren für das Fernsehen einige der wichtigsten Genre-Klassiker entwickelt. Die Inspiration stammt allerdings nicht nur aus dem Direct Cinema. Für Großbritannien ist auch die Arbeit der BBC in den 1970er-Jahren von Bedeutung. So inszeniert beispielsweise die Langspiel-Fly-on-the-Wall-Reportage So You Wanna Be a Rock'n' Roll Star (UK 1976, Regie: Mark Kindle) des britischen Rockumentary-Pioniers und Musikkritikers Mark Kindle die Realität des Tourlebens der Pubrock-Band Kursaal Flyers. Wie bereits der Titel suggeriert, ist dabei das Topos falscher Erwartungen an den Beruf das zentrale Element, das nicht nur zu Situationskomik führt, sondern in späteren Rock-Mockumentaries häufig zum Kern der Erzählung wird. Kindle produziert bis heute Rockumentaries, doch sein Tonfall in den frühen Werken kann als wegweisend für die Rock-Mockumentary gelesen werden.

Rod the Mod Has Come of Age (UK 1976, Regie: Mark Kindle), ein Porträt über Rod Stewart während seines Europabesuchs im Stil von D. A. Pennebakers Dont Look Back, läuft als Teil der BBC-Serie The Lively Arts (UK 1965–1976). Die Folge nähert sich, so der Ansager vorab, der Frage wie der schottische Künstler seinen unermesslichen Reichtum und Erfolg verkraftet. Es scheint jenes auf den Punkt gebrachte Verhalten der Künstler zwischen Pflicht und Eigensinnigkeit zu sein, das zum Kernmoment parodistischer Inszenierung wird.

Fast eine Hommage an Kindles So You Wanna Be a Rock'n' Roll Star scheint in den 1980er-Jahren im Rahmen der Serie The Comic Strip Presents… (UK 1982–2012) eine Folge namens Bad News Tour (UK 1983, Regie: Sandy Johnson) über die ähnlich schlecht verlaufende Tour einer jungen Band zu sein. Auch der Nachfolger More Bad News (UK 1988, Regie: Adrian Edmondson) über die Wiedervereinigung der Band Bad News funktioniert nach dem gleichen Schema, in dem das Tour- und Konzert-Rockumentary-Genre am Beispiel einer fiktiven Heavy Metal Band und der sie begleitenden Filmcrew parodiert wird (vgl. Lee-Wright 2010: 115).

In den USA filmte Regisseur Rob Reiner, nach eigenen Aussagen inspiriert von The Rutles – All You Need is Cash (vgl. ebd.: 116), erst Mitte der 1980er-Jahre

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

This is Spinal Tap!. Der Film begleitet die ursprünglich fiktive Band Spinal Tap auf einer über Strecken hinweg chaotisch verlaufenden Comeback-Tour durch Amerika. Die Einschaltquote auf NBC am 22. März 1978 war laut Fernsehwissenschaftler Peter Lee-Wright die schlechteste der Woche. Eine Woche darauf waren die Quoten auf BBC2 in Großbritannien, das schon mehr Erfahrung mit Mockumentaries vorweisen konnte, deutlich besser (vgl. ebd.: 116). Der Film, wie die dargestellten Topoi, erlangte in den folgenden Jahren Kultstatus (vgl. de Seife 2007) und beeinflusste in realen Zitaten die Musikindustrie und -szene. This is Spinal Tap! selbst wurde zum Referenzrahmen für die Mockumentary, sei es narrativ in der Sequenz des verwirrten Herumirrens backstage in der Rock-Mockumentary Frak tus (DE 2012, Regie: Lars Jessen) oder als oft zitiertes Vergleichsmoment für die Dynamik von Gruppen, wie im Fall der Horrorkomödien-Mockumentary What We Do in the Shad ows (NZ 2014, Regie: Jemaine Clement und Taika Waititi) (vgl. u. a. Godfrey 2014). Gleichzeitig ergeben sich aber auch in der Rockumentary bis heute direkte und indirekte Zitate auf den Film, sei es in diversen Folgen von VH1s Behind the Music (u. a. Quiet Riot) oder in Kinofilmen wie Anvil – The St ory of Anvil oder Pear l Jam Twent y (USA 2011, Regie: Cameron Crowe).

Betrachtet man den Erfolg von This is Spinal Tap!, so fällt auf, dass genau wie für die Rockumentary die Frage nach der Authentizität der Musikgenres zentral ist. So muss das parodierte Genre einen deutlichen inhärenten Anspruch an seine eigene Authentizität etabliert haben, wie im Fall der Mock-Rockumentary A Might y Wind (USA 2003, Regie: Christopher Guest), die Folk-Musik-Bands parodiert. Dies setzt meist einen gewissen zeitlichen Abstand voraus. So lehnte beispielsweise die Regisseurin von The Decline of Wester n Civiliz atio n (USA 1981, 1988 und 1998, Regie: Penelope Spheeris) die Anfrage für This is Spinal Tap! Regie zu führen ab: «It was clear they were really making fun of it [Heavy Metal] and putting it down and I couldn't do that» (Spheeris zitiert in Parks 2011). Diese Entscheidung bezeichnete sie in der Retrospektive als Fehler. Eine weitere Parallele zur Rockumentary ist der Umstand, dass die Mock-Rockumentary alle Genres populärer Musik abdecken kann. Sie kann aber nur mit einem Filmemacher und Team richtig funktionieren, die der Musik mit Kenntnis und Sympathie gegenüberstehen und dies in der Produktion vermitteln können. Es lässt sich in diesem Kontext erklären, dass Rapper Chris Rock beispielsweise eine der bekanntesten Rock-Mockumentaries über Rap CB4 (USA 1993, Regie: Tamra Davis) produzierte.

Während Mock-Rockumentaries häufig auch Konzertszenen beinhalten, unterscheiden sie sich durch die Inszenierung von Geschehnissen abseits der Bühne trotzdem vom vergleichsweise jungen Genre des **Konzertspielfilms**. Dieser ist, trotz seines thematischen Blickpunkts, keine Rockumentary mehr, sondern ein Musikspielfilm, der eine fiktionalisierte Performance inszeniert. Das Korpus ist derzeit noch überschaubar. Vorreiter in der Rockumentary sind Konzertmitschnitte

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

konzeptueller, mit Blick auf Drehbücher konzipierter Bühnenperformances wie The Band – The Last Waltz oder auch das ohne Zuschauer gefilmte Konzert Pink Floyd – Live at Pompeii. Diese Verortung impliziert dabei zentrale Fragen der Performance. An wen richtet sich ein Konzert, wenn es aufgezeichnet wird, an die Zuschauer des Films oder die Zuhörer vor Ort? Wie verändert ein Drehbuch das Live-Erlebnis? Ist ein Konzert ohne Zuschauer überhaupt ein Konzert?

Die Strategie des Konzertspielfilms mit integrierter Spielfilmhandlung wurde zum ersten Mal konsequent in Metallica – Through the Never (USA 2013, Regie: Nimród Antal) umgesetzt, der eine Neuinszenierung verschiedener Metallica-Bühnenshow-Elemente mit integrierter Spielfilmhandlung mit dem Hollywood-Nachwuchsstar Dane DeHaan als rahmendem Protagonisten ist. Auch die Bühnenshow ist in Anlehnung an die Narration der Spielfilmhandlung gescripted. Für die etwa 30 Millionen US-Dollar teure Produktion fanden mehrere normale Mitschnitt-Konzerte und ein stark vergünstigtes Aufnahmekonzert in Vancouver statt. Letzteres kündigten Metallica 2012 explizit an und erklärten auf ihrer Webseite:

> Here's how it works: We will be running though the full live show one last time at Rogers Arena in Vancouver, but unlike the Friday and Saturday shows there will be lots of breaks in it to allow for cameras and lights to be repositioned as the director sees fit.
> Since it is way more fun for us to have YOU there, tickets will be available for just $5 (no extra fees or service charges!) and all the proceeds will benefit the Greater Vancouver Food Bank. […] Doors open at 5:00 PM for this «show», and we hit the stage at 6:30 PM sharp … we're starting a little early to allow the movie people to do what they do. So please come and plan to stay for a full night of fun and games … and who knows, maybe we'll see you on the big screen next summer!
>
> *(Metallica zitiert auf Bower 2012)*

Für eine Produktion dieser Art, eine Show in Anführungszeichen, wie Metallica sie nennen, spielt die Tradition der Rockumentary als dokumentarischer Mitschnitt eines Events keine Rolle mehr. Der Konzertspielfilm nutzt nur rezeptiv ihren dokumentarischen Artefakt-Charakter und die von ihr etablierte Ästhetik der Konzertaufzeichnung, um beispielsweise im Falle eines geplanten Mikrofon-Ausfalls oder des brennenden Roadies als Teil der Bühnenperformance in Through the Never Authentizität zu simulieren.

«Schauspielergenres» – Selbstverständnis der Filmemacher im Musikspielfil

Doch welches **Selbstverständnis** haben Filmemacher in diesem umfangreichen Korpus der Musikspielfilme? Wie Serge Denisoff und William Romanowski in ihrer Chronologie des Musikfilms und besondere des Musikspielfilms von den 1950er-Jahren bis 1991 zeigen, ist Rock (auch in diesem Kontext gemeint im Sinne von Populärmusik) im Film durchaus ein *Risky Business* (Denisoff und

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Romanowski 1991). Ihre Lektüre von Übersichtsartikeln und Literatur zeigt unter anderem ein frühes Interesse der Musikpresse an Rekapitulationen – vom *Phonograph Record Magazine* («Rockcinema: The First 21 Years, 1955–1976») (1976) bis zurück zum *Rolling Stone* («From Rock Around the Clock To The Trip: The Truth About Teen Movies (1969)») (ebd.: 750). Mit Blick auf den Titel des *Rolling-Stone*-Artikels wird deutlich, welches Zielpublikum Filme mit populärer Musik nach dem Zweiten Weltkrieg haben. Musikspielfilme sind Filme für die Jugend. Sie erfordern deshalb Filmteams, also Akteure von den Drehbuchautoren über die Musikdirektoren bis zu den Regisseuren, die ein solches Publikum bedienen können.

Ein Unterschied zwischen Rockumentary und Musikfilm liegt in der Verpfli htung von Filmemachern durch Bands und Labels im Rahmen der Rockumentary, während in vielen Genres des Musikspielfilms die Verpfli htung von Regisseuren und Produzenten traditionell durch die Filmstudios stattfi det und auf den Erfolgen in vergleichbaren Bereichen oder demselben Genre geschieht. Beispielhaft dafür ist die Arbeit von Regisseur Robert Wise am Musical The Sound of Music (USA 1965, Regie: Robert Wise) über eine Nonne, die als Kindermädchen die strenge Erziehung eines verwitweten Offizi s mittels Musik unterläuft und aus den Kindern der Familie schließlich einen Chor macht. Der Prozess, einen geeigneten Regisseur zu fi den, offenbart dabei einige Kriterien für das Genre:

> Their fi st choice was Robert Wise, a much-respected director who started as an editor and, early in his career, edited Citizen Kane [USA 1941, Regie: Orson Welles]. Wise had just won an Academy Award as Best Director for West Side Story [USA 1961, Regie: Robert Wise] (with codirector Jerome Robbins): [Drehbuchautor Ernest] Lehman had enjoyed his collaboration with Wise on that picture, but Wise was busy preparing a huge blockbuster for Fox already […]
>
> *(Maslon 2006: 90, alle Hervorhebungen von der Verfasserin)*

Wise übernahm die Regie schließlich doch, nachdem sowohl Stanley Donen und Gene Wilder abgesagt und auch eine angedachte Zusammenarbeit mit William Wyler nicht zustande gekommen war. Bezeichnend an dieser Besetzungsdiskussion ist, dass sich jene Rolle der Regisseure im Musical in den 1960er-Jahren auch in den kommenden Jahrzehnten in der filmwissenschaftlichen Betrachtung widerspiegelt. Erin Brannigan sieht dabei den Star als verknüpfendes Element, der die Arbeit von Regisseuren wie Choreographen überschreibt (Brannigan 2011: 145). Dies führe dazu, dasss andere Filmakteure in der Betrachtung des Musicals ausgeklammert werden, «attributed to the problematic question of auterism in such a formulaic genre» (ebd.). Da sich die Regisseure lange nicht konkret sichtbar machten, dienten stattdessen die Stars als Konnektiv der einzelnen Produktionen (vgl. ebd.).

Eine vergleichbare Feststellung machte der Filmkritiker Anthony Oliver Scott in einer Rezension des Edith-Piaf-Biopics La Vie en rose (F 2007, Regie: Olivier Dahan):

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> The celebrity biopic is decidedly an actor's genre. The number of great movies made out of great artists' lives is tiny, especially in proportion to the number of supposedly great performances these movies have occasioned. In this kind of picture the story, the production design and the mise-en-scène need only provide adequate scaffolding for a heroically superfluous act of impersonation. *(Scott 2007)*

Trotz jener Formelhaftigkeit und der großen Bedeutung der Schauspieler gibt es Regisseure, die sich in besonderem Maße mit dem Musikspielfilm und seinen Genres identifizie en und darin oft nicht nur als Regisseur, sondern auch bereits initiativ als Drehbuchautor aktiv werden. Hier liegt eine deutliche Parallele zur Rockumentary. Der semiotische Rahmen der Diskussion von (Independent-)Musikspielfilmen bewegt sich dabei im selben Maße zwischen Aufopferung und Hingabe zum musikalischen Thema. Music Editor Curt Sobel erklärt beispielsweise zum Ray-Charles-Biopic Ray (USA 2004, Regie: Taylor Hackford), welches vor einer Distributionszusage von Universal Pictures eine 16-jährige Entwicklungszeit hatte: «We had budgetary constraints […]. Everyone took a pay-check cut for this picture», denn es sei eine «labor of love» (beide Zitate: Sobel in Hay 2004c: 16). Solch lange Entwicklungsprozesse werden dabei zum kommunizierten Indiz der Passion. So erklärt Regisseur Damien Chazelle über die Entstehung von La La Land, dass das Drehbuch bereits vor Whipl a sh entstanden sei und der Film quasi eine Musical-Form seiner eigenen Erfahrungen in Los Angeles sei:

> Aber niemand wollte das Drehbuch mit der Kneifzange anfassen. […] Erstens, weil es ein Musical war, und zweitens wusste kein Mensch, wer ich bin. […] Ich habe dann erst einmal Whipl a sh geschrieben – eigentlich nur, weil ich so frustriert war. Ich habe meinen ganzen Ärger in diese Geschichte über den Jazz-Schlagzeuger und seinen tyrannischen Lehrer einfließen lassen – jetzt kennen Sie die wahre Geschichte.
>
> Whipl a sh war ein kleineres Projekt mit kleinem Budget. Deswegen war es leichter zu realisieren. Und ohne den Erfolg hätte ich La La Land nie machen dürfen. Das ist dann wieder typisch Hollywood: Das Musical, das kein Mensch wollte, ist dann plötzlich das heißeste Projekt der Stadt. Aber es ist mit jedem Film eine emotionale Achterbahnfahrt. Ich war schon so nah dran und dann bricht die Finanzierung doch wieder zusammen.
>
> *(Chazelle in Aust 2017, alle Hervorhebungen von der Verfasserin)*

Die Bandbreite zwischen Auftragsarbeiten und eigenen Projekten ist besonders im Biopic ähnlich groß, während die Mockumentary weitgehend im Independent-Bereich verortet werden kann und der Konzertspielfilm vergleichbar den Genres im Rockumentary-Modus funktioniert.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Der Preis der Originalität – Finanzierung von Musikspielfilme

In einer vergleichenden Betrachtung sind die Musikspielfilme unter den Musikfilmen zunächst jene mit den größten Budgets. Musicals waren eine Zeit lang sogar die populärsten, aber auch teuersten Genres, die Hollywood sich leistete (vgl. Garcia 2016: 286). Dies lag darin begründet, dass die Genres die üblichen Posten einer Spielfilmproduktion aufriefen und dabei traditionell im fi anzkräftigen Studiosystem Hollywoods verortet waren. Allerdings ergaben sich, besonders im Independent-Musikspielfilm-Bereich auch andere Budgetsituationen. Christopher Guest, der für seine Rolle in This is Spinal Tap! ebenso bekannt ist wie für eine Reihe von (Rock-)Mockumentaries, schuf in den 1990er-Jahren mit Waiting For Guffmann (USA 1996, Regie: Christopher Guest) beispielsweise eine Mockumentary mit (für seine Arbeitsweise üblichen) improvisierten Dialogen, die die Star-Ambitionen einer Amateurmusical-Truppe in den Mittelpunkt stellte. Er erinnert sich zur Finanzierungsidee:

> There would simply be no discussion with studios about this movie […]. People have been under the misconception that, because Spinal Tap was a cult hit, it opened doors. It didn't. The climate has changed: If you brought the Spinal Tap idea to studios today, they'd say, «Where's the three-act script?»
>
> *(Guest zitiert in Levy 2001: 263, alle Hervorhebungen von der Verfasserin)*

Während sich in der Mockumentary und besonders in der Kreierung neuer Bands, die Möglichkeit für Eigenkompositionen bietet, die im Falle von Waiting For Guffmann unter anderem von Guest geschrieben wurden (vgl. ebd.), ist die Finanzierung von Musicals leichter über bekannte Musik. So erklärt Damien Chazelle: «Anything original is kind of difficult to get off the ground. And, I think, when you take something like the musical that feels always a little iffy to people fi ancially right now, it really helps to have it be based on a pre-existing hit or property» (Chazelle in Loughrey 2017).

