

Laura Niebling

Rockumentary

Theorie, Geschichte, Industrie

SCHÜREN

Inhalt

1 «Video Revives The Radio Star» – Einleitung	7
1.1 «Rock-Documentary» – Forschungsfeld und Forschungsstand	9
1.2 Die Rockumentary als Forschungsgegenstand – Theoretische Rahmung	12
1.3 Methodik und Quellenkritik	22
1.4 Inhaltliche Struktur und weitere Vorgehensweise	33
2 Die Rockumentary – Annäherung und intermedialer Kontext	35
2.1 MONTEREY POP, CLASSIC ALBUMS, NEVER SAY NEVER. Versuch einer ersten Definition	35
2.2 Dokumentierte Musik I – Die Rockumentary im intermedialen Kontext	51
2.3 Erste Vorannahmen – Die Rockumentary als Heurisma	62
3 Musik im Film, Musik als Film – Eine Schematisierung des Musikfilms	65
3.1 Musik und Bild – Prämissen für die Verbindung der Film- und Musikindustrie	67
3.2 Von der Rockumentary bis zum Musikspielfilm – Die modalen Kategorien im Musikfilm	78
3.3 Dokumentierte Musik II – Die Rockumentary im dokumentarfilmischen Kontext	142
3.4 Zwischenfazit zur theoretischen Rahmung der Rockumentary	165

4 Gegenkultur, Subkultur, Massenkultur – Die Geschichte der Rockumentary	173
4.1 Authentische Musikgeschichte(n)? – Die Direct Cinema-Ära (1960er–1980)	173
4.2 Jung, hip und in Serie – Die MTV-Ära (1980er–2000)	191
4.3 Renaissance durch Technik – Die Moderne Rockumentary-Ära (2000–heute)	224
4.4 Zwischenfazit zur Geschichte der Rockumentary	249
5 Beigabe, B-Movie, Blockbuster – Die Industrie der Modernen Rockumentary	257
5.1 Plattenlabels als Rockumentary-Produzenten	257
5.2 Filmfirmen als Rockumentary-Produzenten & Wege der Distribution	284
5.3 Für Musik- oder Filmfans? Rockumentaries in Vertrieb und Verkauf	312
5.4 Zwischenfazit zur wirtschaftlichen Situation der Rockumentary nach 2015	331
6 Rockumentary – Movens und Dokument der Musikgeschichte	341
6.1 Repräsentation statt Dokumentation – Die Modalität der Rockumentary	342
6.2 Direct Cinema, MTV, digitale Renaissance – Die Geschichte der Rockumentary	344
6.3 Produktion, Distribution, Marketing – Die Industrie der Rockumentary	346
6.4 Ausblick – Horizonte der Rockumentary-Forschung	351
Bibliographie	359
Mediagraphie	393
Abbildungsnachweise	405
Filmregister	407

1 «Video Revives The Radio Star» – Einleitung

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

[N]early everybody has at least one in rotation. Things reached a saturation point in 2015. The Sundance Film Festival started the year off with two high-profile submissions, HBO's KURT COBAIN: MONTAGE OF HECK and Netflix's WHAT HAPPENED, MISS SIMONE? In March, SXSW's «24 Beats Per Second» sidebar introduced over a dozen more, including MAVIS!, JACO, THE DAMNED: DON'T YOU WISH THAT WE WERE DEAD, and THEORY OF OBSCURITY: A FILM ABOUT THE RESIDENTS. A few short weeks later, Tribeca debuted AS I AM: THE LIFE AND TIMES OF DJ AM and ORION: THE MAN WHO WOULD BE KING, and then Cannes raised the curtain on AMY, which is still in theaters and stands as the year's biggest documentary hit. [...] While not as crassly opportunistic as mass Hollywood's formulaic, monkey-see, monkey-do mentality, the nonfiction crowd isn't immune to riding a wave, certainly not one this strong. (ebd., alle Hervorhebungen von der Verfasserin)¹

1 Bei den zitierten Filmen handelt es sich um: COBAIN – MONTAGE OF HECK (USA 2015, Regie: Brett Morgen), WHAT HAPPENED, MISS SIMONE? (USA 2015, Regie: Liz Garbus), MAVIS! (USA

Doch ist ein Sättigungspunkt tatsächlich erreicht? Auch zwei Jahre später scheint ein Ende des Produktionsaufkommens nicht in Sicht – und dies ist nur die aktuellste Begeisterungswelle in der langen Geschichte musikdokumentarischer Filme. Seit ihrem ersten großflächigen Auftreten im Kino finden sich Kassenschlager, Filmpreisträger und Klassiker der Musikedokumentation in allen Dekaden – von WOODSTOCK – 3 DAYS OF PEACE AND MUSIC (USA 1970, Regie: Michael Wadleigh) über IN THE SHADOW OF THE STARS (USA 1991, Regie: Allie Light und Irving Saraf)² und BUENA VISTA SOCIAL CLUB (DE/USA/UK/F/CUB 2000, Regie: Wim Wenders) bis hin zu AMY. Entlang dieser Höhepunkte entwickelte sich dabei ein filmisches Korpus, dessen extensiver Umfang nie umfassend kartografiert wurde.