Auch wenn die Rechtesituation in Bezug auf die **Einflussnahme** komplex sein kann, besteht auf Seiten der Musikindustrie Kausalität in Bezug auf die Verwendung ihrer Musik in Spielfilmen. Für moderne Musicals und Biopics im Popmusikbereich ist die Budgetierung deshalb wie in der Rockumentary auch eine Frage der Lizenzierung der Musiktitel. Hier ergeben sich abhängig von den Produktionsumständen verschiedene Möglichkeiten. Für Ray konnte beispielsweise noch auf Ray Charles selbst zurückgegriffen werden, erklärt der Music Editor des Films, Curt Sobel, gegenüber dem *Billboard Magazine*: «If there were [original recordings] that were unavailable, or if they didn't match the script, we had Ray come in and do the songs» (Sobel in Hay 2004c: 16). In der Verarbeitung eines Werkkorpus einzelner Künstler und Bands, wie er in den 2000er-Jahren zunehmend in den Blickpunkt rückte und wie er auch für die Rockumentary und in der Lancierung neuer Kompositionen[23]

23 Dabei ist es im Musikspielfilmbereich allerdings seltener der Fall, dass über Filme gänzlich neue Musik lanciert werden soll, da Musik als Thema zumeist entweder über Erkennungswerte oder

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

bedeutend ist, können die Plattenfi men aktiv den Produktionsprozess vereinfachen. So kann die Rechteklärung für verschiedene Märkte von dem Label übernommen werden, auf dem die Musik auch produziert und vertrieben wird. Damit sind Music Editors respektive Music Supervisors für Musikspielfilme von zentraler Bedeutung, denn sie koordinieren den thematischen und fi anziellen Rahmen, in dem ein Film Musik darstellen kann. Doch nicht immer agiert die Musikindustrie. Bisweilen sind auch die Musiker an Einflussnahme interessiert. Die Produktion von Pur ple Rain (USA 1984, Regie: Albert Magnoli), beschreibt Princes ehemaliger Manager Bob Cavallo beispielsweise als regelrechte Erpressung durch den Musiker:

> We managed Prince in '78, '79, something like that, until '89, the ten really good years, as far as I'm concerned. I call [partner Steve Fargnoli] and he's on the road with Prince: «Steve, there's about a year left on our deal, mention to Prince that we'd like to re-up.»
> A day or so later I get a response: «He'll only sign with us if he gets a major motion picture. It has to be with a studio — not with some drug dealer or jeweler fi ancing. And his name has to be above the title. Then he'd re-sign with us.» He wasn't a giant star yet. I mean, that demand was a little over the top. *(Cavallo zitiert in Raftery 2016)*

Es brauchte Überzeugungsarbeit (vgl. Magnoli und Cavallo zitiert in Raftery 2016), bis Warner Bros. den Film landesweit mit großem Erfolg und in Verbindung mit dem gleichnamigen Album (vgl. z. B. Pattie 2007: 107) in die Kinos brachte. In der kreativen Kontrolle bei der Konzeption von Musikspielfilmen mit Hollywood, die von der Musik über das Drehbuch bis teilweise zur Regie reichen kann, ist Prince als Musiker historisch eher eine Ausnahme. Von Frank Sinatra (u. a. None But the Bra ve – USA 1965, Regie: Frank Sinatra) über David Bowie (u. a. Labyr inth – UK/USA 1986, Regie: Jim Henson) und Madonna (Fil th and Wisdom – USA 2003, Regie: Madonna) bis hin zu Rob Zombie (u. a. House of 1000 Cor pses – USA 2008, Regie: Rob Zombie) ist die Liste der Musiker, die Rollen in Spielfilmproduktionen von der Regie bis zum Schauspiel besetzten dagegen vielfältiger. In einigen Fällen, wie beispielsweise bei Gore Verbinski (u. a. Pira tes of the Car ribbean – USA 2003, Regie: Gore Verbinski), folgte auf die Arbeit mit Musik und Musikvideos sogar eine Hauptkarriere im Filmmetier.

über die Entdeckung des Unbekannten (aber Existenten) inszeniert wird. Prominenter ist hier das Beispiel von BMG, die 2001 ihre Musikverleger für die Romantikkomödie Le fab uleux destin d'Amélie Poul ain (F 2001, Regie: Jean-Pierre Jeunet), zu bewussten Pitches von Songs instruierte, sodass die Verleger konsekutiv in der Filmproduktion auch als Music Supervisor aktiv werden konnten (vgl. Bessman 2001: 34).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

3.2.4 Experimentelle Musikkunst

Als unschärfste Kategorie in der Präsentation von Musik umfasst die Experimentelle Musikkunst Formen, die sich entweder als eigenständiges künstlerisches Genre oder als Hybrid bestehender Genres konstituieren. Die Genregrenzen der **Experimentellen Musikkunst** sind im Kontext der organisierten Produktionsidee vieler Musikfilmgenres dabei schwierig zu umfassen. Als Produktionsmodus zeichnet sie sich durch Filmemacher und Produktionen aus, deren Aufgabe die visuelle Ästhetisierung der Musik abseits konventioneller Kinoformen und des Fernsehens ist. Dies bedeutet konkret, dass sich die Genres von der Konzeption der Aufführung bis hin zur praktischen Inszenierung durch den Bruch mit formalen Konventionen anderer Musikfilmgenres oder deren Neudefin tion auszeichnen. So konstruieren sie alternative Zugänge zu Musik, die Schwerpunkte auf soziale wie künstlerische Rahmen von Kreativität legen können. Anders als der ethnografische Musikdokumentarfilm liegt der Anspruch nicht in einer Abbildung, sondern einer Interpretation der Themen, die ökonomisch in den dabei entstehenden Genres unterschiedlich effizi t genutzt werden kann. Der Begriff Experimentelle Musikkunst spiegelt dabei bewusst die große Bandbreite der künstlerischen Adaptionsmöglichkeiten hinsichtlich der Veränderung konventioneller Ästhetiken, Narrationen oder Produktionsmuster wider. Er zielt allerdings nicht auf Musikfilmgenres, deren experimenteller Anspruch sich auf die Verwendung neuer Technik reduziert, wie im Falle des 3D-Konzertfilms in der Modernen Rockumentary-Ära.

Synästhesie, Avantgarde und Musikvideo – Ursprünge und Traditionen des Modus der Experimentellen Musikkunst

In ihren **Ursprüngen** beziehen sich die Genres der experimentellen Musikkunst auf verschiedene Referenzpunkte. Die historische Herleitung verläuft deshalb über unterschiedliche Routen. In Bezug auf den Forschungsstand und die lose Terminologie gleicht die Experimentelle Musikkunst der Rockumentary. Beide beschreiben durch die Verbindung mindestens zweier Kunstformen eine hybride Struktur, deren Verortung komplex sein kann. Die Idee der *Visual Music* (bisweilen auch *Color Music*), einem etablierten Begriff, der der experimentellen Musikkunst in dieser Kategorisierung entspricht, datiert bis zur Wende des 20. Jahrhunderts zurück. Der Begriff fand dabei zuerst keine filmspezifische Verwendung, wie Publikationen wie *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900* (Brougher und Matthis 2005) illustrieren. Einer der bekanntesten Forscher der *Visual Music*, William Moritz, schreibt dazu: «Since ancient times artists have longed to create with moving lights a music for the eye comparable to the effects of sound for the ear» (Moritz 1986: 1).

In der historischen Verortung *The Visual Music Film* bezieht sich Aimee Mollaghan auf zwei populäre Beispiele: «From the Pythagorean fascination with the music of the moving celestial bodies to the lively moving images of Oskar Fischinger's

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

abstract animation, there has been an enduring fascination with the representation of music in visual form; a music for the eye, a *visual* [Hervorhebung im Original] music» (Mollaghan 2015: 1). Mollaghan zitiert in *The Visual Music Film* einen Forschungskorpus von der Bildenden Kunst (Vergo, Shaw-Miller, Lockspeiser) über die Geschichte visueller Musikfilme (Moritz) bis hin zum Experimentalfilm (Le Grice, Curtis, Rees, Lawder) (vgl. ebd.: 2), fokussiert sich dann aber auf den *Visual Music Film*, dessen Analyse anhand der Kunst- und Avantgarde-Film-Theorie sie um die Dimension der Musikalität erweitern will.

Im Folgenden soll es deshalb um audiovisuelle Medien experimenteller Natur gehen, konkret um experimentelle Musikfilme sowie das Musikvideo. Der Experimentelle Musikfilm respektive Mollaghans *Visual Music Film* bezeichnet eine filmische Interpretation oder Abstraktion von Kunst ab dem frühen 20. Jahrhundert, die außerhalb des traditionellen Filmgeschäfts und häufig in der Nähe zu Avantgarde-Strömungen unkonventionelle Formen der Musikpräsentation schafft Frühe namhafte Beispiele sind beispielsweise die Werke des deutschen Malers und Experimentalfilmers Walter Ruttmann. Ber LIN – Die Sinfo nie der Gr osss t ad t und Mel odie der Wel t (DE 1929, Regie: Walter Ruttmann) organisieren von der musikalischen Metapher ihrer Titel ausgehend die auditive wie visuelle Rhythmik ihrer Erzählungen (vgl. Birdsall 2012: 149).

Neben Ruttmann gibt es im 20. Jahrhundert diverse Filmemacher, Video- und Medienkünstler und Animatoren in Europa und Amerika, die auf die Visualisierung von Musik spezialisiert sind. Sie reichen von Pionieren wie Oskar Fischinger (1900–1967) und Mary Ellen Bute (1906–1983) über neue Animatoren wie Scott Draves (*1968) bis zur heutigen Generation, die 2005 beispielsweise im New York Digital Salon im Abstract Visual Music Project ausstellte (vgl. Ox und Keefer 2008). Interessant in der Entwicklung ist dabei einerseits, dass der Experimentalfilm etwa zeitgleich mit der Etablierung der Rockumentary im Kino einen Punkt erreicht hat, an dem er sich an alternativen, kinematographischen Orten ausbreiten konnte. Gleichzeitig unterlag er dabei einer ersten (aus dem Underground kritisch wahrgenommenen) Form des Medienhypes (vgl. u. a. Turquier 2012: 46). So umfasst das Kieler *Lexikon der Filmbegriffe* den Begriff mit Blick auf diese Periode beispielsweise wie folgt: «Seit den 1960er-Jahren meint Experimentalfilm die ausdifferenzierten formalen Filmexperimente, für die sich abseits der kommerziellen Filmökonomie eigene Förderinstitutionen […] und Abspielstätten (Museen, Kunstgalerien etc.) etabliert haben» (Merschmann und Wulff 2012). Es sei dabei zu Bedeutungsannäherungen mit der Avantgarde gekommen sowie zu einer breiten Begriff defin tion, die auch Videos und Medienkunst umfasst (vgl ebd.).

Experimentelle Musikfilme unterscheiden sich in ihrem Abstraktionsniveau stark. Jene, die von Musikern oder im Auftrag von Musikern unter der Verwendung dokumentarischen Materials produziert werden, bewegen sich häufig in formaler Nähe zur Rockumentary, weil sie in Anlehnung an ihre Genres arbeiten und

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

in ihrem Sinne vermarktet werden. In diese Kategorie fällt beispielsweise der Konzertfilm T-Rex – Born to Boogie (UK 1972, Regie: Ringo Starr).

Das Musikvideo ist eine implizit experimentelle Form von Musikkunst, indem es selbst eigene Referenzpunkte schaffte. Die kulturelle Signifikanz von Musikvideos als eigenständige Form mit der Etablierung eines nur auf sie ausgelegten Fernsehsenders (MTV) steigt ab 1981 zuerst in Großbritannien und dann darüber hinaus unter dem Begriff «pop promos» (Wollen 1988: 167) oder Promo Clips/Videos exponentiell an. Die Kategorisierung als experimentell erklärt sich im Fall der Musikvideos aus der Konstruktion eines eigenständigen Genres mit unterschiedlichen ökonomischen und kulturellen Wurzeln. Peter Wollen stellt fest, dass das Musikvideo semiotische und ästhetische Fragestellungen aufwerfe, die seine Verbindung musikalischer, bildlicher und performativer Elemente beträfe (vgl. ebd.). Es lässt sich dabei im Kontext vieler Kulturentwicklungen lesen, die im Kern der postmodernen Idee stehen, nämlich «(1) the fine arts/avant-garde tradition, (2) the mass media, (3) vernacular culture (or sub-cultures), (4) the new technologies (mainly electronic) associated with the ‹communications explosion› and the ‹information revolution›» (ebd.).

Die Hochzeit des Musikvideos in den 1980er- und 1990er-Jahren markiert dabei die Phase, in der sich viele für Musikvideos prägende ästhetische Gesetzmäßigkeiten etablieren. Eingesetzt mit demselben Ziel einer bewerbenden Inszenierung von Musik wie die Rockumentary ist das Musikvideo dabei das andere der beiden, direkt von der Musikindustrie finanzierten Instrumente audiovisueller Musikpräsentation. Während darin zu Beginn noch ein Markt gesehen wird, der nicht selbst Geld generiert, sondern hauptsächlich Musik bewirbt, so etablierte sich, genau wie für die Rockumentary, bald trotzdem ein Bedarf an Kaufmedien. Eine implizite Nähe von Musikvideo und Musikspielfilm charakterisierte dabei in den 1980er-Jahren den Modus, wenn es um dessen zu Beginn noch zögerliche Vermarktung in eigenen Produkten auf dem Heimvideomarkt ging:

> Even Americans supported music on video if presented as a feature film. Purple Rain, written by and starring the Minneapolis pop star Prince, was the fifth best-selling videocassette in 1985. In genre classification, it could just as easily be regarded as an extended music video as it could a feature-length narrative film. Flashdance [USA 1983, Regie: Adrian Lyne], another music-driven feature, was ninth, and Footlose [USA 1984, Regie: Herbert Ross] was twenty-second.
>
> *(Wasser 2001: 127, alle Hervorhebungen von der Verfasserin)*

Diese ‹Musikvideos› mit der Länge eines Spielfilms und mit den erzählenden und ästhetischen Parametern ihrer Zeit entwickelten sich dabei parallel und in Abgleich mit der Rockumentary, die selbst zumindest in den 1980er-Jahren im Rahmen der *Billboard Top 10 Music Videocassettes* gelistet (vgl. u. a. McCullaugh 1986: V–68) und häufig im Kontext ihrer Vermarktung für die Heimvideoindustrie und der Gleichsetzung mit Videokompilationen verkürzt als ‹Video› bezeichnet wurde.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ungewöhnliche Perspektiven – Ästhetik der Experimentellen Musikkunst

Mit Ausnahem des Genres Musikvideo ist es für die experimentellen Formen schwierig, eine **ästhetische** Kontinuität aufzuzeigen. Die meist singulären Produktionen, wie beispielsweise Filme oder audiovisuelle Installationen basierend auf Filmen, refl ktieren Versatzstücke, die zeitgenössisch oder historisch verortet werden können. Während alle Genres des Musikfilms ab einem bestimmten Punkt ästhetische Parameter für die Präsentation von Musik konstituieren, ist es vor allem die Musikkunst, die diese Parameter reflex v aushandelt. Es kommt deshalb im Musikexperimentalfilm zu divergierenden ästhetischen und narrativen Konzeptionen, die jedoch nicht willkürlich entstehen, sondern im Film und besonders im später aufkommenden, hoch budgetierten Musikvideo durchaus im Kontext einer Top-Down-Struktur nach einem Drehbuch entwickelt werden können.

Die ästhetische Konzeption orientiert sich an dem übergreifenden Prinzip der Avantgarde sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Musik, zu dem das *Kieler Lexikon der Filmbegriffe* notiert: «[k]ennzeichnend für alle avantgardistischen Strömungen ist die Suche nach ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, die sich aus dem jeweiligen Material selbst ergeben und zum Gegenstand der Darstellung werden» (Horak und Merschmann 2012). Die experimentellen Musikfilmformen brechen dabei durchaus mit den normativen Regeln einzelner Genres durch eine Verbindung von fiktionalen und dokumentarischen Aspekten jenseits einfacher Reenactment-Strategien und kreieren dadurch zu diesem Zeitpunkt unkonventionelle Aufführungsorte und -formen. Ästhetisch bedeutet dies, dass sich beispielsweise in Born to Boogie normale Auftrittsszenen der Glam-Rock-Band T-Rex mit psychedelischen Spielfilmszenen in Alice-im-Wunderland-Kostümen auf einem Flugplatz abwechseln, die in ihrer Absurdität Reminiszenzen zum Beatles-Film Mag ical Myster y Tour (UK 1967, Regie: Beatles und Bernard Knowles) aufweisen. In dem Porträt 20,000 Days on Ear th (UK 2014, Regie: Jane Pollard und Iain Forsyth) wird mit teilweise bewusst als Traum inszenierten Interview-Dialogsituationen in einer fiktionalen Erzählung ein Tag im Leben Nick Caves nachgestellt (Abb. 13a–c). Cave erklärt selbst in Bezug auf die Narration: «Th s day is both more real and less real, more true and less true, more interesting and less interesting than my actual day, depending on how you look at it» (20,000 Days on Earth Promoseite 2014). Die Aussage illustriert, wie experimentelle Musikfilme eher auf der Basis ihrer Rezeption als interpretative Perspektivierung denn als dokumentarischer Diskurs funktionieren.

Das Musikvideo, das sich ebenfalls zwischen Live-Aufnahmen eines Konzerts und künstlerischer Illustration von Musik bewegen kann, etablierte hingegen nicht nur die heute bekannte Musikvideoästhetik, sondern trug auch maßgeblich zur Bedeutung von MTV als Ort der Musikpräsentation bei. Folgt man der Defin tion der bedeutenden Musikvideoforscherin Carol Vernallis, sind Musikvideos durch ihre Form und ihren Einsatz dabei zu Beginn beschreibbar als: «a product of the

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

13a–c Nick Cave in stilisierten und teilweise abstrahierten Alltagsszenen – in seinem Schlafzimmer, beim Fernsehabend mit seinen Söhnen und als Chaffeur von Kylie Minoque – in 20.000 Days on Earth.

record company in which images are put to a recorded pop song in order to sell the song» (Vernallis 2013: 208). Auch hier spielt die dokumentarische Natur eine untergeordnete Rolle. Stattdessen zielt die Visualisierung der Musik auf eine eher interpretierende Perspektive ab, hier im Sinne der Künstler respektive ihrer Label. Dabei können die Übergänge zur Rockumentary ästhetisch fließe d sein, denn eine Verortung manifestiert sich erst im Kontext. Umfasst ein Musikclip mehrere Songs oder handelt es sich um einen Ausschnitt aus einer längeren Aufzeichnung, die gegebenenfalls sogar beworben wird, so ist der Musikclip häufig gleichzeitig auch eine Rockumentary-Sequenz.

Poetische Künstler?
Selbstverständnis der Akteure in der Experimentellen Musikkunst

Die spezifisch modale Eigenart der Experimentellen Musikkunst ist die unterschiedliche Herkunft ihrer Akteure, insbesondere der Regisseure. Sie konstituiert ein Selbstverständnis der Filmemacher, das genrebedingt von dem regulärer Spielfilm- oder Rockumentary-Filmemacher abweichen kann. Die Promovideos und ab

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

1981 die Musikvideos für MTV wurden beispielsweise zu Beginn von jungen Filmemachern gedreht, von denen einige im Bereich der Musikpräsentation blieben, während andere nach Erfolgen in dem Genre nach Hollywood wechselten und dort auch als Blockbuster-Filmemacher arbeiteten.

Im Musikvideo-Bereich existiert dabei eine engere Bindung an die Filmwirtschaft als in experimentellen Lang- und Kurzfilmproduktionen, die sich vorrangig durch ihre direkte Nähe zur Musikindustrie sowie durch Regisseure aus der Musik- oder Kunstszene statt der Filmwirtschaft auszeichnen. Die so arbeitenden Künstler oder Musiker operieren häufig mit den Konventionen der Rockumentary, ohne allerdings zwangsläufig eine Ausbildung in diesem Bereich zu haben. Das Beispiel des Regisseurs Duncan Bridgeman illustriert diese Nähe:

His desire to challenge musical convention introduced a new artistic medium altogether to his work: film. Bridgeman joined forces with Jamie Catto, from the electronica band Faithless, to create the multimedia project 1 Giant Leap [UK 2003, Regie: Duncan Bridgeman und Jamie Catto]. True to their name, the pair traveled to over 20 countries, where they shot film of musical performances and interviews that eventually would be interwoven into 1 Giant Leap, released in 2002 as both a film and an album (the work received two Grammy nominations).

> What About Me? [UK 2009, Regie: Duncan Bridgeman und Jamie Catto] followed in 2009. In both works, Bridgeman and Catto built from the music up, trading in the narrative structure typically employed in documentary film – a form often intended to instruct – for the language of music: fluid, abstract, evocative, at times mercurial. *(Yi 2012, alle Hervorherbungen von der Verfasserin)*

Die Verpflichtung der visuellen Künstler Iain Forsyth und Jane Pollard als Regisseure für Nick Caves Porträt 20,000 Days On Earth entstand beispielsweise aufgrund ihrer Produktion von eigentlich Rockumentary-artigem Promomaterial für den Musiker und wurde als eine bewusste Entscheidung im Hinblick auf ihre unorthodoxe Visualität vermarktet (vgl. 20,000 Days on Earth Promoseite 2014).

Grundlegend scheinen einige Musiker, darunter beispielsweise Nick Cave, eine stärkere Affinität zu experimentellen Darstellungsformen zu besitzen, sodass sich sowohl auf Seiten der Musiker als auch der Filmemacher Stetigkeiten in der künstlerischen Arbeit aufzeigen lassen. So verpflichtete Cave beispielsweise bereits Ende der 1980er-Jahre Uli M. Schueppel für einen filmischen Tourbericht. Schueppel, damals unter anderem bekannt als Regisseur der schwarz-weißen, fantastischen Albtraum-Inszenierung Nihil oder Alle Zeit der Welt (BRD 1986/87, Regie: Uli M. Schueppel) mit Punkmusiker Blixa Bargeld in der Hauptrolle, verfasste mit The Road to God Knows Where (BRD 1990, Regie: Uli M. Schueppel) einen bewusst langsamen, schwarz-weißen Gegenentwurf zu den Konzertfilmen der Zeit, der bereits im Titel das Narrativ der Reise als Ziel festschreibt. Die Film-Fachzeitschrift *Film-Echo / Filmwoche* urteilte darüber:

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> Uli M Schueppel fängt ganz wunderschöne poetische Momente ein: […] The Road … [Hervorhebung der Verfasserin] stellt keinen herkömmlichen Musikfilm dar, der Mythos Rock n' Roll […] fi det nicht statt. Die Produktion ist eher ein subtiles Portrait einer zerbrechlichen Persönlichkeit und einer erwachsenen Band. *(Herdlitschke 1990: 21)*

Die Betonung des Poetischen, ganz im Sinne von Bill Nichols «poetic mode» (Nichols 2010: 166 f.), bestimmt dabei nicht nur in diesem Fall den Arbeitsansatz Schueppels, der an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Film in Berlin studierte und in seiner Arbeit bewusst filmische Konventionen infrage stellte. Er ist in seiner Herangehensweise ein repräsentativer Vertreter jener jungen Filmhochschulabsolventen, die in den 1970er- und 1980er-Jahren mit Künstlern in urbanen Räumen in Kontakt standen und in Zusammenarbeit mit ihnen Musik und Film verbanden.

Knut Hickethier notiert für *EPD-Film*, dass The Road to God Knows Where ästhetisch eine hybride Form zwischen dekonstruktivistischem Musikdokumentarfilm und visueller Musikkunst darstelle, der obschon in seiner Beschaffenheit eine Rockumentary, bewusst mit ihren ästhetisch-normativen Regeln bricht:

> Der Blick hinter die Kulissen des Showgeschäfts erweist sich zunächst als desillusionierend. […] Einfach und karg ist das Touneeleben der Gruppe, einfach und karg gibt sich der Film. Alles Original-Ton, kein einziger Kommentar, nur Zugucken in langen Einstellungen. Das Schwarzweiß dieser teilnehmend-beobachtenden Kamera steht im Gegensatz zum Artifizi llen der High-Tech-Videoclips, die wir von der Musikbranche sonst gewöhnt sind.
>
> Uli M Schueppel hat diesen Film im Rahmen seiner Ausbildung an der dffb gedreht, der Film will also mehr, als ein bloßer Verkauft trailer einer Band sein. Dafür steht schon seine Länge. Dennoch ist er, obwohl es zunächst gar nicht so scheint, sehr musikalisch. In der Tristesse des Tournee-Alltags entsteht nach und nach durch die Musik und die Fügung der Sequenzen ein eigener Rhythmus. *(Hickethier 1990: 35)*

In einigen Bereichen der Experimentellen Musikkunst, vor allem an der Schnittstelle zur Rockumentary und zum Musikdokumentarfilm, fi den sich demnach musikalische Szenen, Musikprojekte und Bands, in denen zwischen Video-Künstlern und Musikern fluide Grenzen entstehen, die unter anderem von den Verfügbarkeiten der Filmtechnik mitbestimmt werden.

«Ich arbeite mit Freunden» – Musiker als Filmemacher

Dieses Verhältnis meint dabei weniger die durchaus existente Gruppe cinephiler Musiker, die als Mäzene und Produzenten für Filme auftreten, wie beispielsweise Ex-Beatle George Harrison, der die Entstehung von Mont y Pytho n's Life of Br ian (UK 1979, Regie: Terry Jones) maßgeblich mitfi anzierte (vgl. Harper und Smith 2012: 196), oder Mick Jagger von den Rolling Stones, der mit Jagged

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Productions sogar eine eigene Filmproduktionsfi ma gründete. Es bezieht sich vielmehr auf Künstler, die Visionen über das Erscheinungsbild ihrer Band oder einer musikalischen Szene selbst umsetzen. So führte Adam Yauch als Gründungsmitglied der Hip-Hop-Band Beastie Boys zu Lebzeiten getarnt als sein eigener Schweizer Verwandter (vgl. für eine Verortung der Figur z. B. Redding 2016) unter dem Pseudonym Nathanial Hörnblowér bei vielen Musikvideos der Band Regie. Unter anderem zeichnete sich Yauch auch für die Rockumentary Awesome; I Fuckin' Sho t That ! (USA 2006, Regie: Adam Yauch) über seine Band verantwortlich. Sein letztes Projekt war der 2011 erschienene Kurzfilm Fight For Your Right (Revisited) (USA 2011, Regie: Adam Yauch), ein mit bekannten Schauspielern und Comedians besetzter, humoristischer Spielfilm mit Musikvideo-Elementen.

Yauchs Arbeitsverständnis und Selbstverständnis ist eines, das Musik und Gemeinschaft als defin torische Eckpunkte festlegt. Er nutzt dabei eine Rhethorik, wie sie sich im Produktionsumfeld zwischen Musik- und Filmindustrie häufig fi det. So erklärte er 2008 in einem Interview zu seiner Basketball-Dokumentation Gunning fo r That #1 Spot (USA 2008, Regie: Adam Yauch): «Our band doesn't just go with whoever made the latest big video […]. Same thing with this film. I worked with friends – whoever was around doing what they're good at» (Yauch in Men's Health 2008: 80). Dabei entstand im Fall der Beastie Boys eine Gemeinschaft, in der ein Spiel mit Identitäten stattfand und die Akteure wie der Musikvideoregisseur Spike Jonze filmische Traditionen parodierten.

Der Filmemacher als Begleitfigu , wie er in der Rockumentary, im Musikdokumentarfilm oder im Spielfilm zur modalen Kategorie wird, stellt in diesem Prozess bisweilen eine hybride Figur dar. Es entstehen Szenen, wie die New Yorker No-Wave-Szene, zu der Michael Goddard notierte: «[G]iven that it was not uncommon at this time for an artist to form a band, a classical or No Wave musician to make or appear in a film, or a filmmaker to present art works, the dividing lines between these practices were highly fluid» (Goddard 2013: 117). Dass diese Filmemacher ein rohes Verständnis von Underground und Punkmusik vertreten, das sich in seiner Ästhetik sogar bewusst von der Avantgarde-Kultur der 1970er-Jahre abgrenzt (vgl. Hoberman zitiert ebd.: 117 f.), spiegelt sich wiederum unter anderem in dem Ort ihrer Aufführung, der nochmal bewusst von dem des Experimentalfilms wie oben beschrieben abweicht. Die Filme sind vorrangig in «rock clubs and bars» (ebd.) und dem damit verbundene New Yorker Untergrund-Kino[24] zwischen Punk und Avantgarde verortet. Dieses Kino, auch ‹Cinema of Transgression› genannt, rekurriert auf die Techniken der Rockumentary und des Musikvideos ebenso wie auf die Ästhetik des Avantgardefilms. In seinem Manifest zum Cinema of Transgression schrieb Funkkünstler Nick Zedd: «The Cinema of Transgression was about negated borders and the breaking of

24 Zu dieser Form des Filmemachens gibt es Äquivalente in anderen Städten, beispielsweise im Berlin der 1980er- und 1990er-Jahre.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

boundaries. Its stated aim was to perform revolutionary acts which would cross all socially constructed and socially accepted barriers» (Zedd zitiert in Jack 1999: 33).

Das Selbstverständnis im Modus der Experimentellen Musikkunst changiert dementsprechend zwischen einem visuellen künstlerischen Anspruch, der nicht zwangsläufig eine qualitativ hochwertige Darstellung in Blockbuster-Manier meint, und einer reflexiven Verortung innerhalb einer Gruppe, aus der Kunst entsteht. Auch wenn der Anspruch an die dabei entstehenden Werke, wie beispielsweise im Fall von Yauch, unterhaltend oder gar werbend sein kann, so ist dies kein zwangsläufiges Kriterium für die Produktionen.

Zwischen der Musikindustrie und dem Kunstmarkt – Finanzierung Visueller Musikkunst

Doch inwieweit ist unter diesen Prämissen eine externe **Beeinflussung** der Produkte möglich? Und schlägt sich diese eventuell im **Budget** nieder? Diese Fragen sind für den experimentellen Musikfilm weniger eindeutig zu beantworten als für das Musikvideo. Letzteres ist traditionell ein Produkt der Musikindustrie, die genau wie bei der Rockumentary Einfluss auf inszenatorische Faktoren nehmen kann. Dies äußerte sich zur Hochzeit der Musikvideoproduktion von den späten 1980ern bis etwa Mitte der 2000er in Rekordbudgets von bis zu mehreren Millionen Dollar. Das 1995 gedrehte Video von Michael und Janet Jackson zum Song Scream (USA 1995, Regie: Mark Romanek) ging mit 7 Millionen Dollar als eines der teuersten in die Geschichte ein (vgl. Hearsum und Inglis 2013: 485).

Anders als in der Rockumentary scheint es in der Analyse der Experimentellen Musikkunst, insbesondere des experimentellen Musikfilms, dabei grundsätzlich relevant, den musikalischen Künstler als deterministischen Faktor in die Lesart einzubeziehen., Dies kann zunächst unabhängig davon geschehen ob er aktiv oder passiv an der Produktion beteiligt ist. Setzt man diese Perspektive voraus, wird augenfällig, dass bestimmte Künstler, wie beispielsweise die diskutierten Nick Cave, Grace Jones oder Ringo Starr, eine stärkere Tendenz hin zu experimentellen Formen haben, die ihren eigenen Anspruch an die Kunst reflektieren.

Diese Künstler treten auch in Produktionen in Erscheinung, die nicht ihrer eigenen Kunst dienen, aber ihrem Anspruch entsprechen, wie beim Film-Event Gutter dämmerung (USA 2016, Regie: Björn Tagemose). Letzteres ist auch ein Beispiel dafür, wie in der Experimentellen Musikkunst durch Performance-Darstellungen die Hürde der Musikrechte umgegangen werden kann, um damit nicht nur Kosten, sondern auch den Einfluss industrieller Akteure zu minimieren. Der Film ist mit seiner schwarz-weißen Ästhetik, dem ausgesuchten Cast aus Rock- und Metal-Musikern sowie durch seine geplante Aufführung als tourendes Event auf Musikfestivals ein ungewöhnliches Projekt.[25] Er wurde maßgeblich finanziert

25 Die Umsetzung gestaltete sich dabei aber auch nach Vollendung des Films und ersten Testscreenings problematisch. So wurden die deutschen Sommertermine 2017 «aus produktionstechnischen

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

von belgischen Kunstsammlern, auch weil zwei der mitspielenden Musiker (Grace Jones und Iggy Pop) «lebende postmoderne Kunstwerke» (Tagemose zitiert in Niebling 2016d: 66 f.) seien, wie der Filmemacher Bjorn Tagemose zur Akquirierung der fi anziellen Mittel erklärte. Der Film hat keinen Soundtrack, sondern wird bei der Aufführung von einer Liveband begleitet, die Hits der Rockgeschichte spielt. Dies war eine bewusste Entscheidung aus lizenzrechtlichen Gründen, so Filmemacher Tagemose: «Sonst müsste ich ein Multimillionär sein, der in Hollywood lebt» (ebd.). Livemusik ist damit nicht nur eine Referenz auf die ursprünglichen Aufführtraditionen des Stummfilms, sie stellt gleichzeitig auch eine rechtliche Grauzone dar, die legal ist, solange das Konzert/Film-Erlebnis nicht als Kaufmedium veröffentlicht wird.

3.3 Dokumentierte Musik II – Die Rockumentary im dokumentarfilmis hen Kontext

Der Dualismus von partizipativer Teilhabe und kritisch-objektivem Kommentar, der für den intermedialen Kontext bereits diskutiert wurde, tradiert sich auch in den audiovisuellen Medien und prägt sie in Bezug auf ihre musikdokumentarische Darstellung mitunter sogar stärker als die in anderen Kontexten oft zitierten medialen Ablösungs- oder Transformationsprozesse. So stellt Robert Drew, Pionier des Uncontrolled oder Direct Cinema, fest, dass ein langfristige Konfl kt nicht zwischen Print und Fernsehen, sondern vielmehr zwischen Journalismus und Entertainment auftreten werde (vgl. O'Connell 2010: 24), also dem bereits eingangs diskutierten Spannungsfeld zwischen Information und Unterhaltung. Die Problematik liegt damit nicht nur in der medialen Umgebung, welche den Dualismus refl ktiert und prägt, sondern auch in den allgemeinen Diskursen, die mit dem *Dokumentarischen* verbunden sind. Dabei spielt das Selbstverständnis dokumentarischer Filmemacher und dessen Einfluss auf die modalen Strukturen der Inszenierung – in Anlehnung an Bill Nichols Modi des Dokumentarischen (Nichols 2010: 158 f.) – eine maßgebliche Rolle.

Zu der Zeit des Radiomoderators Bill Drake erschien der Begriff der Rockumentary als Rock-Documentary für Filme noch angemessen, denn die Musikfilme jener Zeit entstanden im Kontext der Dokumentarfilmschulen von Cinéma Vérité und Direct Cinema, die den Drang der Generation nach authentischer Darstellung und sozialer Teilhabe visualisieren. Filmemacher beider Schulen beriefen sich historisch auf die bildungsorientierte, dokumentarische Arbeit des kanadischen National Film Board of Canada für die strukturschwache Region Québec. Deren Stil

Gründen» abgesagt, ein neues Konzept und Bühnendesign dann für Ende des Jahres 2017 versprochen (vgl. Michels 2017).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

inspirierte unter anderem den französischen Ethnologe Jean Rouch und wird deshalb häufig dem Ci éma Vérité zugerechnet:

> Il faut le dire, tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité vient de l'ONF (Canada). C'est Brault qui a apporté une technique nouvelle de tournage que nous ne connaissions pas et que nous copions tous depuis. D'ailleurs, vraiment, on a la ‹brauchite›, ça, c'est sûr; même les gens qui considèrent que Brault est un emmerdeur ou qui étaient jaloux sont forcés de le reconnaître.
>
> *(Rouch zitiert in Rohmer und Marcorelles 1963: 17)*

Die kanadischen Filmemacher selbst bezeichneten um 1958 ihren Stil als Cinéma Direct, eine Vorform des folgenden nordamerikanischen Direct Cinema. Dies ist eine bewusste Abgrenzung zum Begriff des Cinéma Vérité und seinen Techniken (vgl. Loiselle 2013: 177). Die folgenden defin torischen Unschärfen lassen sich in der Diskussion in den Printmedien seit dieser Zeit bis zur heutigen wissenschaftlichen Verwendung nachvollziehen. So notierte das *Life Magazine* im Kontext einer Festivalfilm-Rezension: «The point is simple: the cinéma vérité film maker must get close to his subjects for very long periods of time, until they become so used to him that they begin to ignore his presence» (Schickel 1969: 10). Dies widerspricht direkt der Wahrnehmung der Arbeitsweise des Cinéma Vérité durch Robert Drew:

I had made Pr imar y [*USA 1960, Regie: Robert Drew,* Hervorhebung der Verfasserin] and a few other films. Then I went to France with Leacock for a conference [the 1963 meeting sponsored by Radio Television Francaise]. I was surprised to see the cinema verite filmmakers accosting people on the street with a microphone.