Der Grund dafür liegt in der spezifischen Natur des Gegenstandes. Für dokumentarfilmische Formen, die Musik in ihrer Genese und ihren vielfältigen Genres zeigen, wird seit Jahrzehnten der Terminus Rockumentary³ verwendet. Sie sind ein eigener Markt mit filmhistorischer Relevanz, großer Genrevielfalt und ästhetischen Genredispositionen. Aber sie sind auch ein Instrument der Unterhaltungsindustrie, deren Ziel die Bewerbung einer anderen Kunstform, der Musik, ist. Im Kontext der «elektronische[n] Mediation und intensive[n] Kommerzialisierung» (Marek 2006: 34) populärer Musik existiert die Rockumentary als marginalisiertes Werbeinstrument, in dem die dokumentarische Natur einer Instrumentalisierung untergeordnet scheint.

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

2015, Regie: Jessica Edwards), JACO (USA 2015, Regie: Stephen Kijak und Paul Marchand), THE DAMNED – DON'T YOU WISH THAT WE WERE DEAD (USA 2015, Regie: Wes Orshoski), THEORY OF OBSCURITY – A FILM ABOUT THE RESIDENTS (USA/AUT/DE/NL 2015, Regie: Don Hardy Jr.), AS I AM – THE LIFE AND TIMES OF DJ AM (USA 2015, Regie: Kevin Kerslake), ORION – THE MAN WHO WOULD BE KING (UK/USA 2015, Regie: Jeanie Finlay), AMY (UK 2015, Regie: Asif Kapadia). Dem Harvard-Stil dieser Arbeit folgend, werden Filme bei Erstnennung mit Quellenangaben ausgeschrieben und in der Folge nur noch die Titel verwendet.

- 2 Den Academy Award for Documentary Feature gab es 2014 erneut für dasselbe Thema, Backgroundsängerinnen – diesmal im Popbereich mit 20 FEET FROM STARDOM (USA 2013, Regie: Morgan Neville).
- 3 Der Begriff wird in der journalistischen und akademischen Diskussion unterschiedlich genutzt. Die terminologische und formale Einordnung der Rockumentary als Produktionsmodus geht zurück auf eine Erarbeitung des Musikfilms als Gattung (vgl. Niebling 2016b) und wird in den folgenden Kapiteln an Beispielen und in der Theorie weiter ausgeführt.

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

1.1 «Rock-Documentary» – Forschungsfeld und Forschungsstand

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

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

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

Feuer 1993; Purcell 2016), aber auch in der Rockumentary (Konzertfilm: vgl. u. a. Tagg 1997⁴; Cohen 2012; Halligan et al. 2015) zusammen. Musik kann auch ein Teilaspekt in Forschungsrichtungen wie der zum dokumentarischen Künstlerporträt sein. Dominant ist außerdem der wissenschaftliche Fokus auf der Verbindung zwischen Musik und Film im Bereich der Film Music Studies respektive der deutschen Filmmusikforschung. Die Disziplin erschließt sich audiovisuelle Medien meist aus der Musikwissenschaft (in den Vereinigten Staaten beispielsweise in Form der Konferenzreihe *Music & The Moving Image* sowie der *Film Music Foundation*) oder in der Zusammenarbeit von Medien- und Musikwissenschaft (in Deutschland beispielsweise die *Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung*).

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

Die Erarbeitung erfolgt meist in Fallstudien einzelner Filme, selten allerdings so konzentriert wie in den Anthologien *Sound and Music in Film and Visual Media* (Harper, Doughty und Eisentraut 2009), *The Music Documentary* (Edgar, Fairclough-Isaacs und Halligan 2013) oder *Populäre Musikkulturen im Film* (Heinze und Niebling 2016). Die meisten Einzelbeiträge versuchen sich beispielsweise aus soziologischer (vgl. Staubmann 2013; Stahl 2013; Carr 2014), musikwissenschaftlicher (vgl. Strachan und Leonard 2003c; Cohen 2012) oder ästhetischer (vgl. verschiedene Beiträge in Richardson, Gorbman und Vernallis 2013; Benedetti 2015) Perspektive einem musikkulturellen⁵ Thema in seiner dokumentarischen Darstellung zu nähern. Dazu kommen gelegentliche Versuche, die Rockumentary

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

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

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

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

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