> My goal was to capture real life without intruding. Between us there was a contradiction. It made no sense. They had a cameraman, a sound man, and about six more—a total of eight men creeping through the scenes. It was a little like the Marx brothers. My idea was to have one or two people, unobtrusive, capturing the moment. *(Drew zitiert in Zuber 2004: 204)*

Diese beiden Vorstellungen charakterisieren in den 1960er-Jahren die utopischen Selbstverständnisse der prominenten Dokumentarfilmschulen, in denen Musik zum filmischen Thema wurde. Dabei existiert eine deutliche Unterscheidung zwischen dem europäischen Cinéma Vérité und der amerikanischen Strömung des Direct Cinema (respektive des kanadischen Cinéma Direct), in der maßgeblich die ersten Rockumentaries entstehen. Verena Grünefeld unterscheidet in Anlehnung an David Bordwell und Kristin Thompson die Strömungen über die Verwendung der «filmischen Mittel der Illusionsbildung» (Grünefeld 2010: 27): «indem sie sie entweder hervorheben (Cinéma Vérité) oder strikt reduzieren (Direct Cinema)» (ebd.). Die Strategie des Cinéma Vérité ist dabei, «den Prozess des Filmens bewusst in den Vordergrund» (ebd.: 28) zu stellen. Wie in der der ethnografischen Tradition von Pionieren wie dem Soziologen Jean Rouch, kann sich dies beispielsweise

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

in Gesprächen mit den Kameraleuten und in von den Filmemachern animierten Gesprächen untereinander zeigen.

Das Direct Cinema um Regisseure wie Richard Leacock, Albert und David Maysles und D. A. Pennebaker (vgl. auch ebd.: 29) verzichtete stattdessen auf einen Eingriff in das filmische Geschehen. Sein Ziel war es, «dass sie [die durch das Verfahren optimierte ästhetische Erfahrung des Dokumentarfilms] der Erfahrung des Kontakts mit der Wirklichkeit möglichst nahe kommt» (ebd.). Der Filmemacher wurde dabei zur «fly on the wall» (Grant 2012: 28), wie der Kameramann Richard Leacock es formulierte; er störte niemanden und fi l nicht auf. Die beiden Dokumentarfilm-Philosophien werden häufig synonym verwendet, was Peter O'Connell in seiner Erarbeitung des Lebenswerks Robert Drews zu folgender Differenzierung veranlasst:

> Cinéma Vérité: a method of documentary filmmaking based on the use of highly portable equipment and characterized by a *high* [Hervorhebung im Original] level of filmmaker involvement in the activity of the subjects, in the form of questions and requests for introspective refl ctions on events. The method and the name are generally attributed to French anthropologist Jean Rouch and sociologist Edgar Morin.
>
> Direct Cinema: a method of documentary filmmaking based on the use of highly portable equipment and characterized by a *low* [Hervorhebung im Original] level of filmmaker involvement in the activity of the subjects, in that filmmakers act principally as observers of events. The method was developed by Robert Drew and Richard Leacock, and others; the name was applied by Drew after it became clear that the term «cinéma vérité» did not adequately describe his filmmaking intentions.
>
> *(O'Connell 2010: XIIIf.)*

Die allgemeine Verwirrung, so O'Connell im weiteren Verlauf, sei auch begründet in der Gleichsetzung beider Schulen im Begriff Cinema Verite (oder ähnlichen Schreibweisen) als Beschreibung für alle Filmformen von spontaner Aktion durch Akteure (ebd.). Dieser Begriff wird in der pragmatischen Verwendungspraxis der Schulen genutzt, sei es von Filmemachern, Journalisten oder Wissenschaftlern und damit auch O'Connell selbst. Robert Drew rekapitulierte im Jahr 2001 die Entwicklung seiner Herangehensweise: «Finally, in 1960, with the camera hefted by Richard Leacock and the tape recorder carried by me, we set out to tell the story of a young man who wanted to be President. […] The film was called Pr imar y [Hervorhebung der Verfasserin] and is regarded as the beginning of American cinéma vérité» (Drew 2001: 47).

Aus der nordamerikanischen Perspektive heraus, das zeigt beispielsweise ein Text des amerikanischen Filmkritikers Stephen Mamber, muss unterschieden werden zwischen Cinema Verite als Filmbegriff – «a pretentious label that few filmmakers and critics have much use for» (Mamber 1972: 2) –, der aber trotzdem

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

begriffl h mit dem nonfiktionalen Film verbunden ist – und Cinema Verite als methodischem Zugang, der oft eigentlich Techniken des Direct Cinema beschreibt. Diese Techniken entsprechen, in einer naiv-utopischen Konzeption, Bill Nichols reinem «observational mode» (Nichols 2010: 38 f.). Und sie sind für Rockumentaries wie Musikdokumentarfilme von Beginn an mehr Gründungsmythos als Arbeitspraxis, wie die Modi für Nichols in der Umsetzung mehr hybrider Ressourcenpool als distinkte Filmkategorien sind (ebd.: 159).

Tatsächlich überwiegt in der Rockumentary die Blaupause aus Live-Performances, Talking-Head-Sequenzen und rahmenden Aufnahmen eines Events (vgl. Strachan und Leonard 2003b: 26), die bereits das frühe Jazz on a Summer's Day ausgezeichnet hat und die vorrangig Bill Nichols involvierendem «participatory mode» oder sogar reflex v-involvierendem «performative mode» entspricht (beide Zitate: Nichols 2010: 172 f.).

Authentifizie ungsstrategien durch dokumentarische Bilder

Die Musikwissenschaftler Robert Strachan und Marion Leonard stellen eine formelhafte Anwendung der Techniken in der Rockumentary fest, welche für sie jegliche Form von Musikdokumentation in der Tradition von O'Connells Cinema Verite betrifft Die Ästhetik solle als «codifi d realism» (Strachan und Leonard 2009: 288) gelesen werden, welcher in seiner Verwendung von Ton und Bild bewusst auf sich selbst verweist. Dies stünde durchaus im Kontext bewusster Bildverfahren, die sich als authentifizie ende Darstellungskonventionen etablierten und in besonderem Verhältnis zur dargestellten Musik stünden: «It is precisely this symbolic realism that is interesting in verité's relationship to rock as it provides a neat parallel with the constructed discourse of authenticity, which underpin rock ideology» (ebd.).

Die Reduktion von Cinéma Vérité und Direct Cinema auf selbstreferenziell-methodische Strategien zur Legitimation dokumentarischer Autorität ist Teil des Diskurses um die eingangs diskutierte Konstruktion von Authentizität als ‹Authentifizie ung›. Sie erklärt aber auch die Ähnlichkeit ästhetischer Stilmittel in der musikdokumentarischen Praxis. Ebenso wie Cinema Verite (ohne Akzente) zum Überbegriff für die Dokumentarfilmschulen wurde, diktierte die Rockumentary schlicht durch ihren Erfolg die ästhetischen Parameter. In einer Rezension seines Films Cinema Vér ITÉ – Defining the Moment (CA 2000, Regie: Peter Wintonick) bemerkt Filmemacher Peter Wintonick dazu:

> Today, we see the influence of *vérité* [Hervorhebung im Original] in everything from music videos to feature films to TV news. Yet these things are not *vérité* [Hervorhebung im Original] films. The key difference, I think, is that today's contemporary image industry is almost wholly devoid of thoughtful content; it is pure image without the sense of social self and social responsibility that vérité filmmakers brought to their work. *(Wintonick zitiert nach Speller 2000)*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Wintonick, wie die Autorin des ihn zitierenden Artikels Katherine Speller, zielt dabei auf eben jenes Verständnis von Cinema Verite, das O'Connell beschreibt und das mit Verweisen auf Jean Rouch wie Robert Drew keine Unterscheidung zwischen Cinéma Vérité und Direct Cinema mehr trifft Die von Wintonick kritisierte, zunehmend apolitisch-unterhaltende Darstellungstradition ist allerdings eine Entwicklung, die deutlich eher jener des Direct Cinema und damit der Rockumentary zugeschrieben werden kann, und sie liegt in der Rolle der Filmemacher begründet. Denn eine Reduktion auf die Methoden vernachlässigt den historisch etablierten Dualismus des Selbstverständnisses in der Betrachtung von Musik, der aus den Verwendungsumständen resultiert und der für eine Verortung der Rockumentary als Wirtschaft objekt in einem Mediensystem von Relevanz ist.

In diesem Kontext kann das Cinéma Vérité für die Darstellung von Musik im bisher beschriebenen Dualismus von journalistischen oder musikethnologischen, gemeint als wissenschaftlich-deskriptiv, nicht vorrangig inszenatorischen, Traditionen der Berichterstattung zugeordnet werden, während das Direct Cinema zur Unterhaltung eingesetzt wird. Dies kann sich aus fi anzieller Perspektive auch in der Wahl der Plattformen äußern, auf denen die Filme ausgestrahlt werden. Cinéma Vérité Filme fi den sich beispielsweise im Fernsehen in Form von ethnografischen Musikdokumentarfilmen und Milieu-Reportagen. Das Direct Cinema stellt mit Konzert-, Festival- und Bandbiographien, die dem Rockumentary-Modus zugerechnet werden können, eine häufig auftretende Präsentationsform im Kino dar. Plattformen sind allerdings – besonders heute – kein zuverlässiger Indikator für eine modale Einordnung mehr.

3.3.1 Der Musikdokumentarfilm als Be icht im Fernsehen

Die Entwicklung des Cinéma Vérité, ob in der Tradition der französischen Filmschule oder in O'Connells Cinema-Verite-Variante, zeichnet sich durch eine Adaption der ursprünglichen Interview-Techniken mit dem ethnografischen Habitus einer explorativ-porträtierenden Annäherung aus. Es geht um Menschen als Akteure in ihren sozialen, kulturellen oder politischen Kontexten.

Die bereits diskutierte ethnografische und journalistische Tradition des Cinéma Vérité in dem Modus, der hier als Musikdokumentarfilm diskutiert wird, ist dabei bestimmt von einer Perspektive auf ihre Protagonisten und Themen, die Zugänge von pädagogischer Belehrung bis zu verfremdender Kritik reichen kann. Sie basiert auf der Freiheit der Berichterstattung und Verarbeitung, denn unabhängige fi anzielle Quellen wie Wissenschaft oder externe Produktionsfi men, die keine direkte Verbindung zum Subjekt im Film haben, ermöglichen eine größere Unabhängigkeit in der Darstellung (vgl. Strachan und Leonard 2009: 294). So fi det sich der Musikdokumentarfilm in seiner Entwicklung zwischen ethnografischer Arbeit, die fürs Kino und für die Wissenschaft von Relevanz ist, und dem Fernsehjournalismus, der

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ursprünglich eine der Urformen des Direct Cinema verkörpert. Im vom Dualismus zwischen Musikbewerbung und –information geprägten Radio schuf die Etablierung öffentlicher Fernsehsender in der westlichen Welt neue, unabhängige Finanzierungsmodelle. Bereits die ursprüngliche, allgemeine Beziehung des Fernsehdokumentarismus zur Musik ist dabei signifikant. Dabei wurde Musik als störendes Element für professionelle Nachrichtenberichterstattung verstanden: «Th s is so both at the level of form (a well-organised report does not need any extra dynamics) and of theme (what to feel should be a matter of individual viewer reaction to what is shown and said)» (Corner 2005: 249).

Diese Wahrnehmung veränderte sich erst mit der Zeit und führte zu einer sukzessiven Etablierung von Infotainment-Faktoren wie ‹Production Music›. In den 1960er-Jahren gewannen TV-Nachrichtendokumentationen aufgrund innovativer Formatentwicklungen den Fernsehpreis Emmy. Besonders gewürdigt wurde dabei zwischen 1962 und 1966 ihr Einsatz von Musik (vgl. Roust 2011: 106). Diese Entwicklung reichte bis zu dem Punkt, an dem Claudia Gorbman heute notiert: «In distinguishing cinema and television, Michel Chion calls television illustrated radio. Television is also the nation's jukebox. […] Music in television directs our reception of images and sounds, even news reporting» (Gorbman 2011: IX).

Eine vergleichbare Etablierung lässt sich für Musik als Thema beobachten. Diegetische Musik – auch jenseits der Klassik – ist schon in den frühen Kino-News-Reels ein Bereich der Berichterstattung, wie das Beispiel Jenkins Or ph an a ge Band im vorangegangenen Kapitel illustriert. Hierbei existierte von Beginn an sogar bis in die Titel der Filme hinein eine kritische Kontextualisierung im Sozialen oder Politischen[26], die sich in der Folge besonders im Fernsehen unter anderem dadurch auszeichnet, dass auf die Präsenz eines Kamerateams und damit eine Beobachtungssituation hingewiesen wird.

Einer der bekanntesten, frühen Musikdokumentarfilme im Kontext des Cinéma Vérité ist die Fernsehreportage Lonel y Boy (CA 1962, Regie: Roman Kroitor und Wolf Koenig) über das kanadische Teenager-Idol Paul Anka, die von der Unit B des ‹National Film Board of Canada› gedreht wurde. Der Filmemacher und Filmwissenschaftler D. B. Jones kommentierte die damals ungewöhnliche Machart: «The film is a fascinating mixture of the formal and the formless. Raw, vigourous, often spontaneous content is organized into a rigorous structure» (Jones 2005: 83). Es ist diese rigorose Struktur, in der der junge Künstler zu einem einsamen Entertainer stilisiert wird. Er ist als Musiker ängstlich und unsicher und als Popstar gelangweilt von seinen Managern. Er wird von hysterischen, weiblichen Teenagern vergöttert und als

26 Damit unterscheidet sie sich beispielsweise wesentlich von einer für soziale Zwecke instrumentalisierten Rockumentary, wie Live Aid (USA/UK 1985, Regie: Vincent Scarza), in der es nicht um soziale Verhältnisse der Musik geht, sondern Musik zur Überwindung sozialer oder politischer Ungerechtigkeit präsentiert wird.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Einnahmequelle von der Industrie mit falscher Herzlichkeit ausgenutzt und gesteuert (vgl. ebd.: 84). Lonel y Boy wurde über die Grenzen Kanadas hinaus wegen dieses kritischen Motivs wahrgenommen und beeinflusste nicht nur das Cinéma Vérité, sondern inspirierte sogar den Spielfilm Pr ivilege (UK 1967, Regie: Peter Watkins) über einen jungen Musiker, der von Kirche und Staat instrumentalisiert wird.

In dem Maße, in dem Cinéma Vérité in das filmische Geschehen eingreift, ist auch sein filmisches Produkt keine objektiv-journalistische Abbildung, obwohl die Montage dies stellenweise suggeriert, wenn beispielsweise in Lonel y Boy um die Wiederholung einer Szene gebeten wird und beide Szenen im Film verbleiben. Der Film funktioniert – und dies wird ein prägendes Moment für den journalistisch motivierten Musikdokumentarfilm – vielmehr als vermeintlich kritische Betrachtung einer Unterhaltungsindustrie, der die Filmemacher nicht selbst verbunden sind. Damit scheint sich die Fernsehreportage in die Tradition jener bürgerlichen Kritiker zu stellen, die kommentieren und nicht selbst zu unterhalten suchen. Der journalistische Dokumentarfilm, der dieser Form der Berichterstattung zugeordnet werden kann, zeichnet sich dabei durch «epistemic authority towards the film's projected world» (Plantinga 1997: 110) aus. Historisch gesehen wird der journalistische Dokumentarfilm im englischsprachigen Raum mit dem Aufkommen des Direct Cinema in den 1960er-Jahren populär und konzentriert sich deshalb zunächst die Suche nach realen Geschichten. Demgegenüber agiert der Journalismus heute häufig als Meinungsmacher: «With this style, visuals may be chosen and arranged in support of the argument, or to create a source of internal tension between two versions of the ‹truth›» (Chapman 2009: 20).

Diese heutige Form der kritischen Annäherung, der häufig ein Artefakt des ursprünglichen investigativen Verständnisses inhärent bleibt, fand sich direkt nach dem frühen Direct Cinema in Fernsehreportagen wieder. Sie beschäftigt sich mit der wachsenden Anzahl neuer Musikrichtungen, damit verbundener Subkulturen und deren Verhältnis zur breiten Gesellschaft. Dabei refl ktierte sie oft die allgemeine Wahrnehmung von Subkultur, die sich von der deutlichen Ablehnung durch das Establishment über eine Annäherung bis zur Vereinnahmung durch den Mainstream entwickelt (vgl. Brooker 2000: 609). Für alle musikdokumentarischen Formen, Rockumentaries wie Musikdokumentarfilme, notierte beispielsweise die Soziologin Deena Weinstein zu Heavy Metal im Jahr 1991:

> A decade ago one could have never imagined using the words heavy metal and television in the same sentence. It is not that TV has been inhospitable to rock music. Far from it. […] But mass commercial television has always demanded safe, domesticated performances of rock. Bad-boy images had to be compromised to get on the tube. *(Weinstein 2001: 161)*

Der ethnografische Musikdokumentarfilm als journalistisches Instrument, der sich häufig dem direkten Gesprächszugang des Cinéma Vérité bedient, thematisiert

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

keine einzelnen Stars, sondern eher musikalische Szenen und Bewegungen. Dabei geht es auch um Kulturen der populären Musik: «Concentrating on events around one place, these films offer a ‹sociological› approach by showing the social and political contexts of musical movements» (Strachan und Leonard 2003b: 28). Die Filmemacher geben darin, anders als in der Rockumentary, durchaus Figuren innerhalb und außerhalb der Musikszenen Raum sich zu äußern. Diese auf Konfl kt ausgelegte Kontextualisierung der meist jungen Protagonisten mit ihren erwachsenen Familienangehörigen, Arbeitskollegen oder Nachbarn kann in Verbindung mit dem häufig eingesetzten Kommentar zu einer Konnotation der jungen Fans als subversiv, antiautoritär, planlos und ohne Zukunft perspektiven führen, wie im Fall der bereits diskutierten ARD-Dokumentation Thra sh, Al teness en! (vgl. Niebling 2016c: 172–175).

Während journalistische Musikdokumentarfilme also abbilden, wie die Gesellschaft eine Szene zu einem bestimmten Zeitpunkt wahrnimmt (vgl. ebd.: 175) oder wie Institutionen politischen, sozialen oder wirtschaftlichen Einfluss ausüben können, fungiert der ethnografische Musikdokumentarfilm als Instrument zur Beobachtung randständiger kultureller Phänomene. Er ist bei der Sammlung seines Rohmaterials nicht auf die künstlerische Unterhaltung eines breiten Publikums ausgelegt, sondern resultiert aus soziologischen Perspektiven auf Musik oder sogar reinen Forschungsaufzeichnungen. Die ethnografischen Musikdokumentarfilme zeigen häufig visualisierte Musik mit Tanz, manchmal als Teil einer größeren kulturellen Dokumentation – von frühen Beispielen wie dem bereits erwähnten Trance and Dance in Bali bis zu ganzen Festivalthemen wie *Music & Ritual* als thematische Klammer des ‹International Festival of Ethnographic Film› im Jahr 1999.

Eine Verbindung von Fernsehen und Ethnografie fi det sich in der Verwertung von kulturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen, denn das Fernsehen wird Ende des 20. Jahrhunderts zum wichtigsten Förderer des ethnografischen Films (vgl. Ruby 2000: 16). Dabei kann allerdings, so Peter Ian Crawford, ein Unterschied gemacht werden zwischen der «*ethnographic* [Hervorhebung im Original] documentary» (Crawford 1992: 74) einerseits, einem Langfilm für die anthropologische Forschung, das Kino und eine große (oder möglicherweise spezialisierte) Zuschauermenge, und andererseits der kürzeren «*ethnographic* [Hervorhebung im Original] television documentary» (ebd.), gemacht von einer Fernsehproduktionsfi ma für ein breit gefächertes, nicht spezialisiertes Publikum.

Besonders das Digitalfernsehen kann dabei Nischenthemen besetzen. Ein jüngeres Beispiel dafür liefert das bereits erwähnte nordamerikanische Medienkonglomerat Vice Media, das aus einem 1994 gegründeten kanadischen Nachrichtenmagazin für Kunst, Kultur und Politik hervorgegangen ist. Das Unternehmen arbeitete von Beginn an strukturell eng vernetzt mit der Kreativindustrie, insbesondere der Mode- und Musikindustrie, unter anderem in Form eines eigenen Labels. Im Jahr 2006 mündete dies in der Gründung einer Fernsehabteilung in Zusammenarbeit

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

mit Viacom. Der digitale Sender VBS.tv, für den Vice die Inhalte liefert, ist dabei beispielsweise in der Serie Music World (USA 2011–2014) auf Formen der Berichterstattung spezialisiert, in der eher ungewöhnliche soziale Interaktionen und Events sowie kulturelle Randgruppen im Mittelpunkt stehen.[27] Die meist jugendlichen Moderatoren nähern sich den Themen meist mit dem Anspruch journalistischen Verständnisses, einer kulturellen Distanz und einer klaren Perspektivierung sozialer Missständen. Dies kann sich allerdings in der Ausführung durchaus in Form einer zugewandten, ethnografischen Neugier manifestieren.

So erzählt Heavy Metal Gangs of Wadeye (AU 2009, Regie: Santiago Stelley) die Geschichte junger Aborigine-Gangs in Nordaustralien, die sich Namen von Metal-Bands geben, Heavy Metal hören und sich mangels Perspektiven und geprägt vom Trauma der kulturellen Entwurzelung ihrer Tribes untereinander bekämpfen. Donk Uncut & Uncensored (UK 2009, Regie: n. n.) beschreibt die lokale Rave-Musik im nördlichen England, wo die Musik in Jugendzentren und Clubs den sinnhaften Lebensinhalt für große Teile der jungen Arbeiterklasse darzustellen scheint. Die Reportagen kontrastieren häufig die Umgebung – einfache bis abrissreife Häuser und Müll auf den Straßen – mit bunten Kleidern, nackten Körpern und ekstatischen und glücklichen Gesichtern der Jugend.

Zusammenfassend mit Blick auf die redaktionelle Tradition in der visuellen Dokumentation von Musik zeichnet sich Musikdokumentarfilm in seinen Genres durch ethnografische oder journalistische Zugänge oder eine Verbindung von beidem aus. Seine Entwicklung ist eng mit der Etablierung öffentlich-rechtlicher Fernseh-Anstalten verbunden. In seiner Tradition spielt, anders als in der Rockumentary, die Triade Filmemacher-Musiker-Musikindustrie für Journalisten und Wissenschaftler als Filmemacher keine vordergründige Rolle. Ein Grund dafür ist, dass sich die Produktionen außerhalb der PR-Interessen der Musikindustrie bewegen[28] oder dass sie in ihrer Machart der Mythenbildung von Musikkultur destruktiv gegenüberstehen.

Geprägt von einer im idealen Fall geringen Einbindung der Filmemacher in die dokumentierten Musikkulturen, kann der signifikanteste hermeneutische Aspekt für den Modus des Musikdokumentarfilms das Verhältnis des (extradiegetischen)

27 Dies bezieht sich auf die bereits erwähnten Themen, die einen Skandalfaktor implizieren – beispielsweise im Fall der vom Verfassungsschutz beobachteten Jugallo-Szene (musikalisch dem Hip-Hop zugehörig) in den Vereinigten Staaten, die Vice intensiv begleitet. Auf dem auf Frauen ausgerichteten Vice-Sender Broadly wird in Stripping, Twerking, and Feminism at the Miss Juggalette Beauty Pageant (USA 2015, Regie: n. n.) beispielsweise der Sexismus in der Szene porträtiert.

28 Ein Beispiel für eine thematisch randständige Produktion ist der Dokumentarfilm Blood Into Wine (USA 2010, Regie: Ryan Page und Christopher Pomerenke), der die Arbeit von Tool-Sänger Maynard James Keenan auf seinem Weingut in den Mittelpunkt stellt. Der Film erzählt, im Vergleich zur ästhetisch schnellen Rockumentary, unaufgeregt und mit bunten Bildern und Landschaft aufnahmen von der schwierigen Situation der Weinbauern in Arizona.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Erzählers oder Hosts zur dargestellten Musik und ihrer zugehörigen Kultur sein. Dieser zeigt sich in Anlehnung an die dokumentarischen Prämissen des Cinéma Vérité sowohl in Reportagen als auch in ethnografischen Kurz- und Langdokumentarfilmen. Mit Blick auf den entwickelten Dualismus in der Dokumentation von Musik wird dabei meist eine Perspektive eingenommen, die irgendwo zwischen der eines Ethnographen und der eines sozial engagierten Journalisten changiert.

3.3.2 Die Rockumentary und der Industriefil

Bereits in den 1960er-Jahren kam Kritik an der vermeintlichen Objektivität des Direct Cinema auf (vgl. Winston 2012: 46 f.). Die Kritik bezog sich dabei auf verschiedene Aspekte des Filmens. Sie reichte von der Perspektive der Filmemacher auf Themen über die sich selbst limitierende Natur der abgebildeten Alltagsgeschichten bis hin zum Einfluss der Montage auf eine Darstellung von Wirklichkeit. Richard Leacock erklärte Mitte der 1960er-Jahre, dass Subjektivität ein Werkzeug sei, das zwar das Ergebnis beeinflusse, aber trotzdem genutzt werden könne, um, so Filmkritiker Ulrich Gregor, objektiv «Strukturen der Wirklichkeit zu erkennen» (Gregor 1964: 271). Dass nicht alle Kritiker diese Perspektive teilten, zeigt eine Rezension von Uwe Nettelbeck in der *Filmkritik* im selben Jahr, auf die sich Gregor bezieht:

> Fataler Hang zum *human touch* [Hervorhebung im Original] wird dem Regisseur vorgeworfen, sklavische Abhängigkeit vom gewählten Gegenstand, Oberflächlichkeit, Fehlen jedes Bewußtseins, falsches Bewußtsein; nie gelänge ihm der Schritt vom Besonderen zum Allgemeinen – und am Ende wird Leacock gar unterstellt, daß man von ihm wohl auch einen positiven Film über Franco erwarten dürfe.
>
> *(ebd.: 270)*

Die personenbezogenen Narrationen des Direct Cinema konstituierten sich ohne Kontext in Form von Kommentaren schnell als kritiklosen Raum, in dem sich ein sympathisierender Filmemacher als Werbemacher gerierte. Dies geschah, obschon sie ursprünglich von Pionieren wie Robert Drew als neue Form des Journalismus konzipiert worden waren:

> During my Nieman year in 1955, I focused on two questions: Why are documentaries so dull? What would it take for them to become gripping and exciting? […] What I fi ally saw was that most documentaries were audio lectures illustrated with pictures […] It was also becoming clearer to me that journalism is not relegated to one medium or another. It is a task to be combined with the means to communicate that which is discovered. […]
>
> The prime-time documentary ought to be different. What it adds to the journalistic spectrum is the ability to let viewers experience the sense of being somewhere

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> else, drawing them into dramatic developments in the lives of people caught up in stories of importance. *(Drew 2001: 45)*

Die Zuschauer über das Journalistische hinaus zu fesseln, sie direkt in das packende Geschehen zu werfen, dies wird in der Rockumentary besonders evident. Es ist das definitorische Moment des Modus. Dies beginnt schon mit der bewussten Selbstexklusion einiger Filmemacher aus dem dokumentarischen Diskurs. Regisseur D. A. Pennebaker erklärte in Pop und Politik. Die Filmemacher Donn A. Pennebaker und Chris Hegedus (DE 1997, Regie: Peter Kremski) der WDR-Reihe Kinomagazin (DE 1993–2012) dazu retrospektiv:

> Ich habe das [die Arbeit] nie als Direct Cinema definiert oder als Cinéma Vérité, das war Jean Rouch. Ich habe es nie in eine Schublade gesteckt und wollte das auch nicht. Es war eigentlich so, dass nur jemand mit einer interessanten Filmidee zu kommen brauchte […].
> Ich habe mich nie als Dokumentarist gesehen, bei dem Begriff Dokumentarfilm fühle ich mich unwohl, weil er sich so nach Verantwortung anhört und nach Belehrung und ich habe keine Lust Leute zu belehren. Ich glaube auch nicht, dass Film sich dazu eignet. *(Pennerbaker zitiert in FilmKunst 2011)*

Der Direct Cinema-Mitbegründer und Kameramann Richard Leacock wurde im Verlauf der Entwicklung der Filmschule zu einem der wenigen verbleibenden Puristen, der wie Robert Drew aus dem Journalismus kam und deshalb an den journalistischen – gemeint realistisch abbildenden – Film glaubte. Im Kontext einer Podiumsdiskussion von Direct Cinema-Pionier Robert Drew und seinen ehemaligen Drew Associates im Paley Center im Oktober 2010, wird deutlich, dass diese Haltung bereits in Diskussionen der frühen 1960er-Jahren eine Rolle spielte. Pennebaker adressierte dabei Robert Drew und erinnerte sich:

> As I sort of heard it, Ricky [Richard Leacock] was saying: This is journalism we're doing […]. I don't remember exactly what you said but at the time I was thinking: I'm not sure what journalism is, but I want to do theater. But I could see that what we needed or what we were developing was not just equipment but also the process, which nobody had ever done before. *(Drew zitiert in The Payley Center for Media 2015)*

Die prozesshafte Entwicklung geschah im Fall Pennebakers auch maßgeblich im Bereich der Rockumentary. Diese definierte sich bald durch eine Gleichsetzung der Medien mit der Musikindustrie, insbesondere dem als minderwertige Form von Unterhaltung wahrgenommenen Privatfernsehen. Die Kritik am Privatfernsehen kam bereits in den 1980er-Jahren auf. Autoren und Journalisten sahen die privaten Kanäle und die dazugehörige Industrie als Katalysator und Ausdruck einer degenerativen kulturellen Entwicklung. Hunter S. Thompson notierte in *Generation of Swine: Tale of Shame and Degradation in the 80s* (1988):

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> The TV business is uglier than most things. It is normally perceived as some kind of cruel and shallow money trench through the heart of the journalism industry, a long plastic hallway where thieves and pimps run free and good men die like dogs, for no good reason. […]
> Mainly we are dealing with a profoundly degenerate world, a living web of foulness, greed and treachery … which is also the biggest real business around and impossible to ignore. You can't get away from TV. It is everywhere. The hog in the tunnel.
> *(Thompson 1988: 43f.)*

Bezeichnend für die Unschärfe in der Abgrenzung der Unterhaltungsmedien – speziell zwischen Medien- und Musikindustrie – ist die Tatsache, dass Thompson inzwischen stattdessen eine abgewandelte Form des Zitats zugesprochen wird, die der langjährige A&R John Niven *Kill Your Friends* (2009), seinem Erstlingsroman über die Musikindustrie, voranstellte:

> The music business is a cruel and shallow money trench, a long plastic hallway where thieves and pimps run free and good men die like dogs. There is also a negative side. – Hunter S. Thompson. *(Niven 2009)*

Das Zitat aus der Retrospektive lässt den Aspekt journalistischer Integrität vermissen, den Thompson ursprünglich betont hatte. Diese Entfremdung von ethisch-journalistischen Prämissen mit Blick auf den bisher diskutierten Dualismus und die Musikindustrie als Ganzes fixie t fi al den Status einer kommerziellen und zynischen Kulturindustrie – nicht nur in Bezug auf das Fernsehen, sondern in Bezug auf alle Inhalte, die mit ihr assoziiert werden. Dieser kommerzielle Anspruch der Musikindustrie scheint den inhärenten, dokumentarischen Anspruch des Modus Rockumentary und die eingangs etablierte, für das Image relevante Authentizität obstruktiv einzuschränken oder ihn gar zu negieren. Dies ist der vielleicht wichtigste Widerspruch in der Betrachtung des Modus, da er diskursiv an den traditionellen Konfl kt zwischen Inszenierung und Authentifizie ung des Dokumentarfilms anschließt und als Vexierfrage die Wahrnehmung der Rockumentary immer wieder maßgeblich bestimmt.

Industriefilm – Annäherung an den Alltagsdokumentarismus

Eine Möglichkeit ist die Einordnung mit Blick auf den Industriefilm, der ausgehend von einem vergleichbaren Diskurs filmwissenschaftlich bereits effizi ter untersucht worden ist, wenn auch mit größeren begriffl hen Problemen. Wie Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau in der Einleitung von *Films that Work* feststellen, gehört der Industriefilm zu den profiliertesten Genres der Filmgeschichte (vgl. Hediger und Vonderau 2009: 10). Dabei ist eine Abgrenzung vom Werbefilm relevant, dessen konkretes Ziel es ist «den Umsatz und Verkauf von (Konsum-)Gütern zu fördern» (Oppelt 2001: 325). Die Verbindung von Musik und Werbefilm ist

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

dabei zunächst naheliegend, weil konstitutiv, denn «die Werbewirkung des Films konnte durch das gesprochene Wort und begleitende Musik stark erhöht werden. Deswegen stand die Werbefilmbranche dieser technischen Neuerung von Anfang an auch sehr positiv gegenüber» (Schmidt 2004: 206). Dies betrifft eine breite Kategorisierung des Werbefilms über den reinen Werbespot hinaus. Gemeint ist ein Werbefilm, der Überschneidungen aufweist zum Auftragsdokumentarfilm und als Gattungsbegriff eine größere Genrevielfalt vom Reisefilm über den Industriefilm bis zum politischen Kampagnenfilm umfasst (vgl. Zimmermann 2016: 22 f.). Legt man zunächst nur die Idee einer Förderung des Musikkonsums zugrunde, erfüllt die Rockumentary also die grundständigen Anforderungen eines Werbefilms, insbesondere in den Fällen, in denen sie ein reines Auftragsprodukt ist. Eine antizipierte Werbewirkung für die gezeigte Musik ist, unabhängig von einer konkreten genrespezifischen Darstellung, eine der Ebenen ihrer Wahrnehmung und kann, je nach Auftragslage, auch ihre zentrale Aufgabe sein.

In der Diskussion ihrer konzeptuellen Tradition, der Perspektive ihrer Filmemacher und ihrer Wahrnehmung als Produkt dokumentarischer Praxis, ist für die Rockumentary darüber hinaus eine Industriefilm-Kategorie denkbar und durchaus sinnvoll. Als Teil der Dokumentarfilmgeschichte können sowohl der Industriefilm im Allgemeinen wie auch die Rockumentary im Speziellen nicht ohne weiteres als Entität in einem puristischen – gemeint als rein abbildenden – Dokumentarverfahren interpretiert werden. Dies würde die institutionellen Rahmenbedingungen ausklammern, also die Verantwortung gegenüber dem «*commissioning body* [Hervorhebung im Original], and its close connection to its *use* [Hervorhebung im Original] for the company» (Heymer und Vonderau 2009: 406).

In Anbetracht dieser Abhängigkeit kann der Industriefilm unterteilt werden in den «Repräsentationsfilm, der einen Überblick über Größe und Leistungsfähigkeit des betreffenden Betriebs gibt» (Schmidt 2004: 207), den «Fabrikationsfilm, welcher den Produktionsprozess mit technischen Erläuterungen darstellt», den «Offertenfilm», der «der Darstellung der Vorteile des angebotenen Fabrikats» dient und den «Gebrauchsanweisungsfilm», der «den richtigen Gebrauch von Erzeugnissen einer Unternehmung» erklärt (alle Zitate: ebd.). Eine Randgruppe des Industriefilms sind die «Lehr- und Kulturfilme»[29], die «Fabrikgebäude, soziale Einrichtungen einzelner Unternehmen sowie deren Produktionsvorgänge» (alle Zitate: ebd.) darstellen. Die Verwendung medialer Präsentationsformen für industrielle Prozesse fällt bereits mit den frühsten Anfängen der Filmgeschichte zusammen:

29 Der Kulturfilmbegriff ist in der deutschen Diskussion von Film vorrangig in den Jahrzehnten nach dem Krieg präsent. Er ist defin torisch schwer zu umreißen, beschreibt aber unter anderem Dokumentarfilme, die den Menschen in den Vordergrund stellen (vgl. Mühl-Benninghaus 2001: 1126). Aufgrund seiner deutschen Rahmung und der defin torischen Probleme soll er nicht als Referenzbegriff dienen, selbst wenn Schmidt vermutlich Rockumentaries allgemein dem Kulturfilm zuordnen würde.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> Die ersten kinematographischen Aufnahmen industrieller Fabrikationsprozesse entstehen bereits in den Anfängen des Films und gehören genauso wie die Reisebilder zum Repertoire des frühen Kinos.
>
> Bei diesen Industriebildern oder *scènes d'industrie* [Hervorhebung im Original] – Tom Gunning nennt sie *process films* [Hervorhebung im Original] (1997, 13) – handelt es sich jedoch nicht um Industriefilme, da sie weder im expliziten Auftrag der Wirtschaft produziert noch genutzt werden.
>
> *(Zimmermann 2006: 75)*

Traditionell existiert ein disparater filmwissenschaftlicher Recherchestand basierend auf einer langjährigen Vernachlässigung des Industriefilms als Forschungsfeld, die sich auch in der Untersuchung der Rockumentary in diesem Zusammenhang fortsetzt. Dabei lässt sich historisch bereits mit der Raths-Seavolt Film Manufacturing Company ab 1910 in den USA eine erste spezialisierte Produktionsfi ma nachweisen (vgl. ebd.), die Industriefilme herstellte. Der Industriefilm avancierte beispielsweise auf Messen, für Wandervorträge oder in Schulen (vgl. ebd: 76 f.) zu einer populären Filmform. Für den Musikfilmmarkt wurden sie zunächst von Firmen und Lehrinstitutionen produziert, die Musikinstrumente oder Musiktechnik herstellten und die Industriefilme, vor allem Fabrikationsfilme, nutzten, um technische Abläufe zu präsentieren. So demonstrierte beispielsweise der Produktionsfilm The Fine Art of Making Musical Instr ument s (USA

14a–d Von oben nach unten: Impressionen der Aufzeichnung der Musik sowie der industriellen Fertigung und Verpackung von Schellack-Platten und dem Archiv mit Master-Kopien in der RCA Victor Fabrik in Camden in Command Performance.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

1924, Produktion: Atlas Educational) in Kinos in South Carolina die Herstellung von Saxofonen in den Werken der Bueschner Band Instrument Co während der Jazz-Ära. Command Per fo rmance (USA 1947, Regie: n. n.) zeigte die Produktion von Schellack-Platten (vgl. Abb. 14a–d).

Die Rockumentary als Industriefilm

Das Verständnis der Rockumentary als Industriefilm ist dabei maßgeblich bestimmt durch die Musikindustrie selbst. Nach den zunächst dargestellten Pressewerken und Instrumentenherstellern, die bis heute ebenfalls aktiv sind und gelegentlich Filme herstellen, entstand die hier diskutierte Musikindustrie als Anbieter im Tertiären Sektor. In der Kreativindustrie entstehen Produkte nicht mehr über punktuelle Innovationen, sondern über langfristige Prozesse (vgl. Caves 2000: 201), dennoch lassen sich Einzelprodukte repräsentativ in ihrem Innovationsvorgang darstellen. Die kreative Dienstleistung der Künstler für die Fans sowie ihren Auftraggeber, beispielsweise in Form eines neuen Albums, fi det dabei in einem wechselseitigen Vertragsverhältnis statt. So liegen den kreativen Prozessen im Regelfall administrative und kreative Dienstleistungen zugrunde, konkret beispielsweise die eines Labels, eines Managements, oder eines Veranstalters.

Die Rockumentary ist in diesem Kontext selbst eine auf administrativer Ebene fi anzierte weitere Dienstleistung, die vorrangig dazu dient den kreativen Prozess zu dokumentieren und in seinem genuinen Wert zu bestätigen. Als Produkt der Kreativindustrie, in der die Musik selbst Ware ist, kann die Rockumentary dabei beispielsweise als Fabrikationsfilm gelesen werden, wenn in Studioproduktionsfilmen oder historischen Porträts von Bands oder Alben Abläufe präsentiert werden, in denen die Genese von Musik im Mittelpunkt steht. Die Produktionsprozesse, die durch einen Musikindustriefilm abgebildet werden, haben also einen impliziten Prozesscharakter vergleichbar jenem der Fabrikationsfilme für traditionelle Industrien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie ordnen allerdings in ihrer Erzählung den Arbeiter nicht mehr dem Produktionsprozess unter (vgl. Fusco 2016: 164). Stattdessen verkörpern sie eine postmoderne Haltung zu (kreativer) Arbeit und Produktionsprozessen, deren zutiefst intrinsische Natur spezifisch ist für die Kreativindustrie und damit auch für einen Musikindustriefilm: «Because creative workers are perceived as exceptional, their work process has been set apart. Creative workers' goals and strategies are depicted as driven by personal, internal motives […] rather than influenced by the political and economic context in which they work» (Christopherson 2009: 74).

Musikindustriefilme fi den sich dabei im Fernsehen, im Kino und zunehmend auch online auf Künstlerseiten und können einzeln oder beispielsweise im Direktvertrieb mit einem Live-CD-Bundle angeboten werden. Weniger auf Einzelprodukte denn auf einen Lebensstil, den bestimmte Sektoren der Kreativindustrie bedienen, zielt die Rockumentary in Konzert-, Tour- und Festival- sowie

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Fankultur-Filmen ab, die die Vorzüge von Szenen und Communities präsentieren, die mit der Musik in Verbindung stehen. Dies hängt mit einer industriellen Strategie jenseits von Einzelkünstlern zusammen, die in der Industrieanalyse im Verlauf dieser Publikation noch konkreter diskutiert wird. Die Gebrauchsfilme der von der Plattenindustrie separierten Musiktechnik- und Instrumentenhersteller, die wiederum in eigenen Vertragsverhältnissen mit Labels, Managern und Künstlern im Gesamtkomplex der Musikindustrie agieren, existieren demgegenüber auf Musikindustrie-Messen. Sie werden beispielsweise an den Ständen von Instrumenten- und Technikbetrieben aber auch auf deren Onlineauftritten gezeigt. Lehrfilme, wie Equipment-Präsentationen oder Tech-Talk, sind insbesondere im Direktvertrieb, als Stream, professionell oder im Kontext von Amateurfilmen als Online-Video verfügbar, da sie eine spezifische Gruppe der Musikfans, die Amateur-Musiker, ansprechen. Die Rockumentary kann damit in ihren Genres verschiedenen Teilbereichen des Industriefilms zugeordnet werden.

Künstler, Voyeur, Werbefilmer – Der Rockumentary-Filmemacher im Industriefil

Ein Verständnis der Rockumentary als Industriefilm basiert dabei allerdings nicht nur auf einer spezifischen Herangehensweise an musikindustriellen Prozessen in der Erzählung und Inszenierung. Auch die für diese Untersuchung und den Industriefilm zentrale Ebene der Produktionsumstände unterstützt die Lesart der Rockumentary als Musikindustriefilm. Denn in der Industriefilmgeschichte etablierte sich die in dieser Publikation wiederholt diskutierte historische Diskrepanz zwischen den Ansprüchen der Industrie und denen der beauftragen Filmemacher in Bezug auf die künstlerische Verwirklichung. Besonders fi anziell aufwändige, künstlerische Ambitionen, beispielsweise im Falle von Hugo Niebelings Al vorad a (BRD 1962, Regie: Hugo Niebeling), führten zwar zu positiv-kritischer Wahrnehmung konnten aber auch Auseinandersetzungen mit dem Auftraggeber provozieren (vgl. Nellißen 1997: 319). Als vermeintlicher Gegenentwurf zum Autorenkino (vgl. Zimmermann 2009: 101) besteht die Eigenart der bezahlten Industriefilme deshalb darin, dass sie nicht als «self-suffici t entities for aesthetic analyses» (Hediger und Vonderau 2009: 10) verstanden werden sollten, sondern im Kontext ihrer spezifischen Zweckbindung sowie den Macht- und Organisationsstrukturen innerhalb derer sie entstehen (vgl. ebd.).

Dies bedeutet allerdings nicht, dass aus der Perspektive der Industrie spezifische Ästhetiken nicht auch ein Verkaufsargument sein können. Das Direct Cinema ist zwar um eine realistische Abbildung bemüht, die Filmemacher arbeiten aber größtenteils im Kontext von Aufträgen – journalistischen und werbetechnischen. So erklären David und Albert Maysles 1981 in einem Artikel für das *Public Relations Journal*: «A New York Times critic once accused us of being voyeurs who exploit our subjects. […] The business editors of the *New York Times* [Hervorhebung im Original], for example, perhaps showed a better understanding than their film critic

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

when they credited us with creating a ‹new style of industry film making›» (Maysles 1981: 31). Unter dem Zwischentitel «Convincing Corporate Films» notierten sie darüber hinaus: «These [Direct Cinema] techniques, applied to TV commercials, have made us known in the advertising business as the leading practicioners of ‹real people› commercials» (ebd.). Es sei der Werbewert jenseits von fiktiv-strahlenden Werbewelten, der Glaubwürdigkeit besäße (vgl. ebd.) und diese Glaubwürdigkeit bilde ein gutes Verkaufsargument nicht nur für die Musik, sondern auch für die Filme, die sie inszenieren. Dabei ist signifikant, dass sie unter anderem ihre Produktion Gimme Shel ter erwähnen: die Festival-Rockumentary für die Rolling Stones.

Vor dem Hintergrund der erzählerischen Herangehensweise sowie eines spezifischen Arbeitsverständnisses der produzierenden Filmemacher, für das die Gebrüder Maysles exemplarisch stehen können, erweist sich eine Einordnung der Rockumentary in die Werbe- und die Industriefilmgeschichte als überaus konstruktiv. Musikindustriefilme stellen dabei einen spezifischen modalen Bildzugang zu einer Industrie im Tertiären Sektor dar und das mit anhaltendem Erfolg. Denn die meisten Industriefilme laufen heutzutage wegen des «primär informativen Inhaltes» (Schmidt 2004: 207) nicht (mehr) im Kinoprogramm. Der «rock performance film» (Winston 1995: 255), womit die Rockumentary gemeint ist, ist demgegenüber von Beginn an allein durch sein Thema weniger didaktisch als vergleichbare Dokumentarfilme. Im Gegenteil: «[t]he rock performance/tour movie is, with historical compilation film, one of the few documentary forms to achieve sustained mass audience acceptance» (ebd.: 155). Die Rockumentary könnte sogar, überspitzt formuliert, als die heute erfolgreichste Kinoform des Industriefilms bezeichnet werden. Erfolgreich wird sie dabei durch ihr Thema einerseits und ihren Industriefilmcharakter andererseits, der einen werbenden Charakter mit der authentifizie enden Darstellung eines profilmischen Prozesses verbindet.

3.3.3 Die Rockumentary als Instrument der Authentifizie ung

Dokumentarische Musikfilme eignen sich dabei besonders als Werbeinstrumente der Musikindustrie durch ihr «reinforcement of public persona and popular music myth» (Strachan und Leonard 2003b: 27). Peter Stapleton illustriert beispielsweise im Verhältnis zwischen Musikern und den frühen Rockumentary-Filmemachern ein Auftragsverständnis, das sich bis heute in der Kultur schaffenden Funktion der Rockumentary tradiert:

> [P]opular musicians held a particular interest for the direct cinema filmmakers because of the way they managed the relationship between what contemporary sociologist Erving Goffman would describe as their front and backstage personae, making them object lessons for more general processes of identity formation in Post-War American society. *(Stapleton 2011: 3)*

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Dieser Einfluss der Rockumentary auf die Entwicklung der Erinnerungskultur steht im Kontext der von ihr abgebildeten Performances und dem häufig thematisierten Paradigma in der Star-Genese. Thomas Cohen kritisiert dabei Keith Beatties Analyse der Rockumentary als Fenster in den Backstage-Bereich, das den Blick frei gebe auf eine andere Person, die hinter der Performer-Persönlichkeit versteckt sei. Bereits dieses Verständnis eines mystischen Ortes hinter der Bühne sei dabei problematisch:

> Jonathan Romney writes that, in our celebrity-obsessed culture, ‹backstage› represents ‹a world behind the curtain in which the real being, the ineff ble precious essence of the performer's self, supposedly lies shielded from sight› (1995: 83). Such beliefs imply a naïveté concerning the performative dimension involved in the construction of the self. *(Cohen 2012: 54)*

Die Konstruktion und der Erhalt eines Star-Images scheint damit eine Grundaufgabe der Rockumentary – im Gegensatz zum bisweilen dekonstruktivistischen Musikdokumentarfilm. Dies gilt in ihrer Montage von der Bühne bis ins Private hinein. Die Rockumentary thematisiert dabei nicht vorrangig die Industrie, sondern inkorporiert nur spezifische mit der Industrie assoziierte Orte. Dass es sich dabei um eine bewusste motivische Tradition handelt, stellen Robert Strachan und Marion Leonard fest. Seit den frühen Tagen der Rockumentary-Produktion bleiben «two enduring motifs common to many films: an apparent revelation of the ‹true› figu es behind the mask of stardom and an insight into the music business normally hidden from the music consumer» (Strachan und Leonard 2009: 289 f.). Der tatsächliche Wert dieser ‹Aufdeckung› von Geheimnissen ist allerdings diskutabel. Das Ziel scheint es stattdessen zu sein, dass sich die Rockumentary als bildliches Zeugnis selbst legitimiert, während sie sich gleichermaßen im mythischen Kontext ihres Themas bewegt. Der Übergang von der Bühne zum Backstage respektive von privaten zu öffentlichen Räumen, den die Rockumentary als Begleiter der Künstler beschreitet, versinnbildlicht diese Motive. Sie scheint ebenso wie andere journalistische Medien (vgl. ebd.) den Blick auf Bereiche zu öffnen, die als geheim kodiert sind:

> As a cinematic device the off tage/onstage binary is clearly a way of highlighting the supposed objectivity. […] On the other hand, the rockumentary has to be contextualised within the dominant narratives and mythologies of its subject matter […]. The devices […] are clearly bound up with the processes and narratives of fame, performance and authenticity and the structure and editing are often fairly explicit in framing their subject within such terms. *(ebd.)*

Die Rockumentary wird damit zum Dokument eines spezifischen Images, das sich aus der Musikindustrie heraus festigen soll. Ein Beispiel dafür sind Aufnahmen von Katy Perry in Kat y Per r y – Par t of Me, die nach ihrer Scheidung von Russell Brand im Backstage-Bereich liegt, sich von der Kamera abwendet und – nur

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

hörbar – weint. Diesem Bruch mit ihrer bunten Bühnenpersönlichkeit folgt ein Konzert, das beweist, dass sie immer noch die selbst komponierende Rockkünstlerin ist, die sie am Anfang ihrer Karriere war und die als Mensch zu jeder Zeit hinter der kostümierten Performerin steckt. Die Rockumentary offenbart hier eine vermeintliche temporäre Schwäche als Teil einer Authentifizie ungsstrategie. Die Musikerin Katy Perry, die aus dem Backstage-Bereich in dieser Ausnahmesituation in ein völlig anderes Bühnen-Setting wechselt, spiegelt sich metaphorisch in der Ergriffenheit ihrer Fans wider, die im Film statt ihrer weinend gezeigt werden und die im Verlauf des Films über Selbstaussagen als Außenseiter festgeschrieben werden.

Insbesondere das der Rockumentary eingeschriebene Paradigma Bühne/Backstage schafft dabei eine auratische Authentizität, welche das Ziel der Inszenierung ist. Dabei gilt jedoch nicht nur das grundlegende Problem einer Defin tion des Authentizitätsbegriffs im Kontext popkultureller Performanz (vgl. Barker und Taylor 2007), sondern auch, dass für verschiedene Musikrichtungen die Diskussion von Authentizität zwar in diesem Paradigma, aber mit unterschiedlichen Herangehensweisen passieren muss. Die populärste Distinktion im Rahmen des Authentizitätsdiskurses ist die zwischen authentischem Rock und kommerziellem Pop, erklärt Allan Moore in Anlehnung an Walter Everett (vgl. Moore 2011: 417 f.). Der Musikwissenschaftler Nicholas Cook verbindet den Rock-Begriff mit einem ähnlichen Autorenbegriff, wie er sich auch im Film fi det. Er meint damit «an aspect of rock as *practice* [Hervorhebung im Original] […], arguing that rock musicians tend to ‹see pop musicians as industry puppets but themselves as genuine authors›» (Cook nach Moore, ebd.).

In der Abgrenzung zu dem als unecht gelesenen, kommerziellen Musikmarkt, scheinen Rockumentaries durch ihren dokumentarischen Charakter grundsätzlich der Festschreibung ihrer Protagonisten im Bereich des Authentischen zu dienen, weil sie einen intimen, unkommerziellen Blick auf die künstlerische Genese mit Anspruch, Charakter und Schaffenswert implizieren (vgl. Strachan und Leonard 2009: 292). Besonders im Kontext von repetitiven Industrieprozessen, beispielsweise Touren oder Studioaufnahmen, wird dabei die kreative Einzelleistung der Künstler vor den Produktionsablauf gestellt. Jeder einzelne Künstler steht in seiner Rockumentary-Abbildung individuell für diesen kreativen Diskurs, der in Abgrenzung von den industriellen Strukturen im Hintergrund gelesen werden kann. Hierin liegt eine häufi e Fokussierung des Musikindustriefilms, der wiederkehrend kreative Prozesse eines Akteurs im Hintergrund (beispielsweise eines Labels) zumeist allein auf die individuelle Leistung eines Akteurs im Vordergrund (beispielsweise eines Künstlers) verengt. So konzentriert sich die Abbildung des kreativen Prozesses einer Studioproduktion meist auf die Produktion. Die administrativen Rahmenbedingungen wie die Buchung des Studios, die Organisation und die Bewerbung, aber auch fi anzielle Rahmenbedingungen wie die Kalkulation sind

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

von der Darstellung in der Regel ausgenommen. Diese Bindung an das Persönliche als das Echte und Kreative überwindet dabei Genre-Kategorien. Sie kann entweder eine individuelle Verortung (beispielsweise Katy Perry – Part of Me oder One Direction – This Is Us) oder die Bestätigung eines größeren, szeneimmanenten Diskurses im Sinne authentifizierender Konzepte wie ‹Realness› oder ‹Trueness› sein.

3.3.4 Kein Ethos, nur Affekt – Dokumentarfilmmontage und ‹Cinema of Attractions›

Der nun bereits mehrfach genannte dokumentarische Anspruch der Filmemacher wird in der journalistischen oder akademischen Auseinandersetzung aufgrund der Auftragsnatur von Rockumentary-Produktionen durchaus zu einem Qualitätsfaktor. So notiert der Kritiker Eric Hynes zum derzeitigen Rockumentary-Trend:

> Since very few documentary filmmakers are making bank on documentary films, I don't begrudge anyone seeking out a potentially lucrative musical subject, especially when the getting has gotten so good. But that doesn't mean the rest of us are required to conflate industriousness with artistry, or career savvy with innovation. And it certainly doesn't mean we should stop wondering when the collaboration between filmmaker and subject becomes a strategic partnership, or even a de facto service job. Again, I'm not interested in delegitimizing these films, not when there's integrity in their creation and they succeed as works of cinema.
>
> But surely some skepticism is in order. Surely I can both appreciate the craft at play in Amy and Montage of Heck while also taking note of the fact that both were bankrolled by Universal Music Group, which has a lot to be gained from movies being made of their artists—especially deceased artists whose catalogues could use a little pick-me-up. *(Hynes 2015, alle Hervorhebungen von der Verfasserin)*

Die Gratwanderung zwischen der Notwendigkeit von Industrie-Auftragsarbeit, besagter «industriousness» im Kontext eines «service job», und dem Selbstverständnis als künstlerisches Eigenwerks, «artistry», zeichnet sich deutlich ab. Sie definiert insbesondere die von Hynes skizzierten Fragen an Rockumentaries, die auch in der Diskussion des Industriefilms allgemein auftreten. In der Kritik bedeutet sie einerseits ein Infragestellen der Wertigkeit des Films als eigenständiges Produkt. Wissenschaftlich ist andererseits die Verortung im ethischen Kontext von praxeologischen Ansätzen wie von Bill Nichols (2010: 45 f.) relevant. Sind Musiker als Performer, die die Kamera wollen und gegebenenfalls sogar bezahlen, nur «Social Actors» (ebd.) eines Dokumentarfilms, die ihrem Leben genauso nachgehen würden, wenn keine Kamera vor Ort wäre? Dies impliziert nicht nur die Frage nach der künstlerischen Integrität, die Hynes thematisiert, sondern auch jene nach der dokumentarischen Integrität. Der Rockumentary scheint als Kunstwort aus «Rock»

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und «Documentary» ein nicht konkret definie ter dokumentarischer Anspruch inhärent, aus dem sie ihre Legitimation als Dokument für die eingangs diskutierte authentische Imagebildung zieht, der sie aber gleichzeitig als Ergebnis von filmästhetischen Produktionsverfahren, wie der Montage, angreifb r macht. Diese Problematik existiert als Paradigma in der gesamten Dokumentarfilmgeschichte. Dabei entsprechen Rockumentary wie Musikdokumentarfilm grundlegend der Aussage von Eva Hohenberger, dass dokumentarfilmische Arbeit eine vorfilmische Realität einfängt, deren Bedeutung sie selbst produziert:

> Die besondere Beziehung des Dokumentarfilms zur Wirklichkeit ist eine Annahme, an die sich praktische Folgen heften, durch die sich das Genre stets aufs Neue reproduziert. Zu diesen Folgen zählen Fragen nach der Authentizität des Gezeigten, moralische Probleme der Ausbeutung von dargestellten Personen und Bewertungen von Haltungen gegenüber der Realität. *(Hohenberger 1998: 25)*

In der filmisch-künstlerischen Praxis bedeutet das eine Konnotation dokumentarfilmischer Bilder abhängig von den Filmemachern und Filmschulen. Dies kann bereits in der Entstehung des zu filmenden Materials eine Rolle spielen. Es wird aber dediziert Thema in der Montage, die sich von der im Spielfilm unterscheidet. Die Dokumentarfilm-Montage könne man als ‹externe› Montage bezeichnen, erklärt der Dokumentarfilmer Leo T. Hurwitz. Gemeint ist dabei «the creative comparison, contrast and opposition of shots, externally related to each other, to produce an effect not contained in any of the shots» (Hurwitz 2016: 250). Der Spielfilm sei demgegenüber über eine interne Montage organisiert. Gemeint ist damit eine Zusammenstellung der besten Einstellungen, um ein diegetisches Ereignis darzustellen (vgl. ebd.). In dieser Logik wird der Dokumentarfilm zu einer kreativen Interpretation jener Realität, die er darzustellen versucht (vgl. ebd.).

Die Besonderheit dieser Interpretation im Fall der Rockumentary liegt dabei in der Darstellung zwischen Abbildung und Werbewirksamkeit. Hierbei verfügt die Rockumentary über einen inhärenten Vorteil gegenüber anderen dokumentarfilmischen Formen. So kann selbst die objektiv konnotierte Betrachtungsnatur der Dokumentarfilmschule des Direct Cinema, aus der die Rockumentary entstammt, der Emotionalität ihres Themas Musik entsprechen. Denn in der Darstellung von Musik weist die Rockumentary die höchstmögliche diegetische Kongruenz zwischen Bild und Ton auf. Folgt man den Erkenntnissen der Affektforschung (vgl. Stevens 2009: 33), bedient sie also im Besonderen affektive Lesarten. Sie inkorporiert als audiovisueller Träger für Live-Musik beispielsweise im Konzertfilm-Genre die Stimulanz zum Tanzen (vgl. Beattie 2011: 26). Die Rockumentary unterliegt dabei als dokumentarische Form einer schwierigen Geschichtsschreibung, in der die *dokumentarische Abbildung* bisher selten in einer Kategorie mit *Spaß* gedacht wird (vgl. ebd.). Keith Beattie kommt deshalb zu dem Schluss:

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> The pleasure that accrues to the insalubrious concert film and rockumentary leads to reconsideration of the place of these forms within or against the documentary tradition. The concert film, which has very little public service sobriety about it, might be more appropriately be considered a distinct genre or at least a hybrid form in which a documentary observational focus on performance evokes expressive moments of abandonment and joy. *(ebd.)*

Die Diskrepanz zwischen reiner Abbildung und affektiver Darstellung wird früh zum Diskussionspunkt im Direct Cinema – auch jenseits von Musik.[30]

Wichtig für ein grundlegendes Verständnis der Rockumentary ist auf Grundlage solcher Diskrepanzen ihre Verortung zwischen dem formal strikteren Musikdokumentarfilm und dem auf Unterhaltung ausgelegten Musikspielfilm im Sinne Beatties. Dies spiegelt sich einerseits in der Existenz von narrativ strukturierten Drehbüchern, die seit The Band – The Last Waltz Standard für viele Produktionen sind und für die inzwischen sogar von Kritikern Strukturvorschläge gemacht werden (vgl. Mwangaguhunga 2013). Andererseits spiegelt sie sich aber auch in der Montage und Materialauswahl, wie beispielsweise in der Integration von fiktionalen Szenen wider, sei es in Form von Musikvideos wie in Led Zeppelins The Song Remains the Same (UK/USA 1976, Regie: Joe Massot und Peter Clifton) oder in Form von (mitunter als Archivmaterial maskiertem) Reenactment mit Schauspielern oder Protagonisten wie in Last Days Here (USA 2012, Regie: Don Argott und Demian Fenton) oder Supermensch – The Legend of Shep Gordon. Eine andere Form der Montage sind gestellte Szenen[31], die Sachverhalte verdeutlichen oder als Comic-Relief-Moment humoristisch die Narration unterbrechen sollen, wie beispielsweise Roadies in Tour-Rockumentaries, die den repetitiven Ablauf des Auf- und Abbaus unterbrechen und oft humorvoll auf ihre Rolle aufmerksam machen. Reguläres Stilmittel ist auch das Herauseditieren von falschem Timing in Performances wie zu Beginn des Kreator-Konzertfilms Dying Alive (DE 2013, Regie: Matthias Kollek).[32]

Die konsequente Weiterentwicklung der musikdokumentarischen Performance-Montage ist das bereits erwähnte Genre des Konzertspielfilms, in dem eine

30 Das zeigt ein Streit um Nahaufnahmen in Pennebakers Film Jane (USA 1962, Regie: D. A. Pennebaker) über ein Broadway-Stück mit Jane Fonda für Drew Associates (vgl. Beattie 2011: 26).

31 Zu dieser Art der Selbstdarstellung, die Mick Jagger beispielsweise zu Zeiten von Gimme Shelter noch als Schauspielerei empfi det, vertreten Musiker dabei je nach eigenem sowie Band-Image und Intention der Rockumentaries unterschiedliche Positionen (vgl. Beattie 2011: 31).

32 Signifikant für Konzertfilme ist, dass sich die Verwendung der Tonspur eines anderen Abends oder aus nachträglichen Studioaufnahmen den Filmen bei guter Montage nur unter Hinzuziehung von Alternativquellen wie YouTube-Mitschnitten entnehmen lässt. Im Fall des Films habe ich das 2012 mitgefilmte Konzert in der Turbinenhalle Oberhausen sowie die Uraufführung des Films in der Essener Lichtburg selbst erlebt.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

komplett geskriptete und akustisch sowie visuell nachbearbeitete Performance mit Spielfilmelementen verbunden wird. In der Konzeption der Mise-en-scène und der Montage findet die Rockumentary einen Ausweg aus der limitierenden Realität ihres dokumentarischen Anspruchs. Sie repräsentiert die konstruierte Realität der Musikindustrie und etabliert eine aus diesem Gegenstand erwachsene Form dokumentarischer Realität. Die Kapitalisierung des dem Thema inhärenten Affekts ist dabei auch ein wesentlicher Aspekt der Filmgeschichte. Sie findet Ausdruck in Sergej Eisensteins Konzept der ‹Attraktionsmontage› für Theater und Avantgardefilm und Tom Gunnings ‹Cinema of Attraction(s)› für den frühen Film. So wird der affektive Zugang zu Themen der Wirtschaft schon lange gepflegt, was sich sukzessive auch in den Film übersetzt: «Since filmmakers had to address the economic force of attraction […], filmmakers began developing other means. Many cinematic modes emerged, collectively constituting the ‹cinema of attractions›» (Jenkins 2014: 35 f.). Diese Inszenierungen von visuellem Spektakel, deren konkretes Ziel affektive Lesarten waren, beeinflussten dabei im Gegenzug wieder die gesamte Konsumumgebung (vgl. ebd.).

Was ursprünglich eine reine Reduktion auf Spektakel ohne Narration war und sich unter anderem in der Darstellung des Vaudevilles fand (vgl. Gunning 2006: 385), überdauerte historisch in Passagen nicht-narrativer, am Spektakel orientierter, filmischer Praxis auch in Musikfilmen, wie beispielsweise dem Musical mit seinen Gesangsszenen (vgl. Strauven 2006: 20). Es findet sich auch grundständig in der Rockumentary, die in einigen Genres bis heute nur Dokument eines Spektakels, wie beispielsweise eines Konzerts, sein kann.

Zusammengefasst sind Rockumentaries also Formen des Bewegtbilds, die modal bestimmt sind durch einen dokumentarischen Stil sowie durch das Interesse, ein Publikum affektiv zu beeinflussen. Die affektorientierte Stoßrichtung ist bereits in ihre Auftragsnatur eingeschrieben. Sie unterscheidet Rockumentaries von Musikdokumentarfilmen, die bereits den inhärenten Affekt der zu porträtierenden musikkulturellen Welt hinterfragen und ihn nicht durch Attraktionsmontage verstärken. Abhängig von der Beschaffenheit der einzelnen Werke oszillieren Rockumentaries dabei in der Inszenierung zwischen dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm. Sie spiegeln die ‹Realität› der abgebildeten Musikkulturen wider, denen bereits affektive Kontexte inhärent sind. Eventuell, und das zeigt die diese Arbeit einleitende Kritik, kann das Zusammenspiel von Annäherung und Themenwahl dabei allerdings zur postmodernen Schablone werden, die sich nur noch mit den mediatisierten, streikenden Ereignisse im Sinne Jean Baudrillards beschäftigt: «a world of images whose referents have disappeared, a play of surfaces and effects as the media compete […], a playful and depthless world that has lost critical distance from its sources» (Malpas 2005: 95). Ein Rezensent formulierte das am konkreten Beispiel des Scorpions-Films Scorpions – Forever and a Day (DE 2015, Regie: Katja von Garnier) folgendermaßen:

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> It is like the set list of a band on which concert you already know what hits they are going to play. That results in a complete lack of tension and revelations about the band. There is no criticism or investigative documentation. And when there is the slightest hint of a mistake or flaw it is immediately annulled by a superlative.
> Th s apparently mostly satisfies the Scorpions and their friends who glorify themselves in over a 100 Minutes of interviews and footage of the bands best moments. And that is as dull as it sounds. *(Geisler 2015)*

3.4 Zwischenfazit zur theoretischen Rahmung der Rockumentary

Die in diesem Kapitel vorgenommene Entwicklung vier modaler Kategorien innerhalb der Gattungen eines übergeordneten Musikfilm-Begriffs erfolgte über eine historische Perspektivierung, einen Vergleich personeller, ästhetischer und fi anzieller Parameter und eine Einordnung in die beiden zentralen Traditionen der intermedialen Musikdokumentation. Dabei wurde deutlich, wie weit einerseits das Forschungsfeld verstanden werden kann und wie eng andererseits die zugeordneten Genres gleichzeitig miteinander verbunden sind. Die vorangegangenen Kapitel definie ten Musikfilm als eine thematische Klammer, die sich unterteilen lässt in die filmischen Gattungen Musikdokumentationen, Musikspielfilm sowie Experimentelle Musikkunst.

Die Produktionsumstände des Materials unterteilen die drei Kategorien zusätzlich in vier Modi. So lassen sich der fiktionale Musikspielfilm und die Experimentelle Musikkunst unterscheiden. Die Musikdokumentation wiederum, um die es in dieser Publikation vorrangig geht, kann in die Modi Musikdokumentarfilm und Rockumentary unterteilt werden. Das Verständnis des Musikfilms als übergeordnete Gattungsklammer zur (Re-)Präsentation von Musik hilft dabei, die den Modi zugeordneten Genres miteinander zu vergleichen. So können spezifische Perspektiven entwickelt werden auf Fragen der Authentizität und der Natur von Performance, oder der divergierenden künstlerischen Ansprüche zwischen Film und Musik als Kunstformen.

In diesem Vergleich der Modi zeigt sich, dass – anders als mit Blick auf die bisherige Geschichtsschreibung der Rockumentary vielleicht anzunehmen – die in dieser Publikation bedeutsamen dokumentarischen Formen eine lange filmgeschichtliche Entwicklung aufweisen können. Darin scheinen musikdokumentarfilmische Eigenschaften im Kontext der Information über soziale und kulturelle Weltbilder im frühen Kino, aber auch im Fernsehen zuerst zu überwiegen.

Dominante Begriffe und Abbildungstraditionen im Musikfil

In der Entwicklung spielte bereits vor dem Tonfilm der Einsatz von Musik und musikalischen Sujets eine wichtige Rolle. Mit dem Tonfilm gewinnt die Verbindung

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - by-sa

von Bild und Musik noch an Bedeutung und öffnet mit der Etablierung der Unterhaltungsindustrie – im Besonderen der Genese der Musikindustrie im Verlauf des 20. Jahrhunderts – bald einer Vielzahl von Werbeangeboten Räume. Die den Modi im Musikfilm zugeordneten Genres weisen dementsprechend divergierende wirtschaftliche, und in der Folge auch ästhetische, Zugänge zur Präsentation von Musik auf. In der Geschichte des Musikfilms treten dabei einige dominante Genrebegriffe auf, die oft epräsentativ genutzt werden.

Der Musikspielfilm vom Musical über das Biopic bis zur Mockumentary stellt dabei das älteste und größte Korpus dar, in dem Musik als Thema kommerziell präsentiert wird. So wird das Musical aufgrund seines Proporz am Musikspielfilmgenre bisweilen stellvertretend für den Musikspielfilm, sogar den Musikfilm im Allgemeinen, gelesen. Das Musikvideo, das hier mit anderen Formen experimentellerer Musikabbildung durch Künstler zusammengefasst ist, dominiert ebenfalls als eigene Kategorie den Diskurs. Der Begriff Musikdokumentarfilm, der in dieser Publikation mit Genres wie dem ethnografischen Musikdokumentarfilm und der journalistischen Musikreportage die spezifische Konnotation einer Betrachtung von Musikkultur aus einer externen Perspektive besitzt, wird demgegenüber häufig für alle dokumentarischen Formen über Musik verwendet. Dies mag ebenfalls darin begründet sein, dass der Modus früher als die Rockumentary in Kino und Fernsehen vertreten war. Allerdings handelt es sich bei den Genres des Musikdokumentarfilms, vor allem dem ethnografischen und journalistischen Musikdokumentarfilm, um ein unübersichtliches, häufig länderspezifisches Korpus, dessen tatsächlicher Umfang sich kaum bemessen lässt und dessen Filme nicht zwangsläufig e halten geblieben sind.

Die Rockumentary, zu der Genres vom Konzertfilm über die Musikshow bis zum Tonstudiobericht gehören, wird demgegenüber meist mit dem Konzertfilm gleichgesetzt. Sie lässt sich in ihren Vorläufern zurückdatieren bis zu filmisch festgehaltenen Performances des Vaudevilles, die bereits die Inszenierung von Live-Events und bekannten Künstlern im Bild festhalten und kommerziell verbreiten. Eine Weiterentwicklung fi det sie in Dokumentationen von der Herstellung von Musikinstrumenten. In Form von Musikshows wird schließlich Musik als populäres Konsumprodukt thematisiert und beworben. Aber erst mit dem Aufkommen der Musikindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg avanciert die dokumentarische Darstellung zu einem breitenwirksamen, konzeptionellen Werbeinstrument, das auch zunehmend ins Kino gelangt. Hier setzt die Geschichte jener Filme ein, die mit dem Begriff ‹Rockumentary› erstmals assoziiert werden. Die Ansprüche, die die verschiedenen Akteure – von Festivalorganisatoren bis Bands – dabei an diese Produktionen stellen, entsprechen mehr dem Industriefilm als anderen Dokumentarfilmformen. Musik wird hier in ihrer Genese, im Prozess der Konzeption und des Schaffens abgebildet. In dieser Aufteilung wird die Rockumentary zu einer eigenen modalen Kategorie dokumentarischer Betrachtung, deren Genres als

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Auftragsarbeit oder zumindest in sympathisierender Beziehung der Filmemacher zu ihrem Gegenstand entstehen. Die Rockumentary wird damit seit ihrem Aufkommen, spätestens aber in den 1970er-Jahren zur bevorzugten modalen Kategorie der Musikindustrie, ergänzt um den Musikspielfilm als Ort für die Präsentation von Musik einerseits sowie insbesondere dem Musikvideo andererseits.

Abgrenzung der Rockumentary zu den fiktionalen Modi: Musikspielfilm und Expe imentelle Musikkunst

Grundsätzlich lässt sich für die Entwicklung der übergeordneten Gattung Musikfilm festhalten, dass über Musik ein Bild der Welt entwickelt wird, das sich im Einsatz zwischen politischer Instrumentalisierung, Unterhaltung und kultureller Erforschung bewegt. Dieses Bild der Welt entsteht auf der Basis des Verhältnisses der Filmemacher zu ihrem Subjekt und den damit verbundenen Rahmenbedingungen (also der Auftraggeber, der institutionellen Anbindung und der Finanzierung). Es äußert sich unter anderem in der Ästhetik und in spezifischen Formaten und Genres, die zueinander in Verbindung stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Auf der Ebene der Ästhetik und der Narration unterscheiden sich Musikdokumentarfilm und Rockumentary sichtbar voneinander sowie von den Modi Musikspielfilm und Experimentelle Musikkunst.

Der Musikspielfilm als älteste und weit verbreitete Form der Präsentation von Musik konstituierte dabei ästhetisch Rahmenbedingungen für seine einzelnen Genres, von denen mitunter Konventionen in die Rockumentary übergingen, allerdings auch aus der Rockumentary auf den Spielfilm zurückwirkten. Alle Musikspielfilm-Genres setzen Musik dabei auch als Thema der Diegese von den Stars in Auftrittssituationen über die Geschichten von Musikproduzenten bis hin zu Tourneen. In Musical wie Biopic wird Performance dabei aufwändig als Schlüsselelement der Erzählung in Szene gesetzt, sei es zur Reflexi n von Gefühlen oder beispielsweise als Austragungsort eines narrativen Konfl kts. Im Musical etablierten sich mit Kamerafahrten und Schnitten inszenatorische Strategien zur Darstellung von Performance, deren Ziel allerdings die Unsichtbarmachung des filmischen Prozesses ist.

Dies ist eine Herangehensweise, die sich auch in der Rockumentary zunehmend fand. Sie manifestierte sich endgültig im Konzertspielfilm, der die nahtlose Verbindung einer Bühnenshow mit einer fiktionalen (Konzertfilm-)Geschichte zum Ziel hat. Die Bühne oder das Tonstudio bilden dabei im Musikspielfilm stereotype Räume in der Diegese, in denen Musikgeschichte mit Blick auf die agierenden Schauspieler inszeniert wird. Anders als in der Rockumentary, aber auch beispielsweise dem Konzertspielfilm, dient die Performance dabei im Regelfall nur als ein Element in der Dramatisierung von persönlichen Konfl kten. Es ist allerdings diese Erzählperspektive auf Akteuren, die in der Musikgenese miteinander agieren, die auch in der Darstellung der Rockumentary zunehmend von Bedeutung ist. Die

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Rockumentary organisiert demgegenüber Performance als ein zentrales Motiv, sei es im Studio oder auf der Bühne. Die Musiker sind der Usprung dieser Inszenierung, inwiefern sie allerdings als Personen im Mittelpunkt stehen, hängt deutlich vom Rockumentary-Genre ab: im Konzertfilm spielen sie kaum eine Rolle, während sie im Porträt von elementarer Bedeutung sind.

Die Rock-Mockumentary bildet ein jüngeres Genre, das sich ästhetisch deutlich an der Rockumentary orientiert. Sie bezieht sich dabei häufig auf die Fly-On-The-Wall-Ästhetik des Direct Cinema. Hier wird beispielsweise über Handkameras, schlechte Beleuchtung oder Tonfehler eine Dokumentation imitiert und mitunter im Kontext von Rockumentary-Topoi parodiert. Daraus entstehende Bilder wirken allerdings mitunter als humoristische Referenz auch wieder in die Rockumentary zurück. Allgemein zieht die Rockumentary aus dem Musikspielfilm dessen inhaltliche Ansprache eines jungen, musikaffinen Publikums sowie die Dramatisierung der Musik. Sie überträgt vor allem die Darstellung von Musik über eine dokumentarische Kodierung und mit schnellen, bunten Bildern in die Spielfilmgenres.

Die Experimentelle Musikkunst beeinflusst demgegenüber die ästhetische Umsetzung der Rockumentary und wird auch von ihr geprägt. Die Strategie experimenteller Musikfilme, einzelne fiktionale Versatzstücke mit dokumentarischen Performances zu verbinden, scheint in der Theorie dem Musikspielfilm zu entsprechen. Durch das Fehlen übergeordneter Erzählstränge oder diegetischer Erklärungen, ergibt sich in diesen Filmen allerdings eine interpretative Perspektivierung des Gezeigten, die komplexer zu dekodieren ist und singulärer auftritt. Sie lässt sich kaum kanalisieren mit Blick auf die gewünschte breite Lesart der Rockumentary. Stattdessen ist es das Musikvideo, das ästhetische Parallelen mit der Rockumentary aufweist. Es entstand zwar erst etwa 20 Jahre nach der ersten Rockumentary-Welle, wird aber mit seinen schnellen Schnitten, der rhythmischen Montage sowie dem Fokus auf Musik ein populäres Medium für die Musikpräsentation. Mit seiner Geschwindigkeit, seiner direkten Adressierung des Publikums sowie der Verwendung von Effekten perfektioniert das Musikvideo Darstellungsstrategien von Musik, die bereits in der Rockumentary ihren Anfang genommen hatten, und verfestigt sie durch seinen Erfolg. Damit ergibt sich für die Experimentelle Musikkunst vor allem die Verbindung zwischen Musikvideo und Rockumentary. Allerdings sind viele experimentelle Musikfilme in ihrer Entstehung ebenfalls Rockumentaries, deren Auftraggeber allerdings spezifische, künstlerische Ansprüche haben oder visuellen Künstlern bewusst Freiräume in der Umsetzung lassen.

Abgrenzung der Rockumentary von dem dokumentarischen Modus: Musikdokumentarfil

In ihrer dokumentarischen Annäherung unterscheidet sich die Rockumentary von anderen Filmen, die ebenfalls Musik dokumentierend abbilden. Die Entwicklung der Philosophie des Musikdokumentarfilms, der in dieser Publikation als

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Gegenentwurf zur Rockumentary skizziert wird, ist zunächst von der Idee geprägt, ethnologische Feldforschung zu dokumentieren. Daraus entwickelt sich die Darstellungstradition des ethnografischen Films, der im ethnografischen und journalistischen Musikdokumentarfilms kulturelle Formen abbildet. Dabei liegt der Schwerpunkt weniger auf einer Inszenierung für eine kommerziell verwertbare Veröffentlichung, sondern auf der wissenschaftlichen Beobachtung. Das Bild steht so gegenüber dem Ton im Vordergrund. Der Filmemacher kann dabei entweder von seiner Position hinter der Kamera oder als teilnehmender Beobachter vor der Kamera die Entwicklung im Sinne einer zielgerichteten Beobachtung provozieren und lenken. Er schafft nicht nur den Blick auf die Musikkultur, sondern auch die narratorischen Rahmenvorgaben seiner Beobachtung. Die Geschichten konzentrieren sich meist auf einzelne Akteure und deren persönliche Schicksalsgeschichte, bei der Musik nur Ausdrucksform oder Ergebnis ist. Ihre Ästhetik bestimmt sich durch die Aufgabe, zu dokumentieren und zu informieren.

Rockumentaries sind demgegenüber ästhetisch ansprechend aufgearbeitete Unterhaltung im Sinne eines auf Spaß angelegten Dokumentarismus, die einen spezifischen Blickwinkel auf ein musikalisches Thema bieten. Sie richten sich häufig an eine konkrete Zuschauergruppe; selbst dann, wenn sie ein breites Publikum für die Musik interessieren möchten. Der wichtigste kreativ-ethische Unterschied zwischen den Modi ist dabei der Blick auf Musik. Rockumentaries haben Musik nicht nur zum Kernthema, sie spielt auch diegetisch und extradiegetisch eine wichtige Rolle, um Bezüge und eine Sinngebung mit Blick auf die begleitenden Bilder zu schaffen. Die Qualität des Bildmaterials orientiert sich dabei über die Jahrzehnte immer mehr am Spielfilm und an Hochglanzdokumentarfilmen. Es geht der Rockumentary um eine ästhetisierende Sichtbarmachung der visuellen Umstände der Musikproduktion, kurz gesagt, um ein ästhetisch ansprechendes Bild zur Musik. Die emotionale Bindung, die Rockumentaries dabei zur Musik und durch Musik kreieren können, macht sie zu erfolgreichen Instrumenten der Musikindustrie.

Vor dem Hintergrund dieses Industriebezugs zeichnet sich die Rockumentary durch ihren Anspruch an eine Werbewirksamkeit im Werbefilm einerseits und die Produktionsumstände und Abbildungskonventionen des Industriefilms andererseits aus. Die Rockumentary-Genres lassen sich dabei im Konzept eines Musikindustriefilms bündeln, der mit unterschiedlichen Schwerpunkten auf Produktprozessen dediziert das Angebot einer kreativen Industrie im Tertiären Sektor abbildet. Musik als Produkt der Kreativindustrie wird dabei in ihrer industriellen Genese gezeigt, also dem Produktionsprozess im Studio, der Aufführung auf einer Bühne oder der Werkentwicklung im Verlauf einer Bandgeschichte.. Die Rockumentary-Genres dienen dabei der Authentifizie ung dieser standardisierten Industrieprozesse, spezifisch der Bestätigung eines kreativen Wertes des künstlerischen Schaffensprozesses im Kontext der immer gleichen Produktionsprozesse.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Gleichzeitig leben sie besonders vom Schauwert einer Performance, der in erster Linie auf die affektive Adressierung des Publikums im Sinne eines narrativ entleerten Cinema of Attractions abzielt. Ihre Narrationen zeigen sich im Sinne der Auftragssituation des Industriefilms deutlich gefärbt vom positiven Verhältnis der Filmemacher zur dargestellten Musik. Häufig zeichnen sie sich durch einen Fokus auf den Protagonisten aus, während sie die Musikindustrie aus der Erzählung ausklammern. Bei der Rockumentary handelt es sich deshalb in den meisten Fällen bewusst nicht um Imagefilme, die beispielsweise die eigene Labelarbeit bewerben. Diese Zusammenhänge werden, wie vieles in der Industrie, als implizites Wissen hinter den erfolgreichen medialen Angeboten vermittelt. Spielt die Musikindustrie eine aktive Rolle in der Genese von Musik, so meist in Form einzelner Figuren, die durchaus auch als Antagonist agieren, um die harte Arbeit und den besonderen künstlerischen Charakter der Musiker noch deutlicher hervorzuheben.

Ästhetisch sind Rockumentary und Musikdokumentarfilm nicht zwangsläufig eindeutig abgrenzbare Formen der Musikdokumentation. Es sind vielmehr zwei Positionen, die als zwei Idealtypen der Defin tion gesetzt werden können, auf die sich Filmemacher möglicherweise ausgehend von ihrem Material beziehen und die sich in ihrer Verwendung des Materials widerspiegeln. Modale Kategorien bringen zudem Randbereiche mit sich. So entstehen von Beginn an Genre-Hybride auch zwischen Rockumentary- und Musikdokumentarfilmgenres. Eine defin torische Schärfe im Hinblick auf eine komparative Betrachtung lässt sich in vielen Betrachtungen nur künstlich schaffen, zielführender ist eine Kategorisierung abhängig vom Einsatz und Vertrieb der Musikfilme, wie sie der modalen Strukturierung dieser Arbeit zugrunde liegt.

Produktionsumstände und Ethos der Rockumentary im modalen Vergleich

Während der Musikdokumentarfilm von einzelnen Filmemacher mit wissenschaftlichem oder journalistischem Interesse gedreht wird, sind Rockumentary-Filmemacher meist eher an ästhetischen Parametern interessiert, die es erlauben, Auftragsarbeiten zu erledigen, bei denen die Genese von Musik im Vordergrund steht. Sie sind häufig junge, musikaffine Vertreter dokumentarischer Arbeitsweisen. Filmemacher im Musikspielfilm arbeiten ebenfalls durchaus in einer Auftragssituationen, aber auch unabhängig. Historisch lassen sie sich vor allem in Verbindung mit Budgets und Projekten aus Hollywood diskutieren. Sie sind meist einem spezifischen Genre, beispielsweise dem Musical, verbunden. Aber insbesondere in den 1980er- und 1990er-Jahren sind einige von ihnen aber mit ihren Musikvideoproduktionen auch in der Experimentellen Musikkunst tätig. Die Experimentelle Musikkunst wiederum zeichnet sich außerhalb des kommerziellen Musikvideos durch Filmemacher aus, die außerhalb ästhetischer und ökonomischen Konventionen arbeiten, um Musik abzubilden. Sie sind meist Teil zeitlich begrenzter Szenen, in denen Musik und Film als Kunstformen praktiziert werden.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass diese Arbeitsbereiche keine fi en Kategorien oder Beschäftigungsfelder beschreiben. Sie sind aufgrund des übergeordneten Themas Zonen der Transgression, die eher mit der Etablierung der Filmemacher in der Filmwirtschaft und der Musikindustrie zusammenhängen. Über die Dekaden etablierten sich einige Filmemacher, die zu Fixpunkten der Industrie für Musikproduktionen und ihre spezifischen audiovisuellen Anforderungen wurden.[33] Sie verstehen sich in erster Linie als Auftragnehmer, auch wenn sie die dabei entstehenden Diskrepanzen zwischen den künstlerischen Feldern mitunter durchaus selbstreflex v thematisieren. Ihnen gegenüber steht eine kleinere Gruppe von Künstlern, die insbesondere im Bereich des Avantgarde-Films künstlerische Perspektiven auf Musik aufzeigen, indem sie als Auftragnehmer oder im Rahmen eines Kunstprojektes auftreten.

Die Rockumentary: Versuch einer Definitio

Ausgehend von den dargelegten Prämissen, bildet die Rockumentary einen eigenständigen Modus musikdokumentarischer Präsentation innerhalb der Gattung Musikfilm. Ihre drei zentralen Charakteristika sind dabei *erstens* ihr grundsätzlich kommerziell orientierter Anspruch, *zweitens* ihre damit verbundene Abhängigkeit von der Musikindustrie und *drittens* das medienhistorisch tradierte Selbstverständnis ihrer Filmemacher als partizipativer Teil einer Musikszene. Die Form ihrer Präsentation lässt sich dementsprechend auf einer Skala zwischen sympathisierend und werbend verorten und entspricht damit dem Kontext, in dem der Begriff für eine Reportage im Radio erstmals auftritt. Dies setzt die Rockumentary in die Auftragstradition des Industriefilms, in der sie als Musikindustriefilm eine spezifische Darstellung von Prozessen der Kreativindustrie bedeutet. Dies bedeutet nicht zwangsläufig eine durchgängig positive Darstellung der porträtierten Künstler. Vielmehr geht es um die Etablierung und die Erhaltung bestimmter Denkmuster, die den mythologisierten, industrialisierten Korpus von Musikkultur als gegeben voraussetzen, statt ihn zu hinterfragen und die über den Diskurs über die dokumentarische Abbildung als Authentifizie ungsinstrument von Musikkultur und –image auftritt. Dabei steht der kreative Prozess im Vordergrund, während die administrativen Prozesse der Industrieakteure im Hintergrund bleiben. Je nach Akteur kann in der Bewertung der Rockumentary auch ein Werbefilmcharakter im Vordergrund stehen. Dies ist der implizite Anspruch an

33 Beispielhaft sei hier noch einmal der Filmemacher Anton Corbjin genannt. Er war zuerst unter anderem für Musikvideos für Depeche Mode oder Roxette zuständig, dann filmte er für die BBC den experimentellen Musikfilm Some Yoyo Mojo (UK 1993, Regie: Anton Corbijn), der sich der komplexen Kunst Captain Beefhearts nähert. Nach der Jahrtausendwende führte er unter anderem Regie im Biopic Con t r ol (UK/USA/AUS/JPN 2007, Regie: Anton Corbjin) über den Sänger der Band Joy Division, Ian Curtis, und bei einem YouTube-Konzertstream der Band Coldplay aus Madrid (vgl. Coldplay 2011).

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

die Werbewirksamkeit, der an die Rockumentary als Musikindustriefilm gestellt wird.

Besondere Relevanz als defin torisches Moment hat somit die ökonomische Interdependenz der Rockumentary mit der Musikindustrie. Die Filme und Serien im Rockumentary-Modus werden dabei von Beginn an zumeist außerhalb des Hollywood-Studiosystems produziert und fallen damit in die unscharfe Kategorie des Independent-Films (vgl. Holmlund 2005: 2 f.). Dies ist besonders für das grundlegende Verständnis ihrer Finanzierung von Bedeutung, da sie – anders als der Musikdokumentarfilm – abhängig von Geldgebern ist, die Einfluss auf ihre Themen, ihre Präsentation und ihre Veröffentlichung nehmen.

Als Modus zeigt sich die Rockumentary deshalb hauptsächlich bestimmt von dem Verhältnis der Filmemacher zu den Protagonisten der Filme und den Auftraggebern der Musikindustrie. Sie entspricht damit einer inhaltlich spezialisierten und formal breiteren modalen dokumentarischen Kategorie im Sinne Nichols, die ‹Realität› nicht als wahrhaft, sondern als semiotisches System liest. Das Direct Cinema, dessen Anspruch auf eine objektive Darstellung am Ausgangspunkt der ersten prägenden Rockumentary-Welle steht, ist dabei die bestimmende Ideologie, aber nicht zwangsläufig die Filmpraxis. Stattdessen etabliert sich zunächst eine Herangehensweise zwischen zurückgenommener Betrachtung, organisierter Interview-Sequenzen und rhythmisch montierten Bühnenaufnahmen, der heute oft eher mit einem unscharfen Cinema-Verité-Begriff assoziiert wird. In ihrer Konzeption und ihrer Montage zielt die Rockumentary dabei, entsprechend ihrer Verwendung, stärker auf die Vermittlung der einer Musikkultur inhärenten Affekte ab, als auf eine objektive Erarbeitung. Sie etablierte ästhetische Normen, die sie aus dem Musikspielfilm und der Experimentellen Musikkunst entlehnte, die sie wechselwirkend beeinflusste. Mit der Entwicklung dieser einzelnen Parameter über die Jahrzehnte beschäftigt sich das folgende Kapitel zur Geschichte der Rockumentary ab den 1960er-Jahren.

https://doi.org/10.5771/9783741000850-65 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA