

DOCUTIMELINES

Zur Produktion von Musikdokumentationen

Christian Bettges
Docutimelines – Zur Produktion von Musikdokumentationen

Film

Im Gedenken an Hans-Joachim Lenger

Christian Bettges, geb. 1966, studierte Philosophie, Soziologie und Sozial- und Wirtschaftsgeschichte in Hamburg und absolvierte ein Promotionsstudium in Künstlerischer Forschung an der Hochschule für bildende Künste, ebenfalls in Hamburg. Er arbeitet als Redakteur, freier Autor und Filmmacher, Entwickler und Producer im Rahmen verschiedenster Formen und Formate. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt auf der audiovisuellen Dokumentation von Musik, u.a. für Arte. Er erhielt den Adolf Grimme-Preis für die Autorenschaft im Rahmen der ARD-Produktion »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«.

Christian Bettges

Docutimelines -

Zur Produktion von Musikdokumentationen

[transcript]

Dissertation an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, eingereicht als:
»Docutimelines - Remix, Rationalitäten und Modulationen in der Produktion von Welt- und Zeitbezügen archivbasierter Musikdokumentationen«.
Gutachter: Prof. Dr. Michaela Ott, HfbK Hamburg und Prof. Dr. Thomas Weber, Universität Hamburg.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Christian Bettges

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Marion Pohlschmidt

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6129-3

PDF-ISBN 978-3-8394-6129-7

<https://doi.org/10.14361/9783839461297>

Buchreihen-ISSN: 2702-9247

Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

0. Einleitung	7
1. Exposition: Gestaltungspraxen und Welthaltigkeiten	23
1.1 Jenseits des »Direct Cinema« und seiner Nachahmer*innen – Mashups, Sampling, Kompilieren	23
1.2 Fiction versus Faction: Belegbarkeit und Propositionen	51
1.3 Schocks und Unschärfen: Das Reale, dessen Tarnung und seine Wiederkehr in den Künsten	58
2. Audiovisuelle, dokumentierende Praxen am Leitfaden verständnisorientierter Rationalitäten	73
2.1 Rationalitäten nach Habermas und Seel	77
2.2 Weltbezüge in der <i>Theorie des Kommunikativen Handelns</i> und in Musikdokumentationen – das Objektive vs. das Soziale	89
2.3 Dramaturgisches Handeln – Expression und Performance	91
2.4 Mimesis, Verständigung, ästhetische Erfahrung	101
2.5 Der ethische Gebrauch der praktischen Vernunft, Urteilskraft und Seinsqualitäten ...	109
2.6 Das Komplementärverhältnis von Storytelling und Argumentation im Dokumentarischen	115
2.7 Modi des Dokumentarischen nach Bill Nichols	120
2.8 Moralische Perspektiven im Dokumentarischen	140
2.9 Queens of Pop: Britney Spears	146
3. Lebenswelt	153
3.1 Möglichkeiten des Postkonventionellen und die Situierung von »Identitäten«	153
3.2 Soul Power	175
3.3 Vor- und Nichtpropositionales in Audiovisualitäten und dessen lebensweltliche Grundierung	184

4. Zeit	197
4.1 Musik, Zeit und die Schichtungen und Regionen der Erinnerung	197
4.2 Das Innen und das Außen der Archive	221
4.3 Hauntology, Retromanie und das verborgene Erklingen versunkener Utopien	245
4.4 Afrofuturismus versus Rockismus	259
5. Teil: Kritik der formatierenden Vernunft	271
5.1 Strategische Vernunft und die Entkopplung von System und Lebenswelt	278
5.2 Formatierung und Normalisierung	290
5.3 »Dispositive« und Massenmedien	306
Danksagung	315
Anhang	317
Thematisierte Dokumentationen	317
Thematisierte Spielfilme und Serien	319
Produktionen, an denen Christian Bettges als Autor, Redaktionsleitung, Executive Producer und Produzent mitwirkte und die thematisiert werden	319
Internet-Quellen	320
Literatur	323

0. Einleitung

»Timelines« – sie bilden längst ein zentrales Tool der Massenkommunikation in digitalen Lebenswelten. Die Abfolge des Erscheinens von Tweets bei Twitter, Einträgen ins »Facebook«, Postings auch bei Instagram nennt sich »Timeline«. Diese Timelines strukturieren wahlweise als kuratierte, durch Algorithmen bestimmte oder auch in »Realtime« Mediales. Zugleich entstehen hier neue *Quellmaterialien* für *archivbasierte* Dokumentationen im Allgemeinen und *Musikdokumentationen* im Besonderen. So startete der weltweit in den Charts präsente Lil Nas X (»Old Time Road«) seine Karriere mit kurzen, filmischen Sequenzen in der App »Tik Tok«: ein Beispiel für neue *Produktionsbedingungen* jener Materialien, die in jenem Typus der Dokumentation, um die es im Folgenden gehen wird, »gesampelt« in einem Remix differenter Quellen, neue filmische Produktionen entstehen lassen. »Timelines« sind auch der Bereich in digitalen Schnittsystemen, in dem diese Produktionen arrangiert und komponiert werden.

Timeline eines komplexen Projektes in einem digitalen Schnittsystem

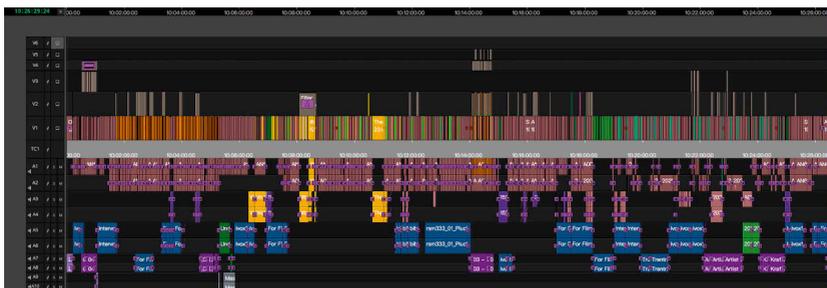


Foto: Marion Pohlschmidt

Die Struktur einer solchen Timeline ist auf dem obigen Foto exemplarisch zu sehen. Auf und in solchen Timelines komponieren und arrangieren jene, die zusammen »im Schnitt sitzen«, die *Quellmaterialien*. Sie sind in jedem digitalen Schnittsystem der Bereich, in dem die »Werke« entstehen. Farbgebungen innerhalb

ihrer können je nach Setting der Anwender*innen unterschiedliche Materialtypen anzeigen. So sieht man, welche *Dauer*, Duration, der »O-Ton« einer Künstlerin, das Musikvideo einer Band oder ein Take neu gedrehten Materials in der Dokumentation umfasst, der zeigt, wie die Band backstage einen gelungenen Auftritt feiert. Ggf. erfolgt wie oben eine farbliche Markierung, um Typen von Ausgangsmaterialien unterscheiden zu können (z.B. orange für Interview, grün für Live-Mitschnitt oder auch gelb für Lizenzgeber A, violett für Lizenzgeber B). Man kann, die einzelnen Ausschnitte auswählend, durch Anklicken das Rohmaterial ansteuern und überprüfen, ob eine andere gedrehte oder lizenzierte Sequenz sich vielleicht besser in die Dokumentation einfügt – sei es ästhetisch motiviert, somit einer Eigenlogik des Materials folgend, die je spezifische Erfahrungen mit ihm ermöglicht und so Kriterien für Bewertungen entwickelt. Oder ob etwas im Sinne *journalistischen* Arbeitens als *Beleg* für eine Tatsachenbehauptung oder Argumentation dienen kann.

Von links nach rechts bauen Produzierende so eine lineare Auswahl aus und Abfolge von Quellmaterialien auf, wobei sie im Prozess des Schnitts auch insertieren, umgruppieren und löschen können.

In Timelines schichten sich Audio- und Videospuren, oft viele – wobei sich die Videospuren in der Regel so anordnen, dass über einer Video-Basis (im konkreten Beispiel die Abfolge von Materialien über dem durchgezogenen, grauen Balken, auf dem die jeweilige Zeit-Position im Film ablesbar ist) die Effektspuren liegen (in diesem Fall 3), also solche, die das, was gedreht oder als »Fremdmaterial« beschafft wurde, digital *modulieren*. Auf der Ebene darunter, unter dem grauen Balken, liegen in diesem Fall acht Audiospuren. Die verschiedenen Video- und Audiospuren werden vor dem Exportieren zu einem »Mixdown« zusammengerechnet, bei dem auch Rechenfehler, Artefakte, auftreten können. Die Rechenzeit moduliert dann mit.

Als ich selbst 1993 im Rahmen eines Praktikums erstmals einen AVID, den Raum für das gleichnamige digitale Schnittsystem, betrat und gebannt auf die Computeroberfläche schaute, dem Editor dabei zusah, wie er Material montierte, begann ich Produktionen in den Erfordernissen von »Timelines« zu denken. Was muss geschehen, damit in ihnen Dokumentationen entstehen können? Welche Bildfolgen und Musiken brauche ich, um erzählen zu können, was meines Erachtens das Sujet erfordert? Wenn es sich erst einmal »digitalisiert« auf den Festplatten des Systems fand, mussten die Editor*innen sich in ihm orientieren können, um eben genau *das* Material überhaupt zu finden, das als nächstes in die »Doku« geschnitten werden sollte.

Ich wählte dazu Buchstabenkürzel zur Bezeichnung der Materialtypen – »F = *Footage*«, »O-Ton A x = *Interview mit Künstler*in A zum Thema x*«, »C = *Clip*, also *Musikvideo*«, »L = *Livemitschnitt eines Konzertes*«, »A = *Archivbilder*«, um sodann die Editor*innen, in ständiger Kommunikation mit ihnen, Sequenzen auf der »Timeline« arrangieren zu sehen – bis diese immer länger, komplexer, auch empfindlicher

wurden. Durch die Komplexität der Timeline passierte es allzu leicht, dass Asynchronizitäten entstanden dann, wenn *in* den einzelnen Sequenzen gearbeitet wurde und sie sich so verschoben, oder der Computer sich »verschluckte« und dann irgendetwas fehlte. Die Rechenzeiten alleine für Tonblenden konnten damals sehr, sehr lange dauern.

Mittlerweile verfügt über ähnliche Video-Schnittprogramme beinahe jede/r durch Apps auf Smartphones oder dem Laptop, auch wenn viele derer nicht annähernd so komplex sind, wie die Schnittsysteme es bereits 1993 waren. Ihre Grundlogik als *Strukturierung von Material* bringt jedoch konstitutiv das hervor, was als Musikedokumentation dann im Fernseher, Kino oder auf dem Tablet angeschaut wird. Das ist Sujet dieser Arbeit. Leitfragen dabei sind: Wie koordinieren Menschen kommunikativ ihre Handlungen, wenn *sie im Team* Musikedokumentationen herstellen, welche Geltungsansprüche erheben sie im Zuge des Produzierens, indem sie kommunizieren, welche werden auch in den Produktionen selbst erhoben, z.B. von Interviewpartnern? Welche Art »zu drehen« gilt im konkreten Fall in welcher Hinsicht als die richtige und was hat das z.B. im Falle von Interviews für Konsequenzen? Nach welchem Kriterium wird Material besorgt und wie in den Film montiert? Und wie ist all das kulturell und gesellschaftlich verankert, sowohl auf Seiten der Produzierenden als auch der Sujets selbst? Welche Arten von Material gehen in die Timelines ein, wo kommen sie her, worauf nehmen sie Bezug und welche der »Doku« immanenten Ordnungsprinzipien strukturieren sie?

»Timelines« bilden in der Begrifflichkeit dieser Arbeit »Linien« in der und in die Historie. »Linie« meint hier die Produktion von Bezügen auf gegebene akademische, journalistische oder alltägliche Verständnisse von Entwicklungsverläufen in der historischen Zeit oder auch solche, die durch die Produktion erst als solche herausgearbeitet werden – aus mehr oder weniger guten Gründen. Verschiedene Schichten und Regionen der Erinnerungen, der filmischen Dokumente, ihrer gesellschaftlichen Kontexte und Produktions-, also Entstehungsbedingungen lassen sich rekonstruieren und leiten im besten Fall kenntnisreich den Einsatz von Quellmaterialien an.

Somit sind es auch Linien, die auf die *Entstehungsbedingungen* des jeweiligen Materials und indirekt auf das verweisen, was nie jemand ins Bild setzte, obwohl es außerhalb der Kadrierung die Aufnahmen beeinflusste (was z.B. in Zeitzeugeninterviews anekdotisch oder analytisch erfragt und in die Produktionen integriert wird – was geschah während der Aufnahme dieses Konzertes backstage?).

Woodstock, Pride-Paraden in den 90ern, im Rahmen derer die Teilnehmenden zu »I'm coming out« von Diana Ross tanzen, eine Tour von Lady Gaga in den Zehnerjahren, ein aktuell gedrehtes Interview mit Youtube- und Broadway-Star Todrick Hall: sie verweisen je unterschiedlich auf Schichten und Regionen individueller und kollektiver Erinnerung – keineswegs nur in Musikedokumentationen,

aber dort in besonderer Weise, weil Bezüge zu *Performativem* in *sozialen* Welten hergestellt werden. Was in den Bildern auch sichtbar oder aber in der Gestaltung herausgearbeitet wird. Im Fall von Musikdokumentationen entsteht so ggf. das, was popularisierend formuliert, als »Soundtrack der Zeit« auch in TV-Formaten wie »Welcome To The Eighties« (ZDF/ARTE 2009) Inhalt und Gestaltung bestimmt – eine sechsteilige Dokumentationsreihe, bei der ich als Produzent und Redaktionsleitung fungierte, 6 Autor*innen koordinierend. Dokumentarist*innen navigieren so gestaltend in der und durch die Zeit. Sie stiften die den Filmen immanente Ordnung und stützen und entfalten – etwa in *journalistischen* Dokumentationen – deren *Argumentation*.

Docutimelines sind mithin das, was im digitalen Schnittsystem als Timeline, vom Programm visualisiert, entsteht: sie bilden eine immanent zu analysierende Struktur, zugleich eine Ordnung (oder Unordnung) von Weltbezügen, nehmen Bezug auf historische und gesellschaftliche Realitäten wie auch in ihnen sedimentierte Produktionsbedingungen – vor- und außerfilmische Wirklichkeiten, Stories, Inszenierungen. Das gilt für archivbasierte Dokumentationen im Allgemeinen wie auch für Musikdokumentationen im Besonderen.

Damit sie entstehen können, bedarf es jedoch der *Kommunikation* zwischen den an den Produktionen Beteiligten – beim Dreh (z.B. Kamerafrau und Autorin), im Schnitt (z.B. Editorin und Autorin), ggf. mit Auftraggebern (z.B. in Fernsehsendern) und firmeninternen Hierarchien (Abstimmungen mit Produzent*innen, z.B.), die für das, was in **Docutimelines** sich *verdichtet* und dann zumeist noch mit einem eingesprochenen Text versehen wird, *konstitutiv* sind. Es gäbe die Dokumentationen ohne diese Kommunikation von Begründungen schlichtweg nicht. In differenten »medialen Milieus«, einem diese Arbeit prägenden Begriff von Thomas Weber¹, in dem die Produktionen jeweils entstehen, sei es z.B. im ARTE-Umfeld oder jenem von RTL2, orientieren sich diese Kommunikationen an je unterschiedlichen *Arten von Gründen und somit Rationalitäten*, die auf soziale Welten in je unterschiedlichen *Hinsichten* Bezug nehmen.

Gestartet in die auf den folgenden Seiten zu entfaltende Ausarbeitung in jenen Konzeptionen, die Gremien zu passieren haben, um zu einem Promotionsstudium an der HfbK Hamburg zugelassen zu werden, bin ich mit den folgenden Fragen:

- Was heißt es, sich auf eine außerfilmische Realität »dokumentarisch« zu beziehen, und wie wird dieser Bezug hergestellt – und: Was heißt in diesem Fall »Realität«?
- Was sind die *Spezifika des Gegenstandsbezuges im Falle des audiovisuellen Dokumentierens des Gegenstandes »Musik«*, welche Realität ist Thema und welche Formen kann Musik als *Sujet* hervorbringen?

¹ Vgl. Weber 2017, S. 3ff.

- Im Rahmen welcher Funktions- und Wirkungsweisen *institutioneller Ordnungen* agieren die Produzierenden und wie intervenieren diese Ordnungen ggf. in die Form und die Inhalte der Darstellung, ja, bringen bestimmte Formen erst hervor und grenzen so auch mögliche zu dokumentierende Gegenstände aus bzw. verzerren Sicht- und Hörweisen?
- Welche Möglichkeiten der *Kritik* an den institutionell bedingten Produktformen- und Inhalten sind formulierbar, warum ist sie es und inwiefern ergibt sie sich aus diesen Analysen?

Als zentralen methodischen Zugang wählte ich in Absprache mit meinem damaligen Betreuer Hans-Joachim Lenger die *System-Lebenswelt-Differenz* in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas. *Rationalitäten* sollte der zentrale Begriff sein. Die Theorie von Habermas erscheint mir als bis heute avancierteste Ausarbeitung erklären zu können, wieso Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen auf allen Stufen ihres Produktionsprozesses mittels Organisation des Materials in **Docutimelines** Weltbezüge auf reale, soziale Gegebenheiten außerhalb der Institutionen, in denen sie entstehen, herzustellen in der Lage sind. Jedoch ebenso, wie diese in Modi systemisch verzerrter Kommunikation mittels Format- und Sendeplatzvorgaben, Quoten, Prominenz der Künstler*innen, Annahmen über Präferenzen von Zielgruppen und darüber, an was diese sich erinnern wollen und an was nicht zum Kriterium erheben und so Wahrheits- und Richtigkeitserwägungen durch ein Abzielen auf intendierte Wirkungen *ersetzen oder überschreiben*. Auch der Rekurs auf außersprachliche, quantifizierende Kriterien wie Chartsplatzierungen von Künstler*innen und ähnlichen, im fünften Teil dieser Arbeit auszuführenden Kriterien können nivellieren und *normalisieren*. Etwa weil die Geldgeber dies verlangen. Während im ersten Fall das, was in **Docutimelines** verdichtet wird, aus der Multidimensionalität des Materials entwickelt wird, bestimmen in letzterem Fall Formatierungen und systemische Steuerungsmedien wie Macht und Geld das, was entsteht. Das Resultat sind häufig Mischformen. Und dies nicht nur im Bezug auf Wahrheitsfragen, sondern ebenso aus normativen und evaluativen Hinsichten und Gründen. In den Herstellungsprozessen von Musikedokumentationen im institutionellen Zusammenhang zeigen sich je unterschiedliche Haltungen und Parameter im Weltbezug und Zugang zu den Sujets als Möglichkeiten, die diese wahlweise strategisch und im Sinne funktionalistischer Rationalitäten modulieren oder – als Verständigungsangebot an ein hypothetisches Publikum – etwas in der sozialen, also intersubjektiv geteilten Lebenswelt ausarbeiten. Im letzteren Fall zeigen sich oft, aber nicht immer aufklärerische Intentionen bei Sender-Redakteur*innen wie auch innerhalb der Teams, die am Leitfaden der intersubjektiven Überprüfbarkeit von Belegen und Bezügen, auch normativer Annahmen und ästhetischer Gestaltungsfragen in intensiven Kommunikationsprozessen die Produktionen bis zur Ausstrahlung begleiten und formen.

In diesen Fällen betrachten die an den Kommunikationsprozessen Beteiligten das, was entsteht, zumindest auch als einen Beitrag zur Verständigungsprozessen in *demokratischen Öffentlichkeiten*.

Diese Differenz zwischen strategisch-instrumentellen und verständigungs- und geltungsorientierten Zugängen zu Sujets findet sich ausgearbeitet im Werk von Jürgen Habermas. Dieser Ansatz vermag meines Erachtens nach am besten Antworten auf die Ausgangsfragen zu geben.

Die *Theorie des Kommunikativen Handelns* geht wie z.B. auch die in der aktuellen Forschung intensiv diskutierte Semiopragmatik von einem *sozialen* Gebrauch von Zeichen aus². In der Aus- und Weiterverarbeitung semiopragmatischer Ansätze z.B. durch Christian Hißnauer im Hinblick auf Fernsehdokumentarismus fungiert ebenfalls Kommunikation als zentraler Begriff³.

Der Rückgang auf Habermas' Großtheorie hilft jedoch dabei, durch ihre gesellschaftstheoretische Ausarbeitung genauer zu fassen, welche Logiken in Institutionen tatsächlich wirken, die über das Kreieren im Rahmen von Paratexten und Lektüeranweisungen hinausgehen. Hißnauers Definition »Dokumentarfilme sind Filme, die in einem spezifischen soziokulturellen Rahmen als Dokumentarfilme produziert/intendiert, indiziert (beworben/vertrieben) und/oder rezipiert werden«⁴, die auf eine soziale/kommunikativ, zugleich konventionelle Praxis verweist, in der textuelle Markierungen bzw. Lektüeranweisungen einen Kommunikationsvertrag stiften, wie etwas zu produzieren als auch zu rezipieren sei, wird durch die Theorie der Geltungsansprüche von Jürgen Habermas wieder einer möglichen *Überprüfung* zugeführt, ob das, was in den Filmen gestaltet wird, denn nun auch wahr und richtig und in seinen Gestaltungsmittel auch *kritisierbar* sei. Diese Frage wird in semiopragmatischen wie auch anderen aktuellen Ansätzen durch Lektüremodi und Kommunikationsverträge wahlweise ersetzt oder durch konstruktivistische

2 Hißnauer 2011, S. 63ff. – Hißnauer erläutert in dieser Passage den Bezug der Semiopragmatik zur Tradition der Pragmatik seit Charles Sanders Peirce und rekonstruiert hier den semiopragmatischen Ansatz von Roger Odin – Peirce selbst und spätere Vertreter wie John Searle und John L. Austin übten maßgeblichen Einfluss auf die *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas aus. Ebenfalls auf Austin/Searle zurück greift Francois Niney in seinen Ausführungen zur Wirklichkeit des Dokumentarfilms, vgl. Niney 2012. Als ein von dieser Arbeit zu unterscheidender Ansatz, der dennoch in seiner Ausarbeitung sich explizit auf philosophisch-sprachpragmatische Arbeiten stützt, sei Blum 2017 erwähnt, insbesondere S. 19ff. Seine Ausführungen zum Filmisch-Performativen werden in Teil 2 im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Handeln bei Habermas und wie auch dem performativen Modus des Dokumentarischen bei Nichols aufgegriffen. Zu Roger Odin vgl. auch Odin 2006

3 Ebd., S. 79ff.

4 Ebd. S. 82ff.

und dekonstruktivistische, oft mit Unterstellungen der Fiktionalität operierenden Ansätzen als unsinnig zurückgewiesen⁵ – meines Erachtens zu Unrecht.

Im Gegensatz dazu überträgt Thomas Weber Bruno Latours Begriff der »zirkulären Referenz« auf die Dokumentarfilmforschung⁶. Die *Rückverfolgbarkeit* dessen, was mit Wahrheitsanspruch vertreten werden könne, sei demzufolge maßgeblich für alle einzelnen Befunde. Je nach medialem Milieu, sei es SAT 1-Unterhaltungsprogramm, WDR, Freitag 20.15 h oder ARTE 23.45 h würde, übertragen auf Dokumentationen im Allgemeinen und Musikdokumentationen im Besonderen, diese Glaubwürdigkeit durch Rückverfolgbarkeit der Belege mehr oder weniger angestrebt. So entstünde ein variabler »Anspruch, sich mit den eigenen Praktiken auf Wirklichkeit zu beziehen«⁷. Wiederum ein pragmatischer Ansatz, der Produzieren in sozialen, institutionellen und kulturellen Zusammenhängen situiert: »Nicht ein normativer Lektüremodus ist letztlich das entscheidende Kriterium für Plausibilität oder Glaubwürdigkeit, sondern die Prozessualität der Bearbeitung, der Transformationen, die den Anspruch, einen Bezug auf Wirklichkeit zu konstruieren, entweder stabil halten oder ins Optionale verschieben«⁸. Ohne bei Bruno Latour anzusetzen und dessen Ansätze auszuarbeiten, *folge ich diesen Grundannahmen*, führe sie jedoch mit den Begriffen der Habermasschen Theorie der Geltungsansprüche aus. Die Rückverfolgbarkeit der Befunde und Belege wird so ausgearbeitet in Teil 1 und 4 dieser Arbeit, die erhobenen Ansprüche mit Habermas als Geltungsansprüche aufgefasst und in Teil 2 rekonstruiert, und die Verschiebung ins Optionale als an systemischen Steuerungsprozessen orientiert von diesen in Teil 5 unterschieden. Das, was als Wirklichkeiten, in denen Musiken situiert sind, in Dokumentationen moduliert sich anschauen und -hören lässt, entwickelt begrifflich Teil 3 in einer Erweiterung von Habermas' Lebenswelt-Konzept. Die Transformationsprozesse sind es, die final in *Docutimelines* sich verdichten.

Zu Zeiten von Fake-News und Desinformationsstrategien politischer Akteure sowie wuchernden Verschwörungsmythen im Internet scheinen mir solche Ansätze auch notwendig zu sein, um diese Strategien von der Orientierung am Wirklichen *unterscheiden* zu können. Der Ansatz von Hißnauer sei nur deshalb an den Anfang gestellt, weil er als detaillierter ausgearbeiteter und aktueller Ansatz, der Jahrzehnte der Forschung bereits voraussetzt, aufzuzeigen vermag, dass eine Ausarbeitung, die Kommunikatives Handeln in den Mittelpunkt stellt und die Koordinierung dessen, was in *Docutimelines* sich verdichtet, nicht aus Nostalgie oder Willkür gewählt wurde, sondern aus dem Forschungsstand selbst entwickelt ist. Die Analysen von

5 Vgl. die Darstellung des »Realismusproblems« in Hohenberger 2006, S. 23ff.

6 Weber 2017, S. 20f.

7 Ebd., S. 21

8 Ebd., S. 20

Thomas Weber führten zu »Initialzündungen«, somit Ansätzen in dieser Arbeit, die stets kritisch begleitet von Michaela Ott den Text hervorbrachten.

In der konkreten Ausarbeitung des Promotionsvorhabens zog ich des Weiteren Ansätze von Bill Nichols, um die Brücke zur Dokumentarfilmtheorie zu schlagen, und Martin Seels hinzu. Um dieses Gerüst herum sind nunmehr unzähligen Denker*innen und Gedanken gewachsen, mutiert, sie wucherten und haben sich zu dem verdichtet, was ich auf den folgenden Seiten präsentiere.

Hans-Joachim Lenger ist als Betreuer dieser Dissertation noch während der Ausarbeitung sehr plötzlich verstorben. Insofern widme ich diese Arbeit dem Gedenken an ihn – wohl wissend, dass der überwiegende Teil dessen, was in ihr zu finden ist, nur entfernt von seinem so beeindruckenden und unerreichten Stil des Philosophierens mitgeprägt wurde. In manchen Passagen, vor allem von Teil 4, schimmert jedoch durch den Text hindurch, was ich glaube, von ihm gelernt zu haben.

Michaela Ott hat die Betreuung übernommen, die Ausarbeitung hilfreich begleitet und gefördert, mit Einwänden konfrontiert und so ins Ziel geleitet. Hier bin ich ihr zu großem Dank verpflichtet. Die Auseinandersetzung mit Michaela Ott's Ausarbeitungen zu *dividuellen Kompositkulturen*⁹ haben implizit die Rekonstruktionen und Erweiterungen des Habermasschen Lebenswelt-Konzeptes in Teil 3 dieser Arbeit inspiriert, auch wenn ich in diesen Ausführungen weitestgehend in den *intersubjektivitätstheoretischen* Begrifflichkeiten der *Theorie des Kommunikativen Handelns* verbleibe.

Der Zugang zum Sujet Musikdokumentationen folgt den zentralen Grundannahmen:

1. Handlungskordinierung durch Kommunikation, sich *mit Anderen* über etwas in der Welt zu *verständigen*, indem Geltungsansprüche erhoben werden, als maßgeblich im Zuge der *Produktion* von Musikdokumentationen aufzuzeigen – das ist zentraler Bestandteil dessen, was ich auszuarbeiten mir vornahm, und somit auch das, was, der Musikdokumentation *vorgängig*, diese erst entstehen lässt. In der Forschung hat sich eine »Staffelung« von »Realitäten« nach der Theorie von Eva Hohenberger¹⁰ etabliert: eine Unterscheidung zwischen *nicht-filmischer* und *vorfilmischer* Realität, der Realität *des Films*, *innerfilmischer* und *nachfilmischer* Realität. Die erstere sei das, was eben ist, war und wird, aber nicht auf den Film einwirke. Die zweite bezieht auf das, was vor der Kamera bei den Dreharbeiten geschieht. Die dritte umfasst, wie der Film entsteht,

9 Vgl. Ott, Michaela, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur dividuellen Kompositkultur, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-dividuellen-kompositkultur>, aufgerufen am 26.4.2021

10 Hohenberger 1988, S. 28ff

unter welchen auch institutionellen Bedingungen mittels je bestimmter Fokussierungen Bezugnahmen auf die zweite Realität vorgenommen werden. Die vierte, innerfilmische Realität ist das, was *im* Film *als* Realität ausgewiesen bzw. produziert wird; die fünfte jene der Rezeption. Während mir in der Forschung zu großen Teilen die vierte und fünfte Realität Sujet zu sein scheint, geht es in dieser Arbeit um das Verhältnis von zweiter, dritter und vierter, ohne jedoch die erste auszublenden – weil konkrete Praxen sich immer in einem solchen allgemeinen Rahmen, als *soziale* Welt verstanden, situieren. Auf dieses Modell von Eva Hohenberger nehme ich implizit immer wieder Bezug.

2. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt auf der *Produktion* von Musikedokumentationen. Weniger geht es um deren ästhetische Analyse: Sujet ist die Frage der Kombination von Ausgangsmaterialien am Leitfaden von Rationalitäten und die Modulation von Zeit- und Weltbezügen im *Produktionsprozess*, was auch eine Analyse der sozialen Welten erzwingt, in denen Musiken entstehen. Die Rezeptionsseite wird von der Forschung schon ausgiebig untersucht, da sie, fernguckend und ins Kino gehend, auf die Produktionsseite zumeist nur durch die Arbeiten von Dokumentarfilmenden wirklich Zugriff gewinnt. Hier müht sich meine Arbeit, eine Forschungslücke zu schließen. Um dies zu vollbringen, ist weniger eine ausgiebige Beschreibung von Musikedokumentationen sinnvoll. Es bedarf vielmehr der Ausarbeitung von Begrifflichkeiten, an deren Leitfaden Produktionsprozesse rekonstruierbar werden.
3. Musikedokumentationen sind ein *Spezialfall* von *archivbasierten* Dokumentationen. Sie werden zumeist über eine allgemeine Analyse von Rationalitäten erschlossen. Diese Rationalitäten wirken in Dokumentationen und leiten deren Gestaltung auch an, was auszuführen sein wird – Ausführungen, die sodann bezogen auf Besonderheiten in der Gestaltung von Musikedokumentationen angewendet zu werden.
4. Die Arbeit folgt somit einem *sozialphilosophischen* Ansatz. Sie vertritt und arbeitet aus, dass eine Analyse von archivbasierten Dokumentationen *auch deren Sujets* im gesellschaftlichen Zusammenhang verständlich machen muss. Formale Bestimmungen dessen, als was das Dokumentarische zu verstehen sei, die davon absehen, können nicht unterscheiden zwischen gelingenden und misslungenen Produktionen, also solchen, die schlicht falsch rekonstruieren und denen, die bis in die Gestaltung hinein sich ihren Sujets *angemessen* erweisen. Es bedarf eines Verständnisses der *gesellschaftlichen* Genese, Situierung und kulturellen Einbettung von Musiken, um sie angemessen in Produktionen, somit in *Docutimelines* gestaltend, durch Geltungsansprüche gestützt, medial modulieren und somit *produzieren* zu können. Somit widmet sich diese Arbeit auch ausgiebig dem für gesellschaftliche Zusammenhänge relevanten Sujet von Musikedokumentationen: Popkulturen.

5. Die Arbeit entsteht im Zusammenhang *künstlerischer Forschung*. Diese erfüllt sich als Doppelanspruch einer thematischen Forschung im Medium künstlerischer Ausdrucksweisen. Erstere führt diese Arbeit durch, bezogen auf zweierlei, dessen Kunstcharakter zumindest strittig ist: filmische Dokumentation und *Pop*-Musik. Durch die Situierung im Gesellschaftstheoretischen folgt sie dem Impetus, jene Zonen auszuloten, die in den Künsten gründen und zu denen sie sich gestaltend verhalten. Auch in theoretischer Hinsicht versteht diese Arbeit dabei die *Teilnehmendenperspektive* als grundlegend; zudem ist sie u.a. aus der Sicht von jemandem verfasst, der sich als Person im Text zeigt und, auf mehr als 25jährige praktische Erfahrung als Autor, Redaktionsleitung, Executive Producer und Produzent zurückblickend, die gesellschaftlich und kulturell situierte *Produktionsseite* in den Mittelpunkt rückt. Analysen konkreter Produktionen, an denen ich in verschiedenen Funktionen und auch in verschiedenen Entwicklungsstufen dieser mitwirkte (Konzeption, Kommunikation mit Auftraggebern, Dreharbeiten, also Regie, Schnitt, Text), sind in die Arbeit integriert. Aus dieser Perspektive kombiniere ich verschiedene Disziplinen; die Arbeit ist *interdisziplinär* angelegt. Ich verbinde Gesellschaftstheorie und soziologische Ansätze, fusioniere verschiedene Zweige der Medien- mit Elementen aus den Kultur-, Film- und Literaturwissenschaften, integriere Queer- und Gendertheorie wie auch Motive postkolonialen Wissens, vor allem jene der Diaspora, und in Teilen auch Musikwissenschaft. Da sich letztere, wie Ralf von Appen¹¹ ausführt, aber kaum um Pop-Musik bemüht und das Sujet – von Ausnahmen wie Peter Wicke abgesehen – nicht immer in dem Sinne getroffen wird, wie ich in es unzähligen Musiker*inneninterviews erfahren durfte, greife ich hier auch auf Arbeiten von Musikjournalist*innen in zentralen Passagen zurück, dabei auch auf solche, die an britischen Kunsthochschulen lehrten oder lehren.

Diese inter-, ja *multidisziplinäre* Zugangsweise entspricht, wie mir scheint, dem, was unter *künstlerischer Forschung* verstanden werden kann, wenn auf eigene, ästhetische Praxen und auf das *Material* des Forschens reflektiert und diese Reflexion in Theoriezusammenhängen verarbeitet wird. Meine eigene Praxis ist dabei eine kulturjournalistische; eine Unterscheidung zwischen journalistischen und künstlerischen Praxen bildet einen der »Subplots« der Arbeit. Dennoch modulieren auch journalistisch-filmische Praxen ihre Sujets am Leitfaden *ästhetischer* Rationalität, ohne dabei wie in News-Formaten Textbelege wie Wäschestücke an einer Leine aufzuhängen. Auch das ist Thema dieser Arbeit.

11 Von Appen 2007, S. 11ff.

Insofern formuliere ich durchaus *Programmatiken*, also Kriterien, die für mein Arbeiten leitend waren, Wertungen, Urteile, ergreife Partei, integriere persönliche Erfahrungen und begreife die Analyse, Rekonstruktions- und Denkbewegung als einen Vollzug von Kombinatoriken praktischer, theoretischer und ästhetischer Rationalitäten, was auch *eigene Standpunkte* in all diesen Bereichen ermöglicht. In manchen Passagen gleitet der Text in essayistische Formen hinüber, »baut O-Töne ein« – ich habe dies so belassen, weil ich die Arbeit wie auch die von mir zu verantwortenden Musikedokumentationen selbst als *Teil* eines übergreifenden *praktischen Diskurses* verstehe. Diese fließen in die Gestaltung des Textes ein, da künstlerische Forschung das erlaubt, so diese Verfahren die *Docutimelines* organisieren. Mein Sujet ist ein Changieren und Oszillieren von Rationalitäten; der Text ähnelt sich dem an. Der Schwerpunkt der dabei aus guten Gründen gewählten Sujets und Musiken liegt auf denen historisch marginalisierter Gruppen¹², weil sich gerade in differentiellen Relationen zu dominanten, gesellschaftlichen und kulturellen Formationen oft jene Kräfte des Wandels zu artikulieren vermögen, die Musiken über sich hinausdriven und deren Ästhetiken auch Gestaltungsweisen in »The Mix« prägten. Was »The Mix« meint, das können Leser*innen in Teil 1 erfahren.

Die *Struktur der Arbeit* ergibt sich im Wesentlichen – mit Ausnahme des vierten Teils – aus der *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Sie folgt deren Einteilung der Weltbezüge auf die jeweils objektive, soziale und subjektive Welt (auch wenn ich statt Subjekt aufgrund der philosophischen Problemgeschichte des Begriffs lieber Person schreibe)¹³ und expliziert die »subjektive Welt« im Anschluss an dramaturgisches Handeln als *performatives*, erweitert die Trinität der Geltungsansprüche¹⁴ und rekonstruiert die *komplementäre System-Lebenswelt-Differenz*¹⁵ als eine zwischen *verständnisorientierter*, *geltungsbezogener* einerseits und *strategisch-funktionalistischer Rationalität* andererseits. Über Habermas hinausgehend erweitere ich, weil es für die Arbeit mit Archivmaterialien wie auch für Musik zentral ist, dessen Welt- um Zeitbezüge.

Es ist dabei keine übergreifende »Habermas-Arbeit«, die sich in das Gesamtwerk vertiefen würde und ebenso keine, die einen Gesamtüberblick über die *Theorie des Kommunikativen Handelns* zu geben beabsichtigt. Auch diskutiere ich nicht die international geführte, weit verzweigte Auseinandersetzung mit seinem Werk; sie ist zu opulent und würde eigene Arbeiten erfordern¹⁶. Sehr wohl formuliere

12 Vgl. auch die Diskussion des an der HfbK entstehenden Manifests zur Künstlerischen Forschung in Loreck 2019, S. 15 – hier wird die Rolle der Queer Studies hervorgehoben.

13 Vgl. Habermas 1988, Bd. I, Abschnitt 1.3., S. 114ff.

14 Ebd., Abschnitt III, S. 369ff.

15 Ebd., Bd. II, S. 171ff.

16 Vgl. hierzu Wingert/Günther 2001, Corchia/Müller-Doohm/Outhwaite 2019, Brunkhorst/Kreide/Lafont 2009

ich in meiner Anwendung der Ansätze von Habermas durch diese Diskussion belehrte Kritiken, Variationen und Ausdifferenzierungen. Ansonsten arbeite ich mit ihr und im Umfeld entstandenen Texten, um sie unter Bezugnahme auf Nichols Dokumentarfilm-Theorie zu transformieren – und gruppieren um das skizzierte, diesem so monumentalen Werk entnommene Gerüst eine ganze Anzahl anderer Denker*innen, teils auch solche, die von Habermas attackiert oder als dessen Gegenspieler*innen wahrgenommen wurden. Aber vielleicht ist nach bald 40 Jahren auch Zeit, Gräben der »Postmoderne«-Debatte zu schließen und Verbindungen zu erarbeiten. Das geschieht wie folgt:

- *Teil 1* dient insgesamt der *Bestimmung des Sujets Musikdokumentation* als *archivbasiert* und als *Kombinatorik verschiedener Materialtypen* und situiert es im Kontext der Forschung von Medien- und Filmwissenschaften, jedoch auch von Zugängen aus den Künsten und Arbeiten zu populären Kulturen. Hier setze ich mich vor allem mit Thesen zu »Geschichtsdokus« und Kompilationsfilmen auseinander, da diese für mein Sujet ergiebiger sind als oft noch im- oder explizit an Techniken des »Direct Cinema« orientierte Forschungen zum Dokumentarfilm. Ergebnis ist dabei »The Mix«, der aufgrund der Vielfalt der Ausgangsmaterialien auch methodischen Eklektizismus rechtfertigt. Dieser »The Mix« ist eben die Verdichtung diverser Ausgangsmaterialien, wie sie sich in **Docutimelines** arrangiert und komponiert finden; eine sich in und als Zeit entfaltende Struktur, die in Analogie zu Produktionen aus der elektronischen Musik (Sampling, Mashup, Remix, Loop etc.) auch im Sinne der These Martin Seels, dass Filmisches Musik fürs Auge sei, Ausarbeitung erfährt. Zur Verdeutlichung führe ich aus, wie das von mir konzipierte ZDF/ARTE-Format »Sample« (2000) in einem Team, als dessen Leitung, Executive Producer und Mit-Autor ich agierte, entstand, das die in jeder Musikdokumentation als *Potenzial* angelegte Gestaltungsmodi des Operierens in **Docutimelines** *explizierte*. Die *Anbindung an außerfilmische Realität*, in dieser Einleitung bereits etabliert, erfolgt u.a. am Leitfaden des Falls Rodney Kings und seiner Behandlung, der die »L.A. Riots« 1992 auslöst – Bill Nichols nutzt die weltweit berühmt-berüchtigten Aufnahmen von Polizeigewalt, um seine These zu stützen, dass die Arbeit mit dokumentarischen Materialien Argumentationen entfaltet. Eben dies schlägt die Brücke zur Adaption von Werkelementen aus Habermas' *Theorie des Kommunikativen Handelns*.
- *Teil 2* rekonstruiert am Leitfaden der *Weltbezüge* und *Geltungsansprüche* in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* weitere *Rationalitäten* in erheblichen Erweiterungen durch u.a. Martin Seel, Judith Butler und Diedrich Diederichsen und verbindet sie mit den *Modi des Dokumentarischen* in der Theorie von Bill Nichols als multimodalen Möglichkeiten des *Zugangs zu Sujets* in Musikdokumentationen, die ineinander übergehen und einander ergänzen können. Die These ist, dass diese kommunikativen Rationalitäten als Arten von Gründen, die Haber-

mas selbst aus den Weltbezügen – objektiv, sozial, subjektiv – entwickelt, konstitutiv für die Einstellungen und Haltungen sind, welche von Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen zu ihren Sujets eingenommen werden. Besonders ausgearbeitet werden dabei in der Dokumentarfilmforschung intensiv diskutierten Fragen nach Narrationen, nach dem dramaturgischen Handeln als – übersetzt in performative Praxen – für Musiken und somit auch Musikedokumentationen zentral wie auch dem, was Habermas als »ethischen Gebrauch der praktischen Vernunft« fasst – die Frage, wie ich oder wie wir *leben wollen*. Diese treibt Musiken an, ist oft ihr Inhalt, wirkt in mit ihr korrespondierenden Lebensformen und wird in gelingenden Musikedokumentationen entsprechend inszeniert, komponiert und arrangiert in **Docutimelines** generierenden Praxen. Hiermit eng zusammenhängend nutze ich Martin Seels Analyse der ästhetischen Rationalität als Ergänzung dessen, was als »expressive Wahrhaftigkeit« in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* nicht genügend ausgearbeitet ist. Die so rekonstruierten Rationalitäten wirken je unterschiedlich in den Bill Nichols folgenden Modi des Dokumentarischen, was sodann ausgeführt wird. Wiederum wende ich das auf konkrete Beispiele wie den Film »Paris is Burning« (1990) wie auch die rund um ihn geführte Diskussion als Teil eines gesellschaftlichen Lernprozesses an. Zusammenfassend zeige ich das Wirken der geltungsorientierten Rationalitäten exemplarisch anhand einer halbstündigen Dokumentation über Britney Spears. Diese entstand im Zuge der Produktion »Queens of Pop« für ZDF/ARTE 2010-2011. Ich fungierte in deren Fall als konzeptionell maßgeblicher Produzent und Redaktionsleitung.

- *Teil 3* erweitert erheblich das *Lebenswelt*-Konzept von Jürgen Habermas und differenziert es aus als komplementär zu jenem des *Kommunikativen Handelns* mit Hilfe zentraler Ansätze im Werk von Stuart Hall und der Kritik Nancy Frasers an Habermas. Eine Analyse der konzeptionell von mir in Kommunikation mit der zuständigen ZDF/ARTE-Redaktion entwickelten Musikedokumentationsreihe »Soul Power« (2013) schließt sich an. Analysiert wird insbesondere die Folge 1 »The Early Years« von Jean-Alexander Ntiviyahabwa und die Folge 3 »The Fusion Years«, in deren Fall ich zudem als Autor fungierte. Ntiviyahabwa und ich agierten hier als geschäftsführende Gesellschafter der SIGNED MEDIA Produktion GmbH, zugleich auch als Produzent und geteilte Redaktionsleitung. In der Analyse wird das *Lebenswelt*-Konzept nach Habermas als komplementär zu jenem des in Teil 2 behandelten *Kommunikativen Handelns* ausgeführt und angewendet und aufgezeigt, wie es auf Seiten des Sujets wirkt und so im Falle geltungsorientierter journalistischer, meines Erachtens im besten Fall aber auch künstlerischer Produktionen sich als maßgeblich für die Aufarbeitung von Inhalten in Musikedokumentationen erweist. Die sich aus verschiedenen Quellen speisende Ausarbeitung der Möglichkeit der *Denotation* von Musik in

lebensweltlichen Zusammenhängen arbeite ich im letzten Abschnitt von Teil 3 aus, die im kulturellen und gesellschaftlich Präreflexiven sowie Nicht- und Vor-Propositionalen gründet. In Musikdokumentationen und somit Audiovisualitäten wird all das dann moduliert, ist Sujet.

- *Teil 4* diskutiert die Modulation von Zeit in Musiken und Audiovisualitäten anhand der Fragen von Gedächtnis, Erinnerung und somit auch Archivnutzung in Musikdokumentationen. Exemplarisch analysiere ich hier Passagen aus Folge 7 der Musikdokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (1999). Bis auf den SWR beteiligten sich an dieser Reihe sämtliche ARD-Anstalten; federführend war der WDR, intensiv beteiligt auch BR und MDR. Produzent der Reihe war Jörg A. Hoppe, Geschäftsführer der Me, Myself & Eye Produktions GmbH. An der Konzeption der im Jahr 2000 zweifach mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichneten, 12teiligen Reihe – einer davon ging an Jörg A. Hoppe und Rolf Bringmann vom WDR als federführendem Redakteur, einer an uns Autoren – habe ich maßgeblich mitgewirkt und erarbeitete als Autor (Buch und Regie) auch die Folge 1 über die 50er sowie die Folgen 7-9 über die 80er Jahre. Mit Simon Reynolds und Mark Fisher lausche ich sodann mit Hilfe der Hauntology Derridas in nie realisierte Utopien hinein, die in Pop-Musik und somit auch Musikdokumentationen erklingen und präsentiere mit dem Afrofuturismus ein *Strukturmodell* der *kontrafaktischen Gegenerinnerung unter Bedingungen der Marginalisierung*. Die Auseinandersetzung mit dem für den Afrofuturismus so wichtigen Kodwo Eshun wurde angeregt in Seminaren und Promovenden-Kolloquien durch Michaela Ott.
- *Teil 5* widmet sich der *systemischen Verzerrung* von Kommunikation, wie sie in den ersten 3 Teilen als doch auch geltungsorientiert möglich ausgewiesen wurde, die ins *Strategische* sich transformiert im Rahmen von sich an den Steuerungsmedien Macht und Geld assimilierender, *funktionalistischer Systemrationalität*. Diese nötigt zu *Formatierungs-* und *Standardisierungspraxen* von Musikdokumentationen in institutionellen Zusammenhängen, die zugleich in ihren Normalisierungswirkungen verstanden werden und in das eingebettet sind, was mit Michel Foucault als *Dispositiv* verstanden werden kann.

Resultat ist weniger ein theoretischer Ansatz, der, nachdem etabliert, dann nacheinander auf eine Vielzahl von Filmen angewendet wird oder im Durchgang durch alternative Ansätze als der gelungeneren sich erweisen soll. Noch formuliere ich die eine These, die zu belegen wäre – vielmehr war ich bemüht, ein *Modell* zu entwickeln, das in archivbasierten Musikdokumentationen wirkende Kräfte zu zeigen vermag und so ihre Produktion im gesellschaftlichen Kontext verständlich macht. Dabei kristallisierte sich zunehmend leitmotivisch die bereits erwähnte Unterscheidung zwischen künstlerischen und journalistischen Zugängen heraus, die nicht als dichotomisch, sondern als Möglichkeit des Ineinandergleitens gedacht

und konzipiert werden. Insofern formuliere ich auch Grundsätze eines audiovisuellen Kulturjournalismus, wie er im Kunsthochschulkontext z.B. an der UdK in Berlin gelehrt wird und wie er meine berufliche Laufbahn prägte.

All das Ausgeführte bezieht sich auf Produktionen in *angloamerikanischen und westeuropäischen* Zusammenhängen, da ich nur in diesen profund urteilen kann. Grundannahme ist dabei, und das ist bereits eine Differenz zu manchen Ansätzen aus den Medienwissenschaften, dass das, was als Musikedokumentation produziert wird, auch formal *mit dem zu tun hat, worauf es sich bezieht* – eben Pop-Musik in gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen. Insofern entfalte ich immer wieder in längeren Passagen das, es sei erneut betont, was als *Sujet in Musikedokumentationen* zu sehen und zu hören ist. Weil als Kriterium ihres Gelingens verstanden wird, dass dieses *Sujet* auch adäquat gestaltet und moduliert und der Film *aus ihm* entwickelt wird. Das, was in Lebenswelten sich als Pop-Musik formiert, wirkt in je unterschiedlicher Art und Weise auf Praxen und Modi der *Gestaltung ein*, ggf. sogar als Ideologie. So entwickelt diese Arbeit eine Antwort auf dekonstruktivistische Entwürfe, Ansätzen Carsten Heinzes folgend:

»Was dokumentarfilmtheoretische Dekonstruktionen somit nicht zu liefern in der Lage sind, ist eine Antwort auf die Frage, in welchem Verhältnis soziale Wirklichkeit und dokumentarfilmische Darstellungen stehen, wie und unter welchen Gesichtspunkten – um es verkürzt auszudrücken – Gesellschaft im Film ist und in diese zurückwirkt.«¹⁷

Somit bildet nicht eine standardisierte, allgemeine Definition des Dokumentarischen das Zentrum, obgleich ich mit einer recht offenen von Bill Nichols arbeite. Massenmediales betrachte ich dabei immer schon als integralen *Teil* gesellschaftlicher und kultureller Prozesse und praktischer Diskurse in demokratischen Öffentlichkeiten, somit nicht als etwas, was Zuschauenden gegenüberstünde, als hätte es mit ihnen nichts zu tun und würde dann auf sie lediglich einwirken.

Insgesamt folge ich Annahmen, die Hito Steyerl ähnlich formuliert – eben denen einer *Ambivalenz* des Dokumentierens in Audiovisualitäten. Es gibt all die Machtwirkungen, systemischen Verzerrungen, perfiden Strategien und Täuschungen, Schocks und Unschärfen. Das dokumentarische Bild könne jedoch ebenso an jenen Sprachen *partizipieren*, in denen nicht etwas repräsentiert *würde*, sondern *sich präsentieren* könne¹⁸, so Steyerl – und dass die durch Konventionen geprägten Sprachen nicht nur im Sinne Foucaults interessegeleitete Wahrheitspolitik betreiben könnten, sondern auch »einen transparenten Bereich der Öffentlichkeit schaffen,

17 Ebd.

18 Steyerl 2015, S. 142 – sie bezieht sich hier im Anschluss an Walter Benjamin äußerst eindringlich auf Dinge; ich mühe mich in dieser Arbeit aufgrund des Sujets Musik um Menschen.

in dem ein Raum gemeinsamen Handelns entstehen kann.«¹⁹ Das zu denken versuche ich auch in diesem Text; und es war mir auch Anliegen in meinem bisherigen, dokumentarischen Arbeiten. Insofern habe ich sie als Interventionen im gesellschaftspolitischen Feld begriffen – trotz manchmal widriger institutioneller Rahmenbedingungen. Unter Einbeziehung von Expert*innen²⁰ zumindest teilweise zu versuchen, mich in Felder des zumindest so noch nicht Gehörten und Umgedeuteten zu wagen, um manch, in den Worten Michaela Otts, »notorisch Geringgeschätztes und für nicht kunstwürdig Erachtetes«²¹ aus dem Bereich vor allem der Pop-Musik zu adeln.

19 Ebd., S. 148

20 Zum folgenden vgl. Ott 2019, S. 27ff.

21 Ebd., S. 29

1. Exposition: Gestaltungspraxen und Welthaltigkeiten

1.1 Jenseits des »Direct Cinema« und seiner Nachahmer*innen – Mashups, Sampling, Kompilieren

Es ist »die Dynamik der Bilder selbst, die den Film zu einem Analogon des musikalischen Geschehens machen«¹. So begreift Angela Keppler den so engen Zusammenhang des »Flows« musikalischer und filmischer Gestaltung. »Auf visuellen Wegen erneuert sich das aus der Musik bekannte Paradox einer Darbietung, der man sich nicht entziehen kann, weil sie sich fortwährend entzieht«². Wie jedoch ist dies zu begreifen, wenn Musik im non-fiktionalen Filmischen zum *Sujet* wird?

Rund um die theoretische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Dokumentarfilm und Dokumentation im Allgemeinen als (multi-)medialen Genres entwickelte sich, seitdem es dokumentarische, filmische Praxen gibt, ein reger Diskurs vor allem bezugnehmend auf den *Realitätsgehalt* dieser Produktionen. Hinsichtlich des Sujets dieser Arbeit, Musikedokumentationen, ergab die bisherige Forschung eher überschaubare Ergebnisse³. Somit erscheint es mir sinnvoll, noch einmal genauer zu bestimmen, um was es sich im Falle von Musikedokumentationen im Konkreten handelt und in welchen Hinsichten sie als Spezialfall dokumentarischer Produktionen zu begreifen sind.

Erste Annäherungen ermöglicht ein noch recht aktueller Text von Laura Niebling im Band »Populäre Musikkulturen im Film«⁴. Sie unterscheidet zwischen

1 Keppler 2006, S. 66

2 Ebd.

3 Im deutschen Sprachraum ist dieses vor allem Heinze, Carsten/Schoch, Bernd (2012), Musikfilme im dokumentarischen Format, <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>, aufgerufen am 22.4. 2020, und der Sammelband »Populäre Musikkulturen im Film«, Heinze/Niebling 2016. Einen Überblick zur internationalen Diskussion dessen, was als »Rockumentary« verstanden wird, findet sich in Niebling 2016 (II). Siehe auch die Diskussion in Abschnitt 4.4 dieser Arbeit.

4 Niebling 2016 (I) und (II)

1. Rockumentary – Konzert- und Tourfilme, »Studio Reports«, »Music Shows« – also MTV Awards, BRAVO Supershow, Top of the Pops –, Reality TV und Casting Shows
2. Visual Music Art – experimentelle Avantgarde Filme und Musikvideos
3. Music Documentary – umfasst »ethnologische«, journalistische und »kritische« Music Shows⁵.

Sujet dieser Arbeit sind die Produktionen, die unter 2. und 3. genannt werden, wobei die unter 2. aufgeführten Formen auch als Teil des »Rohmaterials« der unter 3. aufgeführten Produktionen fungieren können. Musikdokumentationen, eingedeutscht, setzen sich zusammen aus einer Vielfalt von Materialien, die, in eigens Gedrehtes geschnitten, mittels komplexer Montagen in neuen Verbindungen, Interpretationen erscheinen und vielleicht auch Umdeutungen erfahren.

Was das heißt, diese Praxen und Prozesse zu erläutern, zu kontextualisieren und in und als Zeit zu entfalten – das ist Anliegen der vorliegenden Arbeit. Sie zeigt auf, was in Produktionszusammenhängen dazu führt, dass eben diese und nicht andere Materialien ihren Weg in die *Docutimelines* finden. Die Arbeit vollzieht somit eine Abkehr von jenen Analysen, die sich noch allzu sehr durch das »Direct Cinema« faszinieren lassen – was sich auch im Begriff »Rockumentary« selbst zeigt, weil dieser sich an den *authentifizierenden* Praxen der *Rockmusik* orientiert. Um diese Abgrenzung zu etablieren und zu erläutern, sei das Verständnis dessen, was als »Direct Cinema« gilt, kurz skizziert – um aus dem Kontrast heraus das Sujet klarer zu fassen.

Bis heute verstehen Analysierende und Kommentierende das »Direct Cinema« als eine »Zäsur in der Medienkulturgeschichte des Sehens«⁶. Manchen Analysen des Dokumentarfilms (solchen, die häufig das Spezifische an Dokumentationen ignorieren) gilt das »Direct Cinema«, mit Abstrichen auch das teilweise konträr arbeitende »Cinéma vérité«, bis heute als Bezugspunkt oder das, worauf sie sich unter Fokussierung auf die Wahrheits-, Repräsentations- und Abbildbarkeitsfragen, und sei es auch nur implizit, beziehen – um sodann triumphierend die Analyse zu Lektüremodi und Authentifizierungsstrategien im Gegensatz dazu *kritisch* zu entfalten. Im Rahmen dessen, was Sujet dieser Arbeit ist, tragen hingegen Material-Fetzen, Elemente, Fragmente, Ausschnitte aus verschiedenen Quellen zur Herstellung komplexerer Formen bei, die sich als »Abbilder« oder »Repräsentationen« gar nicht erst verstehen bzw. da, wo sie es tun, das meines Erachtens zu Unrecht tun.

Das »Direct Cinema« entstand in den 60er Jahren im Zuge der Produktivkraftentwicklung. 16mm Kameras kamen auf den Markt. Sie waren leichter und somit

5 Niebling 2016 (I), Pos. 851 der eBook-Ausgabe

6 Geng 2017

besser zu transportieren. Durch »ein lichtempfindlicheres Filmmaterial in Verbindung mit der Synchronon-Aufnahme mittels Magnettonband für den Dokumentarfilm«⁷ ermöglichten sie neue Aufnahmetechniken und generierten spezifische Audiovisualitäten jenseits der Schwerfälligkeit von bis zu diesem Zeitraum üblichen Produktionsweisen.

Als maßgeblich für die Methodik des »Direct Cinema« gilt ihr Bemühen des »Zeigens von Wahrheit« wie auch die Suche nach Spontanität und Unmittelbarkeit⁸. Richard Leacock, einer der Pioniere des »Direct Cinema«, forderte, die Kamera habe sich wie ein »Fliege an der Wand«, »Fly on the wall«, zu verhalten – eine unbemerkte Beobachterin, die nicht in das Geschehen eingreife. Vorfilmisches Ereignis sei so möglichst ohne Einflussnahme »abzubilden« oder »einzufangen«. So verfolge es filmische Strategien, die auf »Authentizität« und »Glaubwürdigkeit« abzielten⁹. Reine Beobachtung, »Draufhalten«, einfangen, was ist« und ähnliche als möglich behauptete Weisen der Bezugnahme, also auch nicht kommentierende oder in Situationen eingreifenden Regisseur*innen, prägten das Selbstverständnis des »Direct Cinema«. Es bedeutete eine Renaissance des Dokumentarfilms, nachdem zumindest in bestimmten Diskussionszusammenhängen das Dokumentarische durch die Propagandafilme z.B. Leni Riefenstahls oder auch Manipulationspraktiken in den Wochenschauen von Diktaturen in Verruf geraten waren – wie auch der Realismus im Allgemeinen; so z.B. der »sozialistische Realismus« als das, wovon der Abstrakte Expressionismus sich u.a. abgrenzte¹⁰. Trotz all der Heroen von Dsiga Vertov bis John Grierson und deren auch theoretischen Schriften galten dokumentarische Bilder infolge dieser massenmedialen Instrumentalisierungen, die Wirklichkeiten zwar suggerierten, letztlich jedoch monumentale Inszenierungen zugunsten der Machtsteigerung von antidemokratischer Herrschaft produzierten, als nicht mehr bruchlos akzeptabel. Das Vertrauen in den Realitätsgehalt der Bilder schwand.

Diese Überwältigungsversuche durch das Monumentale unterliefen Dokumentarfilmende nunmehr mittels der so demonstrativen wie wackeligen Bescheidenheit der Handkamera, ganz nah dran sich der reinen Beobachtung hingebend. Das Sportfernsehen prägte später für solch ein Setting den Claim »Mittendrin statt nur dabei«. Geng zitiert in seiner Auseinandersetzung mit diesem Neuanfang im dokumentarischen Film auch Bill Nichols – dessen Ansicht nach suggeriere das »Di-

7 Ebd.; Geng bezieht sich hier seinerseits auf Jack Ellis und Betsy A. McLane und deren *New History of Documentary Film*, New York 2005

8 Ebd., S. 89

9 Geng 2016 zitiert hier Beyerle, Monica, *Authentisierungstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*, Trier 1997

10 So zum Beispiel wirkungsmächtig Clement Greenberg in »Avantgarde und Kitsch« von 1939, in Greenberg 2009, S. 29 ff.

rect Cinema« lediglich Situationen einer gegebenen Realität so einzufangen, als sei der Zuschauer selbst dabei gewesen und habe die Szenerie selbst erlebt. Einer der wohl berühmtesten Filme des »Direct Cinema« ist ein Musikdokumentarfilm, »Don't Look Back« (1967) von D. A. Pennebaker. Er begleitet Bob Dylan im Zuge seiner Großbritannien-Tournee 1965, zeigt dessen Touralltag und fängt Backstage-Szenarien ein, in denen Dylan mit z.B. Joan Baez zusammen agiert. Trjnh Thj Minh Hå als eine diese Arbeit nachhaltig beeinflussende Filmemacherin kommentierte angesichts der suggestiven, filmischen Praxen sarkastisch:

»Die leichte Handkamera mit ihrer Unabhängigkeit vom Stativ, diesem stabilen Beobachtungsposten, wird für die Fähigkeit gerühmt, »unbemerkt zu bleiben«, denn sie muss zugleich beweglich und unsichtbar sein, integriert in die Umgebung, um so wenig wie möglich zu verändern« – und wirke zusätzlich noch so, dass sie Menschen dazu zu bringe, die »Wahrheit« zu sagen, »die sie unter gewöhnlichen Umständen nicht enthüllen würden.«¹¹

»Don't Look Back« zeigt nur wenige Konzertausschnitte und konzentriert sich stattdessen viel mehr auf die Zeit vor und nach Dylans Auftritten. D.A. Pennebaker avancierte auch aufgrund dieses Films zum maßgeblichen und stilprägenden Regisseur des »Direct Cinema«. Letztlich demonstriert Andy Warhols 485-Minuten-Werk »Empire« (1964) jedoch die Prinzipien des »Direct Cinema« viel besser. In diesem zeigt er 8 Stunden lang in lediglich einer invarianten Einstellung die oberen Stockwerke des Empire State Buildings. Analog verstummt die Bildsprache in »Sleep« (1963) zugunsten des reinen Schweigens und Schnarchens, einem Film, in dem Warhol 311 Minuten den schlafenden Beat-Poeten John Giorno zeigte.

Pennebakers »Don't look back« wirkt im Vergleich damit zwar komplexer. Manche Passagen dessen, was in diesem wirkungsgeschichtlich durchaus bahnbrechenden Werk zu sehen ist, gerade die Mitschnitte von Live-Auftritten Dylans, wirken heute betrachtet ein wenig wie die unzähligen Aufnahmen von Konzertzuschauern, die als Zeugnis des Erlebten bei Youtube, Facebook, Tik Tok oder Instagram »hochgeladen« werden. Das Smartphone hat Handkameras längst ersetzt. Andere Passagen, vor allem jene backstage, wären noch in den 90ern, gedreht z.B. von Take That, als »wow, authentisches Material, über das wir exklusiv verfügen« von Sendungen wie z.B. BRAVO TV gelabelt und zur Werbung für das Format genutzt worden. Hier und da geschieht das auch heute noch; im Falle von »Whitney: Can I be me« (2018) weisen die Regisseure mittels Schrifteinblendung auf »bisher noch nie gesehene Aufnahmen« hin. In anderen Zusammenhängen könnten solche Materialien wohl formal ebenso Paparazzi für den Boulevard fertigen. Aktuell sind ähnliche Materialien von manchen Musiker*innen als Instagram-Stories beinahe

11 Trjnh Thj Minh Hå 2006, S. 280

täglich abzurufen, nur dass diese zumeist mit dem Smartphone selbst filmen und somit »Subjektiven« erzeugen.

Trotz aller Suggestionen des Unmittelbaren erlangte eine Passage aus Pennebakers »Don't Look Back« erhebliche Bekanntheit, die so ganz und gar nicht nur »draufhält«: Dylan steht im Eingang zu einer Gasse und hält zum »Subterranean Homesick Blues« auf ca. A3-Papier geschriebene Worte aus dem Text des Songs in die Kamera, synchron zu diesem, um die Zettel nach Verklingen des jeweiligen Wortes fallen zu lassen (im Hintergrund ist Allen Ginsberg zu sehen). Diese Sequenz, die bei Youtube auch als »Trailer« ausgewiesen wird, rotierte jahrelang als Musikvideo bei Sendern wie VH1, MTV oder VIVA. Es handelt sich klar um eine *Inszenierung* des Regisseurs, eine, die dem Leitsatz vieler mit dem »Direct Cinema« kokettierender Ansätze, nur das zu zeigen, was auch ohne Anwesenheit von Kameras sowieso passiert wäre, bereits zuwiderläuft.

Gerade diese inszenatorische Praxis enthält Elemente dessen, worum es in dieser Arbeit gehen wird – einen filmischen Realismus im Sinne der Abbildhaftigkeit vertrete ich gerade nicht. Zudem in diversen »Dokus« seit Entstehen von »Don't look back« Ausschnitte aus diesem Werk zu sehen sind; hineinmontiert häufig, um die Rolle Dylans im Kontext bestimmter Kanonisierungen, somit im Rahmen von Dispositiven (hierzu mehr im 5. Teil dieser Arbeit), die Wissen über Musik und Musiker ordnen, zu illustrieren und zu belegen. Hier nun wurde bisher aufgezeigt, worum es in dieser Arbeit nicht geht – nicht um das »Direct Cinema«, somit auch nicht um den klassischen Dokumentarfilm. Sehr wohl aber um Praxen, Ausschnitte davon in neue Werke zu integrieren.

*

Das Abenteuer, eine »Doku« zu fertigen, beginnt oft dann, wenn ein »Ruf« erfolgt. Dieser kann der Anruf einer Produktionsfirma, eines Vorgesetzten oder auch der Redakteurin eines Senders sein. Manche davon entpuppen sich als Mentor*innen, andere eher nicht. In diesen Fällen sind die Produzierenden schon Teil eines Medialen Milieus¹², die sich darum bemühen, sich eines bestimmten Sujets anzunehmen. Das Konzept der »medialen Milieus« von Thomas Weber findet in dieser Arbeit immer wieder im- und explizit Anwendung und hat sie in der Ausgestaltung beeinflusst und inspiriert. Weber zufolge nehmen je spezifische mediale Milieus unterschiedlich auf Wirklichkeit Bezug. Bedeutungen verändern sich in der Bearbeitung durch mediale Milieus. Ein Milieu sei bedingt durch institutionelle, technische und ökonomische Bedingungen wie auch ästhetische Konventionen, die auf je bestimmte Ansprüche und Erwartungshaltungen durch Wirtschaft und Publikum reagierten. Ein so wirksames mediales Feld stabilisiere sich durch Konnektivität, Kooperation, Zusammenarbeit, mithin die Wahrung des Zusammenhalts

12 Vgl. zu alledem Weber 2017 (I).

auch zwischen verschiedenen Institutionen im Falle ökonomischer Konkurrenz, die auch nur eine Form der Kooperation sei, um den Markt zu stabilisieren. In manchen medialen Milieus können Akteure auf Glaubwürdigkeitsbehauptungen in ihren Produktionen annähernd verzichten – z.B. im Falle von Reportage-Formaten Privatfernsehen.

Je nach medialem Milieu und dessen Annahmen darüber, was populär und inhaltlich relevant sei, unterscheiden sich die Zugänge. Die Arbeit beginnt dann mehrschichtig, multidimensional und arbeitsteilig¹³ zumeist, indem:

1. inhaltliche Recherchen erfolgen (Bücher, Internet, bisherige Produktionen anschauen, Gespräche)
2. damit korrespondierende und ggf. mit den Auftraggebern abgesprochene Anfragen bei Protagonist*innen und zu Interviewenden
3. Archivrecherche, Rechteklärung
4. »Verpackungen«, z.B., Grafiken bekommen unter Umständen eine auch erzählerische Funktion und werden entwickelt
5. Diskussionen darüber, ob »reanactet« wird oder »symbolische Inszenierungen« (close ups von Gitarren, Eindrücke von Tanzenden) nötig sind, führen zu Antworten von Produktionsleitungen, ob das kalkuliert wurde und somit finanzierbar ist;
6. darauf basierend entsteht eine Konzeption, ggf. Fertigung des »Drehbuchs« Dieses enthält jedoch zumeist die Gedankenführung und Erzählweise, die den Rahmen für das *Arrangieren von Material* abgibt.

Das – in aller Kürze – zeigt die »Zutaten« von Dokumentationen im Sinne dieser Arbeit auf: »Neudreh«, Interviews und Inszenatorisches, Archivmaterial, Grafik/Verpackung. Die Entstehung dieser Materialtypen erfolgt unter je unterschiedlichen Bedingungen – soweit es Archivmaterial betrifft auch unter historisch *sehr* unterschiedlichen. Sie bilden somit auch die Basis theoretischer Annäherungen an dieses Sujet – die differenten Entstehungsbedingungen inmitten ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte seien *aus diesen Differenzen heraus* zu begreifen.

Denn in einem ganz erheblichen Teil dessen, was als Dokumentation »gelabelt« wird, handelt es sich um die Kombinatorik äußerst heterogener Materialien und

13 Eine gelungene Darstellung der Produktionsschritte findet sich in Hißnauer 2011, S. 130 – Preproduction, Dreharbeiten, Postproduction (Schnitt, Sprachaufnahmen etc.), Distribution oder Lieferung.

Quellen. Zwar wird das Reenactment in der Literatur ausgiebig problematisiert¹⁴, immer wieder neu die Zuverlässigkeit oder auch nicht von Zeitzeugen kommentiert¹⁵ und im Falle filmischer Kompositionen aus Archivmaterial unterschiedlicher Quellenlagen dieses zumeist unter dem Terminus »Found Footage« thematisiert¹⁶. Auch zu den einzelnen Themen übergreifenden Institutionen oder auch, mit Michel Foucault gedacht, Logiken wie z.B. »Archiven« existieren längere und intensivere Auseinandersetzungen.

Seltener jedoch werden das Zusammenspiel, die Weisen der Verknüpfung, das Ineinandergreifen verschiedener logischer Ebenen, dabei die Differenz zwischen ästhetischen, moralischen und propositionalen Geltungssphären berücksichtigt, auch nicht der Unterschied zwischen Modi der Komposition, die im Material agieren, mit ihm etwas sagen wollen oder auch über es berichten. Auch all die interpersonalen Verhältnisse, die z.B. im Rahmen von Interviews sich herausbilden und die erfahren werden so, dass es auf die Produktionen wirkt, arbeitet die Forschung seltener heraus. Diese Forschungslücke soll mit dieser Arbeit gefüllt werden.

Heinze/Schoch rubrizieren je nach Inhalt oder auch Thema von Produktionen rund um Musik diese in 1.) »Bio Pics«, also Künstler*innenbiographien und 2.) »Genrefilme (Musikkultur)« wie z.B. die Geschichte des Soul oder des Breakdance in der DDR. Sie verweisen hier auf den »Materialmix« von Fotos, Interviews und Archivmaterialien – ohne eigens auszuführen, was die Eigentümlichkeit des Mixens ausmacht.

Im Falle der »Bio Pics« verweisen sie auf »traditionelle Erzählmuster von Lebensgeschichten (von der Wiege bis zur Bahre), orientiert an Chronologien und an Erfolgsmustern des Auf- und Abstiegs«¹⁷, somit dem Generieren einer Abfolge aufeinander aufbauender Stationen und Erlebnisse. Genrefilme betrachtend rekonstruieren sie, dass diese sich auf Ursprungsmythen bezögen und so Metanarrative entfalteteten. In diesen würde oft die Erfolgsgeschichte von dem rekonstruiert, was als Subkultur begann und dann in den Mainstream mündete.

»Es handelt sich wie in vielen historischen Dokumentationen um medial komplexe Artefakte. Genrefilme diskursivieren ihren Gegenstand in Bild, Sprache und Musik und erheben hegemoniale Deutungsansprüche, die durch die Gestaltung der Filme und durch die hinzugezogenen Protagonisten verankert wird.«¹⁸

14 z.B. von Muhle 2016, Hißnauer 2011, S. 247ff., Rebentisch 2013, Pos. 2862 der eBook-Version um hier und in den folgenden Fußnoten nur aktuellere Beispiele zu nennen, die jeweils auf internationale Diskussion reagieren und sie auch zusammenfassen.

15 z.B. Buchinger 2017, Hißnauer 2011 insbesondere S. 139ff.

16 z.B. Schroer/Bullik 2017, Elsässer 2016, Mayer 2016

17 Heinze/Schoch 2012, Musikfilme im dokumentarischen Format, <http://rundfunkgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>, aufgerufen am 22.4.2020

18 Ebd.

Inwiefern und in welchen sozialen und gesellschaftlichen Hinsichten in Produktionen wie z.B. dem von den Autoren erwähnten »Metal« von Steve Dunn »Hegemonieansprüche« erhoben werden können und worin die mediale Komplexität dieser »Artefakte« besteht, beantworten sie nicht, weil: »Alle hier getroffenen Unterscheidungen stellen erste Versuche dar, der Hybridität des Musikdokumentarfilms gerecht zu werden und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.«¹⁹

In der Verzahnung und formalen Hybridisierung von oft mittels Musikunterlegung verbundenen, heterogenen Materialtypen artikuliert sich ein Geflecht von Bezugnahmen auf Welt und Historie: so eine der zentralen Thesen dieser Arbeit. Die Abfolge dieser Bezugnahmen auf die außerfilmische Welt kann sich im Zuge kritischen Fabulierens transformieren, didaktisch referieren, strategisch operierend Kommunikation verzerren, mit Aussagen von Off-Text oder Interviewpartnern konfrontiert ihre Bedeutung ggf. wandeln, auf Abwesendes und auch Materiallücken verweisen und sich in und als Zeit und deren Qualitäten entfalten. All diese Möglichkeiten sind in Betracht zu ziehen; sie erfahren im weiteren Verlauf dieser Arbeit ihre Ausarbeitung. Einheit stiftet jeweils das Sujet in seiner Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität. Das ist es, was die vielfältigen Weltbezüge von **Docutimelines** bestimmt – denn in eben diesen Formen und modulieren Produzierende sie.

Die meisten der hier analysierten Produktionen sind zumindest auch für Fernsehen oder Streaming-Dienste produziert worden, was eine zusätzliche Kino-Auswertung nicht ausschließt. Kay Kirchmann schreibt zu Vorgehensweisen wie der meinen im Falle dieser Arbeit: »Fernsehen und Philosophie in einer Erkenntnisfigur zusammenzubringen, mehr noch: konstruktiv zusammenzudenken, hat nach wie vor etwas Provokatives. Zu groß erscheint die hierin implizierte Fallhöhe zwischen Diskurs und Gegenstand, zu inkompatibel wirken die Traditionslinien, die mit beiden Begriffen in Beschlag genommen werden.«²⁰ Hinzu füge ich im Folgenden noch die Banalitäten des Populären in der Musik und hier keineswegs nur des »Crediblen« oder Literaturnobelpreisverdächtigen. Camp und Pop-Art bleiben implizit auch da noch maßgeblich, wo sich Expressives und Artikulationen jenseits aller Oberflächen in Materialien so einschreiben, dass Denken zumindest versucht, es wie die Nadel des Plattenspielers aus den Rillen des Vinyls zu lesen.

*

Was Modi der Transformation und Verknüpfung von heterogenen Materialtypen, die sich teils mittels Musik, teils zu dieser verhaltend, teils sie unterbrechend auszeichnet, soll zunächst an einem Beispiel, einem Text von Michael Custodis rekonstruiert werden – auch, um mich kurz neben das zu stellen, was ich immerhin

19 Ebd.

20 Kirchmann 2006, S. 157

mehr als 25 Jahre in meinem Berufsleben tat. Er analysiert vier sehr unterschiedliche, journalistisch orientierte Musikdokumentationen. Ein erster Anlauf zur Konkretisierung kann so unternommen werden.

In seinen typologischen Bemerkungen²¹ zu den Dokumentationen »Conducting Mahler« (1996), »Metallica. Some Kind of Monster« (2004), »Rhythm is it« (2004) und »Schostrakowitsch contra Stalin. Kunst zerstört das Schweigen« (2014) beschreibt Michael Custodis eine Reihe von Verfahren und thematischen Zugängen, die als typisch für Musikdokumentationen genreübergreifend gelten können: »Kernelemente«, die in den meisten Dokumentationen aufzufinden seien²². Jede/r hat solche Produktionen vermutlich schon allzu oft gesehen, kennt ihre Mechanismen und hat sich ein Urteil gebildet; hier sei noch einmal genauer hingesehen und -gehört. Gerade weil diese Arten des Erzählens so üblich, omnipräsent und vertraut sind, dass Entscheidendes übersehen werden könnte.

Musikdokumentationen, so Custodis, widmeten sich der Musik selbst über die Thematisierung auch von »Bezügen zu Kultur, Gesellschaft und Traditionen sowie in Person von Protagonisten und Liebhabern«²³. Ihr Bezug zum Tatsächlichen sei maßgeblich, wenn auch »auf der Basis von belegbaren Fakten komplexe Zusammenhänge« in ggf. inszenierten »Schlüsselszenen« verdichtet werden²⁴.

Bereits hier löst sich Custodis von dem Mythos der Abbildbarkeit oder auch Widerspiegelung als Wahrheit oder Wirklichkeit, der noch in Reflexionsmetaphern Erkenntnistheorien inspirierte und in Grenzfällen wie der medizinischen Diagnostik durch bildgebende Verfahren wirkt, im Allgemeinen jedoch erst in einem Zusammenspiel von Beleg und Aussage über etwas in der Welt als Tatsache oder Sachverhalt ausgewiesen werden kann.

Was zugleich heißt, dass – mit Peter F. Strawson und Martin Seel und über Custodis hinausgedacht – wir »von »Tatsachen« nur im Zusammenhang mit dem behauptenden Gebrauch von Aussagen sprechen können, so Seel.

»Außerhalb der Reichweite möglicher Erkenntnis ›gibt‹ es keine Tatsachen. Die Welt besteht nicht aus Tatsachen (aus allem, ›was der Fall ist‹), sondern aus Gegenständen und Ereignissen, denen im Gebrauch propositionaler Sprache diese oder jene Beschaffenheit zugesprochen, an denen diese oder jene Beschaffenheit entdeckt werden kann«²⁵

21 Custodis 2010

22 Ebd., S. 68

23 Ebd. 2010, S. 65

24 Ebd.

25 Seel 2002, S. 157 – dazu, dass Welt auch aus sozialen Tatsachen, Normen, Institutionen, Personen etc. besteht und Bezüge auf Erinnertes und auch Fiktionalem später mehr.

Personen stellen Weltbezüge her durch Aussagen über *Ausschnitte* aus Welt, indem sie durch diese Aussagen vertreten, dass dieses oder jenes der Fall sei. Sie greifen somit Elemente aus der Mannigfaltigkeit des Gegebenen heraus, das als Welt sie umgibt – *Aspekte* des Wirklichen, die um als etwas, das der Fall ist, gerechtfertigt werden zu können, ggf. belegbar sein müssen.

Zum Belegcharakter von Materialien in Dokumentationen später mehr – doch dieses Herausgreifen von Aussagbarem aus einem Horizont des Gegebenen liegt noch jeder »Kadrierung« zugrunde; im »Framing« als Rahmung in einem weiteren Kontext lebt dieses begrifflich fort. Der Rest verbleibt »hors-champ«. Die Kombination von Aussag- und Artikulierbarem in einer Dokumentation in deren **Docutimelines** bestimmt ihre innere Ordnung. Selbst die klassischen Verknüpfungen der logischen Operatoren – und, oder, weil etc. – wirken hier als Verknüpfungen zwischen Aussagen und mit Material Ausgesagtem und Artikuliertem strukturbildend; ebenso assoziative und experimentierende Suchbewegungen, die Verknüpfungen offenlassen. Dass eine »Doku« lediglich additiv operiere ist so eine häufig geäußerte Kritik an ihr: schlichte Aufzählungen sind in bestimmten medialen Milieus nicht gerne gesehen.

All das führt dazu, dass auch Nachinszenierungen von »Schlüsselszenen«, wie Custodis sie erwähnt, nicht als falsch, unwahr oder verlogen zu begreifen sind, weil die »reale Situation« ja nie gefilmt wurde. Dann, wenn das, was inszeniert wird, z.B. als tatsächlich stattgefundenes Ereignis *belegbar* ist, handelt es sich bei dieser Inszenierung vielmehr um einen ästhetisch und inhaltlich interpretativen Zugang eben zu diesem als tatsächlich ausgewiesenem Konkreten in diese Szenen(!): um Sachverhalte. Ein Begriff, der nicht zufällig auch in der Rechtswissenschaft im Zusammenspiel mit »Tatbestand« und »Beweiswürdigung« zentral ist.

Die Frage nach der Möglichkeit von Weltbezügen stellt sich so nicht allgemein, sondern konkret von »Take« zu »Take« in **Docutimelines** – dass eben von Quellmaterial zu Quellmaterial Belegbarkeit gewährleistet sein kann oder auch nicht. Entsprechend kann ausgewiesen werden, dass von Minute 12 bis Minute 14 die Belegbarkeit gegeben ist, ab Minute 14 jedoch die Träume einer Subkultur im Jahr 1979 Sujet sind, wobei allenfalls belegbar ist, dass sie solche Träume artikulierte. Und die Frage ist immer, was jeweils gerade belegt wird. Es kann auch sein, dass Zeitzeugin X Ereignis Q erinnert, ohne dass überprüft werden kann, ob Q stattgefunden hat, weil dazu keine Quellen vorliegen. Dass also allerlei Faktoren, Inhalte und Sichtweisen, die gar nicht belegbar sein können, ebenfalls in Dokumentationen auftauchen, wird später ausgeführt.

Custodis hebt zudem hervor, dass spezifische Musikdokumentationen mit exklusiven Materialien werben, also Elemente wie etwa neue Quellen oder Interviewpartner*innen, die selten vor die Kamera treten, zur Promotion für Produktionen genutzt werden können – wie oben im Zusammenhang mit Whitney Houston bereits erwähnt. Einzelne Bild- und Tonsequenzen erweisen sich von Gewicht für die

Positionierung des Produktes auf Märkten, liefern ggf. neue Informationen und sind auch aus dem Zusammenhang ggf. zu lösen. Wiederum kann ein allzu totalisierender Zugriff auf das mediale Genre in die Irre führen – nur spezifisch lässt sich vieles beantworten, was manches Mal in großen Thesen verschwindet. Zudem setzen Autor*innen und Produzent*innen oft Experteninterviews ein – Custodis behandelt sie als »Garanten der Zuverlässigkeit«²⁶, die den Forschungsstand formulieren und verzweigte Fachdiskurse zu verdichten in der Lage sind. Das wird im weiteren Verlauf der Argumentation noch ein wichtiger Punkt sein. So sichern sie auch ab, was gesagt wird – notfalls ist eben der Experte/die Expertin »schuld«²⁷. Expert*innen dienen so zur Entlastung wie auch in den engen Zeitplänen vieler Produktionen erfahrungsgemäß zur Kompensation nicht erfolgter Recherchen.

Die »Nichtstofflichkeit« von Musik sieht Custodis im Falle von Musikdokumentationen dadurch überwunden, dass die »Personifikation« des lediglich zu Hörenden mit Bildern, Gesichtern und Gegenständen erfolge²⁸. Interviewte lieferten zudem nicht nur Expertisen, sondern steuerten auch Berichte von Erlebnissen, Gefühlen, Anekdoten, Meinungen, Einordnungen, Kritiken, Interpretationen, auch Hypothesen bei. Ihre Inszenierung könne den Status und die Rolle der jeweiligen Person ggf. herausarbeiten. Die Produzierenden setzten bewegliche, mit Klängen und Geräuschen »interagierende« Bilder zur Visualisierung von Musik ein²⁹. Zwischen Interviewsequenzen und Visualisierungen von Musik überblendeten sie Auditives und ließen es überlappen, gestalteten so Verknüpfungen – wie z.B. im Falle des anschwellenden Musikeinsatzes noch »unter« (in *Docutimelines* der digitalen Schnittsysteme sind die Audiospuren in der Regeln unterhalb der Videospur angeordnet) dem Gesagten eines Dirigenten, bevor ein Umschnitt in die Bildaufnahmen eines Orchesters erfolgt, was – das erwähnt Custodis nicht – de facto die gewohnte raumzeitliche Ordnung zugunsten eines Autonomwerdens des Filmischen ihr gegenüber aufhebt. Manche Autoren medienkritischer Texte in ihrem Purismus begreifen bereits so einen vermeintlichen »Fake« als »Verstoß gegen die Medienethik«, weil die »Abbildung« nicht 1 zu 1 erfolgt.

Auch Konflikte – z.B. zwischen den Tänzern eines Ensembles – können visualisiert und vom Zuschauer verstanden werden, bedürfen also nicht unbedingt eines Off-Textes, der besagt: »Das ist jetzt ein Streit«. Making-Off-Sequenzen setzen Filmemachende in einem Selbstreflexivwerden des Prozesses der Entstehung einer Dokumentation analog zum »V-Effekt« Bertolt Brechts ein. Wenn z.B. im

26 Custodis 2010, S68

27 Pierre Boudieus »Über das Fernsehen« ist eine Wutschrift gegen solche Simplifizierungen und Komplexitätsreduktionen durch den Einsatz von wissenschaftlichen Expertisen in verschiedenen Formaten – vgl. Bourdieu 1998.

28 Custodis 2010, S. 68.

29 Ebd., S. 70

Fall der von Custodis behandelten Metallica-« Doku» die Regisseure auf einmal im Bild erscheinen und mit der Band die Frage, ob weiter gedreht werden solle oder nicht, erörtern³⁰, brechen sie übliche Erzählebenen auf. Chronologisierende Erzählformen wie das Arrangieren von Materialien so, dass sie den simulierten Einträgen eines Tagebuchs folgen, sind möglich, ebenso der Einsatz von »Fremdmaterialien« wie Nachrichtensendungen bzw. Ausschnitte aus diesen – wie oben skizziert und später noch ausführlich problematisiert werden wird. Langzeitbeobachtungen könnten verdichtet, komprimiert und gerafft werden, Perspektiven Unmittelbarkeit suggerieren (indem sich die Kamera z.B. im Orchestergarben positioniert). Die zentrale These eines Films könne im Zuge der Erzählung sich entfalten (in fiktionalen Produktionen ist dieses manchmal die »Prämisse«, die durch eine Handlung illustriert und entfaltet wird) – was bereits Rückschlüsse auf das Verhältnis von Narration und Argumentation zulässt. Custodis führt zudem aus, wie Musik »als soziales Medium«³¹inszeniert würde. Auch die gesellschaftlichen Funktionen von Musik würden diskutiert, indem sich die Produzierenden in einem Konflikt zwischen Dirigent und Orchester auf Seiten des ersteren schlugen, auf die Notwendigkeit von Hierarchien verweisend, »da eine überbordende Individualität kollektive Leistungen verhindert«³².

Die Produktionen erscheinen also audiovisuell in ihrer Gestaltung wie auch der Mehrdimensionalität von Sinn-Ebenen, ergänzt durch Interviewpartner*innen mit verschiedenen »Rollenzuweisungen«, deutlich vielstimmiger und in sich ausdifferenzierter, als ein übergreifender Begriff wie »Narration« dies fassen könnte oder eine Bezugnahme ausschließlich auf propositionale Wahrheit.

Anders als vor Gericht ist ergänzend das Changieren zwischen Teilnehmer- und Beobachterperspektive, zwischen Erleben und Beurteilen wie auch hinsichtlich des Verhältnisses zu dem, was im Alltäglichen als »Raumzeit« erfahren wird, zentral; mag es auch Produktionen geben, wo ein objektivierender Off-Text, den als eigenständig medial operierend Custodis nicht ausweist, als Richter (oder Kritiker) auftritt, der Urteile spricht, so scheint auch in diesen Fällen eine Vielschichtigkeit im Arrangieren des Medialen organisiert werden zu können. Noch immer häufig am Leitfaden eines unterkomplexen Verständnisses von »Realität« und deren »Abbildbarkeit« diskutierte Fragestellungen rund um das Dokumentarische erweisen sich bereits hier zum wiederholten Male als dieser Mehrschichtigkeit nicht angemessen.

30 Im Falle der Modi von Bill Nichols ist dieses ein eigener Modus; dazu in Teil 2 mehr (um ein wenig das zu betreiben, was sich Anleitungen zum Drehbuchschreiben als »Foreshadowing« oder auch »Plant« beschrieben findet).

31 Custodis 2010, S. 80

32 Ebd., S. 81

Bei allen quasi-naturalistischen Effekten, die durch die Suggestion des Dabeiseins im Falle einer inmitten eines Orchesters platzierten Kameras entstehen können, folgt diese Form der visuellen Auflösung gerade nicht der Logik des Abbildes, sondern eher einer Harmonie (oder auch Dissonanz) parallel zur Natur, um eine Aussage Cézannes zu paraphrasieren.

*

Kunsthistorisch verweisen die Produktionstechniken zunächst eher auf Weisen einer in und als Zeit sich dynamisierenden Collage. In jeder *Docutimeline* entsteht eine solche. Collagierung und somit Montage treiben hierbei ggf. über sich hinaus bis zur Entwicklung einer völligen Selbstreferenz kaleidoskopartiger Strukturen, wie sie sich z.B. auch in Musikvideos finden³³; ein explizites Spiel mit »gesampelten« Zitaten kann sich Strukturen und Arbeitsweisen elektronischer Musik zumindest anähneln. Das, was auch musikalisch und nicht nur in populären Kulturen und deren Erforschung nach Claude Lévi-Strauss' »Das wilde Denken« als »Bricolage«, Bastelei, bezeichnet wurde, dient als einer der Ausgangspunkte meiner Ausführungen.

Dick Hebdige, der mit »Subculture: the meaning of Style« 1979 einen der prägenden Texte zu jugendlichen Subkulturen rund um populäre Musiken verfasste, begreift die Bricolage als eine Möglichkeit, »Grundelemente in einer Vielzahl improvisierter Kombinationen«³⁴ so zu verwenden, dass dadurch neue Bedeutungen entstehen. Das kann Musikkokumentationen auch gelingen und ist zudem Prinzip nicht nur elektronischer Musik.

»Die Geschichte der elektronischen Klangerzeugung gabelt sich bereits früh in zwei Wege: der eine verfolgt das Ziel der möglichst naturgetreuen Reproduktion von bereits vorhandenen Instrumenten, der andere führt ins klangliche Nirvana, in die größtmögliche Auflösung aller bekannten Klangstrukturen, Harmonien, Rhythmen und Notationssysteme.«³⁵

Ähnlich lässt sich der Unterschied bestimmen zwischen dem, was häufig als Dokumentarfilm mit, so »Fernsehsprech«, »Reportage-Mitteln« in Anlehnung an Roland Barthes einen »Realitätseffekt« erzeugt einerseits – oder aber ein Autonomwerden der Bild- und auch Ton« sprache« gegenüber dem, was im Alltag als raumzeitliches

33 Z.B. im Video zu »Situation 90« von Yazoo oder auch einem zu einem Remix von Paul Oakenfold zu U2s »Even better than the real thing«, in dem quasi-dokumentarische Aufnahmen voller exotischer Klischees zu einer arabischen oder nahöstlichen Stadt mit stark artifiziellen, bis zum Kaleidoskopartigen und »Psychedelischen« in digital nachbearbeiteten Bildfolgen auf (oder in) Musik montiert oder auch collagiert werden.

34 Hebdige zitiert nach Meuler 1997, S. 35

35 Ilschner 2003, S. 18

Kontinuum erfahren wird, andererseits. Hierbei handelt es sich weniger um ein dichotomisches Modell, eines, dass »Reportage«-Stilmittel als im Rahmen der räumlichen Ordnung z.B. in Aktionsbilder agierend einerseits, sich von diesen lösende, musikalisierende Techniken andererseits als einander ausschließend begreift – sie können sich wechselseitig ergänzen, ineinander geblendet fusionieren oder auch kontrastiert nacheinander erscheinen (»erscheinen« immer denen, die es betrachten und zuhören³⁶).

Ein Beispiel: Eine Sequenz, in der tanzende Hippies in der Dokumentation »Peace'n'Pop« (ZDF/ARTE 2015) erscheinen, als deren Autor (Buch und Regie) ich in einem arbeitsteiligen Prozess fungierte. Die zweiteilige Dokumentation bettet jene Musiken, die im Zusammenhang von Friedensbewegungen sich etablierten, in allgemeine Popkultur (z.B. Film, Pöpliteratur, Videospiele) ein. Interviewpartner*innen wie Clueso, Melissa Etheridge, Bettina Wegner, Y'akoto, Nitin Sawhney, Joshua Redman und Curtis Stigers kommentieren die Song-Historie von Bob Dylan und Joan Baez über Marvin Gayes »What's goin' on« (ein Song über einen Vietnamkriegs-Heimkehrer), Culture Clubs »War is stupid« bis hin zu aktuellen Acts wie Ed Sheeran – ergänzt um u.a. Bestseller-Autor Ken Follet (der von seinen eigenen musikalischen Bestrebungen ebenso berichtet wie von seinen politischen Aktionen im Rahmen von Anti-Vietnamkriegs-Demonstrationen in den 60ern), die damalige taz-Chefredakteurin Ines Pohl (die in Mutlangen aufwuchs und Liedermacher wie Klaus Hoffmann hörte) und dem Schriftsteller Hanif Kureishi. Alle tragen mit ihren Sichtweisen zur dokumentarisierenden Erinnerungsmontage (vgl. auch Teil 4 dieser Arbeit) bei. Kureishi feiert die Popkultur der 60er Jahre als kulturelle Befreiung. Eben das musikalisierten wir auch visuell in Schnittfolgen von Archivbildern. Die Editorin Marion Pohlschmidt montierte in einer Strecke von »Peace'n'Pop« aus einem bestimmten Zeitraum in den 60er Jahren stammende Sequenzen, die Tanzende an verschiedenen »Locations« und aus mehreren Quellen lizenziert sich bewegend zeigen, arrangierte sie zu einer Bildfolge auf psychedelische Musik und an dieser sich orientierend in der Rhythmik und »Melodieführung« der historischen Materialien. Einzelne Bildfolgen situierten sich noch in Logiken räumlicher Ordnungen; Zusammenhang stiftet jedoch, was zuvor vom Schriftsteller Hanif Kureishi, wie erwähnt, in einem »O-Ton« formuliert wurde: die tatsäch-

36 Vgl. Seel, Martin 2007, Die Macht des Erscheinens, in dem diese Figur des Denkens, aber auch des innerlichen Werdens in verschiedenen Aufsätzen durchgespielt wird. Seel unterscheidet hier zwischen einem Interesse an Gegenständen in ihrem Sosein, für das sich objektivierende Rationalitäten interessieren, und einem Interesse an deren Erscheinen in dem Sinne, dass sie einer ggf. kontemplativ erfahrbaren, irreduziblen sinnlichen Fülle nicht aspektverhaftet oder im funktionalen Sinne, sondern um des Besonderen willen dessen, was erscheint, sich hingeben. Vgl. hierzu auch die Darstellung in von Appen 2007, S. 207ff., an der ich mich hier orientiere. Dieser so skizzierte Zusammenhang wird im weiteren Verlauf der Arbeit im Sinne einer prinzipiellen Offenheit der Erfahrung weiter ausgearbeitet.

liche Befreiung auch von ökonomischen Zwängen in jener Ära Sujet, die sich in der Montage nun versinnbildlicht. Solche Zusammenhänge verdichten sich inhaltlich wie visuell in *Docutimelines*. Wie verdichtet und gestaltet wird, das ergeben die Kommunikationsprozesse im Zuge des Schnitts, die in diesem Fall auf Vorabsprachen und abgestimmten Konzepten mit dem betreuenden Redakteur Tobis Cassau beruhten sowie meiner Vorstellung und Konzeption als Autor. Alles hatte sich in den von ARTE Straßburg redaktionell betreuten »Summer of Peace« als Programmschwerpunkt einzufügen, der in Kommunikationen im Rahmen des Senders entwickelt wurde.

Die Logik räumlicher Repräsentation geht in solchen Sequenzen selbst dann, wenn Zuschauende sie als platt oder misslungen empfinden, über in eine produktive, gestaltende, somit nicht imitierende Logik audiovisuellen Denkens. Es vollzieht montierend Subsummierungen und generiert Abstrakta und Thesen nicht nur im Off-Text, sondern auch im Visuellen selbst: ein Zeigen des Freiseins auf Basis der Musik, koordiniert durch Kommunikationen zwischen arbeitsteilig Beteiligten. Die tanzenden Körper vereint die Editorin zu einer musikalisch-visuellen Logiken folgenden Sequenz, die noch im Neu-Arrangieren der Körperbewegungen als ineinandergreifende Abfolgen von Gesten und Tanzschritten Menschen vereint, die sich nie anderswo begegnet sind als in dieser Montage. So ist das Verständnis des Arrangierens, Komponierens und Kompilierens verschiedener Materialtypen als Produktionspraxis essentiell, will man Dokumentationen verstehen.

Von ihren Potenzialen her sind Musikedokumentationen in einem Spannungsverhältnis von Essays- und Kompilationsfilm verortet.

Kompilationsfilme als »Genre« grenzen viele Forschende m.E. zu Unrecht von dem ab, was als Dokumentation über Bildschirme flimmert. Ohne Interviews kämen experimentelle Kompilationsfilme z.B. aus – manche Interpreten unterscheiden sie zudem vom Essayfilm, weil ein diskursiver (gemeint ist wohl argumentativer, darstellender, pointierender, kommentierender) oder »didaktischer« Kommentar bei letzterem fehlt³⁷. Als noch einmal etwas anderes gilt manchen der »Found Footage«-Film, den Hausheer/Settle als ein »ästhetisches Verfahren, für das die extensive Verwendung, Transformation und Umdeutung von fremdem, gefundenen oder in Archiven speziell ausgesuchtem Filmmaterial charakteristisch ist«³⁸, begreifen. Thomas Elsaesser behandelt »Found Footage«-Filme als »Randbereiche des Dokumentarfilms«³⁹, die in einer bis in die 20er Jahre zurück reichenden Tradition des Kompilationsfilms stünden. Eine Beziehung zu Essayfilmen konstatiert auch er – eine »Film-im-Film«-Logik erfasse die Qualität des Zeitdokuments am

37 Vgl. ebd., S. 137 – erstaunlich ist die Aversion vieler Forschender und Lehrender (!) gegen das »Didaktische« in Audiovisualitäten.

38 Hausheer/Settle 1992, Found Footage Film, Luzern 1992, S. 4, zitiert nach ebd., S. 139

39 Elsaesser 2016, S. 135

Filmmaterial auch im Falle von Werbespots, Spielfilmen, Home-Movies, in Rückgriff auf die von Custodis bereits thematisierten Nachrichtensendungen oder auch Reportagen aus dem Archiv als Herausforderung des zu Gestaltenden. Nicht zu verwechseln seien solche Produktionen mit Filmen wie dem »Blair Witch Project« oder »Cloverfield«, in denen fiktionale Handlungen mit Authentizität suggerierendem, angeblich aufgefundenen Videomaterial visualisiert werden. Elsaesser behandelt puristisch als »Found Footage«-Filme nur solche, die auf Neudrehen, also auch Interviews, verzichten – eine Einschränkung, die in dieser Arbeit thematisierte Filme als hybride Formen nicht vollziehen.

Florian Mundhenke⁴⁰ konstatiert treffend, dass der Found-Footage-Film auch in der Geschichte des Dokumentarfilms wirksam sich etablierte. Formalisierende Montage und der Eigensinn von Materialien begannen, miteinander zu kommunizieren und so in Kombinatoriken und kreativer Prozessualität neue Potenziale und Sichtweisen zu erschließen und so Argumentationen zu entfalten, die als hybride Formen – unter Bezugnahme auf Keith Beattie – auch einen Metakommentar zur Geschichtsschreibung produzieren⁴¹. Eben das vertiefte ich im 4. Teil dieser Arbeit. Seine Diskussion des Sujets entfaltet Mundhenke im Zusammenhang mit einer popkulturellen Technik, die »Mashup« genannt wird. »Bei medialen Mashups werden mehrere bereits existierende mediale Fragmente miteinander verwoben, verbunden und vermischt.« So definiert es Thomas Wilke⁴² und ergänzt, dass Mashups einen veränderten Umgang mit kulturellen Artefakten bewirkten. Eben das will diese Arbeit ausführen, implizit Mashup als Praxis mit-denken im Subtext des Sounds dieser Arbeit.

Elsaesser verweist, wie erwähnt, auf die Montageprinzipien und Collageverfahren der künstlerischen Avantgarde der 20er Jahre⁴³. In den Produktionen »schärfen die Gegensätze, Gegenüberstellungen, Wiederholungen und Wiederholungen-mit-Differenz den Blick für die Machart und bringen eine neue Dynamik in die Bildfolge. Der Schnitt verbindet heterogenes Material zu scheinbar nahtlosen Übergängen und schafft gerade durch das Unzusammenhängende, Willkürliche und Zufällige

40 Zum folgenden Mundhenke 2015

41 Der Bezug zu der im Zusammenhang postkolonialer Kritik formulierten Konzeption dividueller Kompositkultur von Michaela Ott ist hoffentlich deutlich geworden; ich thematisiere sozusagen einen Spezialfall, auf den europäisch-angloamerikanischen Markt der Massenmedien beschränkt. Vgl. Michael Ott, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur dividuellen Kompositkultur, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-dividuellen-kompositkultur/>, aufgerufen am 1.4.2019

42 Wilke 2015, Pos. 336 der eBook-Ausgabe

43 In der bildenden Kunst des Kubismus wie auch von DaDa noch früher; dort etablierte Stilmittel sind über die »Flyer«-Ästhetik rund um Club- und DJ-Culture als graphische, auch animierte Elemente in Musikdokumentationen migriert.

in der Montage neue Assoziationen⁴⁴ – wobei im Falle der »konventionellen Dokumentationen« oft auch das Gegenteil zu beobachten sei: eine Homogenisierung z.B. durch Filter oder Farbkorrekturen, auf dass alles »wie aus einem Guss« erscheint. »Nicht zuletzt verstehen sich solche Filme weniger als (historische) Kompilationen denn ganz bewusst als (musikalisch-visuelle) Kompositionen.«⁴⁵

Diese Aussage korrespondiert mit einer für diese Arbeit zentralen These Martin Seels. In seinem Werk »Die Künste des Kinos« betrachtet er den *Film selbst* als Musik⁴⁶. Musikdokumentationen machen so im besten Fall explizit, was im Filmischen schon angelegt ist. Die filmische Komposition folge strukturanalogen Prinzipien zur Gestaltung von Musik. Diese können in sich Dramaturgien entwickeln und ausgestalten – so spielt bereits die klassische Kadenz (Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika) mit einem, so Seel, Verfahren des »Suspense« (oder auch des Verzichts darauf): »eines Aufbaus, Abbaus und Umbaus von Spannungen innerhalb des Zeiterlebens«⁴⁷. Ein Aufbau von Erwartungen und eines »Drangs zur Auflösung« hin zur Tonika bzw. zum »Grundton« einer Skala prägt Werke der »klassischen Musik« ebenso wie die der Popmusik und leitet Handlungen im Spielfilm und eben auch manch dokumentarische, z.B. biographisch ansetzenden Erzählform, jedoch ebenso Gedankenfolgen, Narrationen und Argumentationen in abstrakter konzipierten Projekten an, die ihnen immanente Dramaturgien entwickeln. Musik, auch komplexe DJ-Sets und in vielen Fällen auch Filmisches, erzeugt Spannungsbögen und wird wahlweise als langweilig oder meditativ empfunden, wenn diese Strukturen fehlen – auch Variationen von Tempi bzw. Geschwindigkeiten im Erzähl- und Schnittrhythmus bestimmen die Kriterien für das Wie der Montagen im Falle von Musikdokumentationen im Sinne ihres Gelingens. Mit den musikalischen Logiken korrespondieren Gestaltungsmittel auf der Ebene der Kameraführung, in diesem Fall eher Melodiken modulierend, wie auch der Montage, die ggf. Handlungs- und Bewegungsfolgen reproduzieren können, aber diese auch aufbrechen, in Diskontinuitäten dem flackernden Stroboskoplicht gleich rhythmisieren – im Falle des Arrangierens und Komponierens von »Found Footage« implodieren so räumliche Ordnungen zugunsten eines dramatisierenden »Flows« von Bildern. Die Bewegungen im Bild sind dabei mit Bewegungen des Bildes verschränkt, kurz: »Filme sind Musik fürs Auge«, so – zustimmungsfähig – Seel⁴⁸. Unter Bezug auf Überlegungen Hanns Eislers und Theodor W. Adornos formuliert er unter der Überschrift »Großrhythmus« wie folgt: die von Eisenstein als so zentral betrachtete Montage, der Schnitt des Films würde gerade in der Relation zwischen Bild und Ton wirken,

44 Elsaesser 2016. S. 137

45 Ebd., S. 138

46 Seel 2013, Pos. 432 der eBook-Ausgabe

47 Ebd., Pos. 447

48 Ebd., Pos. 452

in Gleichzeitigkeit und doch wahlweise spannungsgeladen oder ineinandergreifend, und so die kleinen und großen Rhythmen, Melodien, Dissonanzen, Wiederholungen, Leitmotive und deren Modi usw. im Filmischen erzeugen⁴⁹. Weil Musik hier auch Sujet ist und als Mittel der Dramaturgie wie auch der dem Film immanenten Aussagenlogik *anders* eingesetzt wird, als wenn Hitlers Helfer in gängigen Geschichtsdokumentationen zu Wagner-Ouvertüren in cognacfarbenen Reenactments ihre realhistorischen Brutalitäten begehen.

Trotzdem kritisieren gerade Historiker*innen häufig diesen Umgang mit Material, seitdem er Gestaltung anleitet auch in jenen Zusammenhängen, in denen Historie Sujet ist. Dennoch: manche Historiker*innen konstatieren auch *oberflächliche* Verwandtschaften. »Historiker verarbeiten, nicht anders als Cutter, ihre Dokumente nicht in ihrer Gesamtheit und beanspruchen aus guten Gründen, durch Herstellung neuer Bezüge auch neue Bedeutungen zu evozieren, die gegenüber den Rohdokumenten eine kritische Wirkung entfalten können«⁵⁰. Auch sie bewegten sich, so Michèle Lagny, auf dem schmalen Grat zwischen Manipulation der Quellen und deren Nutzung in einem mehrschichtigen Schreiben. Jedoch geriete die Montage z. B. in »Le fond de l'air est rouge« (1977) von Chris Marker, keine Musikdokumentation und doch ein Film, der sich damals neuen Schnittweisen aus popkulturellen Zusammenhängen öffnete, derart rasant, dass sie sich historischen Quellen, konkreten Orten oder Zeiten oft nicht mehr zuordnen lassen. Solche Atmosphären oder abstrakte Sujets wie »die Befreiung weißer Körper der Hippie-Ära« oder auch »Teds im Köln der frühen 80er Jahre« illustrierenden Passagen wählen Musikdokumentarist*innen häufig, gerade weil sich so *allgemeine Entwicklungen* subsummierend und dennoch begründend darstellen lassen.

Lagny hingegen begreift solche Praktiken, wie ich meine zu Unrecht, als »politisch tendenziös«. Sie beschreibt eine »Bilderserie von Demonstrationen im Quartier Latin, in Prag und Santiago de Chile« – wohlgemerkt zum Zeitpunkt der Pinochet-Diktatur – »die von der jeweiligen städtischen Polizei niedergeschlagen werden; kommentiert werden diese durch freeze oder Sepia- bzw. Rottönung bearbeiteten Aufnahmen von Kameralenten, die über die Emotionalität der Kamera berichten«⁵¹. Die Kameras würden sich inmitten des »Gefechts« von alleine auf Zeitlupe schalten oder manchmal zu zittern beginnen. Dass es sich bei solchen filmischen Sequenzen nicht um die gleiche Arbeit wie die von Historikern handelt sei zugestanden; dennoch sind Thesen über polizeiliches Handeln in den Werken Michel Foucaults oder Teilen der Politikwissenschaft *auch* subsummierende. Hier wird die Gestaltung des Films Markers' insofern reflexiv, als er das Erleben der Kameralente thematisiert und deren Erfahrung mit »Reaktionen« des Equipments.

49 Ebd. 2013, Pos. 616

50 Lagny 2003

51 Ebd., S. 118

Was nicht als unwahr oder manipulativ zu fassen ist, wenn es zutrifft, und – siehe oben – anhand des Films allein nicht zu überprüfen ist.

Diese Diskussion von Stilmitteln und Montagepraktiken Markers' ist zugleich eine des Einsatzes von Bildfolgen in Musikedokumentationen, oft auf Musik geschnitten und visuell so rhythmisiert. Sie zeigt exemplarisch übliche Praxen auf, die Arbeiten von Historikern nicht *ersetzen*, aber doch *ergänzen* können in demokratischen Öffentlichkeiten als Teil eines praktischen, gesellschaftlichen Diskurses. Historiker sind in Experteninterviews als Mittler auch einbeziehen, in die *Docutimeline* zu integrieren.

Lagny verwundert auch der *Mix des Materials* von Privataufnahmen, Spielfilmausschnitten, Nachrichtensendungen und Fotos; sie ironisiert, dass der ausstrahlende Sender ARTE von Bildern spreche, die »aus den Mülleimern der Schneideräume hervorgeholt wurden«⁵², und auch den Musikeinsatz in diesem Film – somit das, was in dieser Phase des Umgangs mit differenten Quellmaterialien, in der Marker arbeitete, ganz im Gegensatz zur »fly on the wall« aktiv komponierend zunehmend eingesetzt wurde. Collagen der filmischen Avantgarde setzten diese Praxen fort. Auch die Audiospuren wurden »bedeutungstragend«. Kompositionen mit Hilfe des Musikeinsatzes in dokumentarischen Filmen rahmten so Interviews (z. B. mit Daniel Cohn-Bendit im konkreten Fall), integrierten diese in kompiliertes Archivmaterial. Solche Montageprinzipien sind es, die auch die Gestaltung von Musikedokumentationen prägen. Marker setze die Bilder ein, so Lagny – ohne dass die Urheber von späteren Verwendungen wüssten. Ihr zufolge beziehe er die Bilder in eine Schreibweise ein, die auf emotionale Wirksamkeit zielten, nicht auf Objektivität⁵³ – womit die objektive, emotionale Wirksamkeit von polizeilicher Ausübung des Gewaltmonopols auf die, die sie erfahren, aus der Historie getilgt würde, richteten sich Filmemachende danach.

Das Bild bewiese nichts mehr, sondern berühre so nur noch, meint Lagny – ohne zu bedenken, dass Berührendes nicht außerhalb des Beweises situiert sein muss. Ein ironischer Off-Text stütze noch das »Tendenziöse«. Eben darauf wird in den Ausführungen zu Teilnehmendenperspektiven in Lebenswelten zurückzukommen sein. Lagny übersieht hier zudem, dass der Film von Marker *selbst* ein historisches Dokument ist (wie auch der Text von Lagny); eines zu spezifischen, politischen Perspektiven in den 70er Jahren, das als solches wiederum in späteren Produktionen als Beleg eben dafür wieder angeführt werden kann. Zudem gilt, dass die Behauptung der Neutralität von Geschichtsschreibung selbst historisch in spezifischen, institutionellen Zusammenhängen erst *hergestellt*, produziert wird – wie auch der Film von Chris Marker. Der filmische Text präsentiere sich Lagny zufolge nicht als einer, dessen Aufnahmen »die Wahrheit sagten«, sondern die Bilder

52 Ebd.

53 Ebd. S. 119

präsentierten sich als »Spuren einer Welt, die sich mit dieser gemeinsam verändern und die man unaufhörlich neu deuten muss.«⁵⁴ Oder, anders aus Sicht dieser Arbeit formuliert: als Explikation einer *multidimensional kommunikativen Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen, die sich als solche auch zu erkennen gibt*.

Christa Blümlinger analysiert analog Péter Forgács »Free Fall« (1997) als ein Beispiel für kompilierende Praxen des Filmischen, indem dieser die »große« ungarische Geschichte mit »kleinen« Stories z.B. aus Familienarchiven kombiniert und durch Grafiken und einem Spiel mit der Musikuntermalung ergänzt⁵⁵. »Öffentlich« und »privat« erfahren so eine filmische Verschränkung. Die Kombination von Fragmenten führe zur Herstellung von Kohärenz⁵⁶, indem sie gerade die Diskrepanz zwischen privater Mikrogeschichte und öffentlicher Makrogeschichte herausarbeite⁵⁷. Dies weist in exakt die Richtungen, in denen diese Arbeit auch Musikdokumentationen begreift, die mit ähnlichen Mitteln arbeiten. In einer später detaillierter zu analysierenden Dokumentation aus der Reihe »Queens of Pop« (2001) über Britney Spears (Autorin Julie Wessling, Montage Marion Pohlschmidt, ich fungierte als Produzent und Redaktionsleitung) verschränken sich Neudreh mit teils reenacteten Sequenzen über das Schulleben und die Kindheit von Britney Spears wie auch mit Aufnahmen von Proben für eine Tour mit Nachrichten-Footage aus den Clinton-Jahren. Letzteres belegt die spezifische Form eines sich Marketinglogiken einfügenden, auf Leistung bezogenen Startums zu Zeiten des Dotcom-Booms. Eine detaillierte Analyse dessen erfolgt in Abschnitt 2.9.

All die im bisher Formulierten skizzierten Praxen formal wie auch inhaltlich definierter Gestaltungen sind in der Produktion von Musikdokumentationen üblich – gerade auch letzteres, die Einbettung von Künstler*innenbiographien unter Einsatz des konkreten, Musiker*innen dokumentierenden Materials mit Zeitgeschichte im Großen. In Dokumentationen über Elvis Presley kann so auch die Atombombe auftauchen, um angesichts der globalen Bedrohung den Rock'n'Roll als Eskapismus hinein ins Hier und Jetzt des Spaßes zu begreifen⁵⁸. Thatchers Rettung ihrer Wiederwahl durch den Falklandkrieg wird mit Culture Clubs »War is stupid« konfrontiert⁵⁹ – immer auch nach musikalischen Kriterien montiert und komponiert, der Logik von Spannung und Entspannung folgend.

*

54 Ebd.

55 Blümlinger 2003, S. 84

56 Ebd., S. 87

57 Ebd., S. 88

58 So zum Beispiel in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll« (ZDF/ARTE 1997), als dessen Autor ich fungierte. Montage: Sigrid Sveistrup, damalsFlierl.

59 So in »Peace'n'Pop«, Teil 2 (ZDF/ARTE) 2015, auch hier war ich Autor. Montage: Marion Pohlschmidt.

Diese kompilierenden Praxen in Musikedokumentationen liegen bei diesem Sujet auch darin begründet, dass zumindest im Falle von Popmusik das »Drumherum« *Teil des Phänomens selbst* ist. Diedrich Diederichsen versteht so unter »Popmusik« gar nicht nur die Musik, sondern ein sozial situiertes »Gesamtpaket«:

»Pop-Musik ist der Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpften Erzählungen. [...] Seine Elemente verbindet kein einheitliches Medium, wenn es auch von entscheidender Bedeutung ist, dass sich unter den Medien, die Pop-Musik benutzt, die technische (Ton)- Aufzeichnung befindet. Den notwendigen Zusammenhang aber zwischen z.B. Fernsehausstrahlung, Schallplatte, Radioprogramm, Live-Konzert, textiler Kleidermode, Körperhaltung, Make-up und urbanem Treffpunkt, zwischen öffentlichem, gemeinschaftlichem Hören und der Intimität von Schlaf- und Kinderzimmer stellt kein Medium her«⁶⁰.

Doch – Musikedokumentationen tun das. Laut Diederichsen stiften die Fans und die Rezipienten den Zusammenhang. In »Über Pop-Musik« referiert er auch diverse Konzeptionen rund um Popmusik im engeren Sinne, die ihrerseits, in Deutschland sich u.a. aus dem Musikjournalismus – auch dem eines Diedrich Diederichsen – nährend, Musikproduktion und deren lebensweltliche Inszenierung prägten⁶¹: Rockismus, Subkulturalismus, Anti-Authentizismus, »Techno- und Club-Culture« zum Beispiel.

Solche Konzeptionen entwickeln auch gelingende Musikedokumentationen; sie bilden ein Referenzfeld, in dem sie sich situieren. Die schlichteste Konzeption folgt dabei einfach der Biographie von Geburt bis Tod; je nachdem, welche Aspekte in solchen Produktionen zusätzlich herausgearbeitet werden, seien es psychologische, gesellschaftliche, historische, ikonographische, wandelt sich der konzeptionelle Rahmen, nicht selten in Auseinandersetzung mit Diskussionen z.B. aus den Kulturwissenschaften. Auch aufgrund von Annahmen darüber, »was der Zuschauer sehen wolle«, leiten die Materialauswahl wie auch das Materialverständnis an und generieren so Modi der Verknüpfung.

Diese sind als eingebettet in übergreifende kulturelle und gesellschaftliche Praxen nur zu begreifen: Begriffe

»vom Musikbegriff bis zu den üppig wuchernden Stilbezeichnungen – funktionieren in diesem Zusammenhang nur dem Anschein nach als Denotat für eine Klasse von Musikstücken. In Wirklichkeit sind sie Instrumente der Grenzziehung auf

60 Diederichsen 2014

61 Ob Diederichsen sein »Über Pop-Musik« selbst in diesem Sinne als Teil von Popmusik begreift oder als etwas, was von außen darüber referiert, das habe ich wahlweise überlesen, oder er diskutiert es nicht.

einem kulturellen Terrain, das ebenso umkämpft ist wie es sich in ständiger Veränderung befindet. Damit wird das Wechselverhältnis von kultureller Praxis und begrifflicher Normierung, die Macht zur Definition, auf diesem Terrain zu einem entscheidenden Faktor musikalischer Praxis.«⁶²

Peter Wicke bezieht dieses auch auf Rubrizierungen durch die Musikindustrie, die durch Promotionstools die Rezeption zu steuern sich müht – darauf wird im Abschnitt 4.2 zurückzukommen sein – und darüber hinaus auf Theoreme von Michel Foucault. Auch diese sind Ansätzen dieser Arbeit nicht äußerlich und werden vor allem im 5. Teil expliziert. »Die Art und Weise, wie im Musikbegriff Praktiken des Musizierens, darin vermittelte Objekte und Institutionen musikalischer Praxis zueinander in Beziehung gesetzt sind, entfaltet eine normative Kraft, welche die Definitionsmacht zu einem ebenso entscheidenden Faktor des Musikprozesses werden lässt, wie die wirtschaftliche Kontrolle darüber«, so Wicke weiter.

Musikdokumentationen verwenden dieses von Wicke formulierte Wissen ggf. als jenes von Experten in Interviews und durch deren Vorarbeiten. Peter Wicke fungierte so immens hilfreich als Berater der bereits erwähnten Reihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (WDR u.a.1999), gab uns für diese ebenso wie für die Reihe »Sex'n'Pop« (ZDF/ARTE 2004) umfangreiche Interviews. Als Gesprächspartner erschien er zuvor auch in der zweiteiligen Dokumentation »Ostrock – Geschichte des DDR-Rock« (MDR 1995). In der später zu entfaltenden Positionierung von Massenmedien in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas erweist sich das bereits mehrfach erwähnte Experteninterview zentral.

Musikdokumentationen kuratieren so durch die Verwendung und Kritik von Wissen Bilderströme. Manche beklagen das Verschwinden der »Gatekeeper« in der Explosion und Inflation der Bilder und Informationen in Zeiten des Internets, andere begrüßen sie, weil gerade das ermöglicht, was Diederichsen (mit Fiske und anderen) als Kern seiner Konzeption von Pop-Musik begreift: das Zusammensetzen heterogener Elemente durch die Rezipienten. Simon Reynolds verflucht die Allgegenwart der Bilder in »Retromania« und erfreut sich doch auch an dem, was Musikdokumentationen leisten können, gerade auch in Fragen der Musikgeschichtsschreibung: »Geschichte ist eine Form, Realität zu bearbeiten. Damit eine historische Erzählung funktioniert, bedarf es eines Filters, ansonsten überschwemmt der Informationsmatsch den Erzählstrom«⁶³. Als Beispiele solcher Filter führt er die nach Stilen und Genres gegliederte Reihe »Britannia« an – »Folk Britannia«, »Prog

62 Peter Wicke, Über die diskursive Formation musikalischer Praxis, Berlin 2004, www.popmusicology.org/PDF/Diskurs-Strategien.pdf, aufgerufen am 17.3.2018

63 Reynolds 2013, S. 63

Britannia«, Synth Britannia« usw. (BBC 4 2006ff.). Sie seien das Gegenteil des reinen Auflistens, unterlaufen ggf. die offizielle Geschichtsschreibung, ganz wie der oben erwähnte Dokumentarfilm »Free Fall« die ungarische »Großgeschichte«: statt einer enzyklopädischen Sammlung fertigen sie in Handarbeit, nicht industrieller Logik folgend, Gegenerzählungen zum dominanten Storytelling, das in ewigen Abfolgen von Listen und Ranking, mehr dazu im 5. Teil, ertränkt werden kann⁶⁴.

Diederichsen lässt »Pop-Musik« in seinem Verständnis um 1955 einsetzen, nicht zufällig zugleich mit der Verbreitung des Rock'n'Roll, der Etablierung von auch, aber nicht kommerzialisierten Teenager-Kulturen (Symptom: die Gründung der BRAVO 1956) und deren Idolen auch im Kino (Brigitte Bardot, James Dean, Elvis Presley) wie auch der allmählichen einsetzenden Breitenwirkung des Fernsehens. Gerade das Bewegtbild, das, aus Archiven gefischt, immer wieder recycelt und neu kombiniert wird, ist also konstitutiv für das, was Diederichsen unter »Pop-Musik« versteht. »Die Epoche der Popmusik beginnt dort, wo populäre Musik untrennbar mit Bildern verbunden zu sein beginnt.«⁶⁵ Er bezeichnet ein Ensemble aus Transistorradios, tragbaren Plattenspielern und eben auch Pop-Fernsehen als »zweite Kulturindustrie«.

In all diesen *visuellen* Medien spielten als schwarz gelesene Musiker*innen zunächst eine allenfalls marginale Rolle – weil sie es unter Bedingungen der Segregation nicht durften. Dennoch hat ihre als »Race Music« gelabelte, in Radios der USA ausgestrahlte Musik den Boden für das bereitet, was, oft als »Amerikanisierung« bezeichnet, auch in Europa Pop-Musik im weiteren Sinne erst befeuerte. Die enorme »Sexyness« dieser Musik gerade auch für weiße Teenager ist Fundament von allem, was später sich weiter verzweigte – wie auch die Berufung der Beatles oder der Rolling Stones auf ihre schwarzen Blues-Vorbilder belegt, die anders als Elvis Presley, Buddy Holly oder Ricky Nelson in den visuellen Medien kaum auftauchten. In Deutschland sorgten auch AFN und BFBS für die Verbreitung der Sounds; es ergab sich hier eher ein Kontinuum, das historisch noch bis in die 70er Jahre hineinwirkte, weil Sendungen wie der »Beat Club« in den 60er Jahren eher Ausnahmen bildeten. Während Diederichsen das weitere Feld der »populären Kultur«, wozu dann auch Tin-Pin-Alley-Musiken (in den USA) oder Schlager und Operette

64 Reynolds formuliert so ein Verständnis, das in den Reihen, für die ich selbst als Leitung, Executive Producer und auch Produzent zum Teil gemeinsam mit Jean-Alexander Nitivhabwa und mit einigen konstanten Autor*innen wie Nicole Kraack, Simone Owczarek, Stefanie Schäfer, Matthias Schmidt, Tom Theunissen, Henrike Sandner und anderen mehr unser Selbstverständnis prägte. Dass solche Reihen wie »Sex'n'Pop«, »Pop/bsession«, »Birth of«, »Welcome to the Eighties«, »Queens of Pop« oder »Soul Power« möglich wurden verdanken wir Ausnahmereakteure unter der Leitung des Koordinators und ARTE Deutschland-Geschäftsführers Wolfgang Bergmann, so u.a. Caroline Auret, Dieter Schneider, Tobias Casau und Christopher Janssen.

65 Diederichsen 2014, Pos. 1856 der eBook-Ausgabe

(in Deutschland) zu zählen wären, aber auch Groschenromane, Tanztee oder das »Glücksrad«, von Pop-Musik unterscheidet, ist es für mich durchaus auch leitend.

*

Auf Bezüge zur DJ-Culture habe ich oben bereits verwiesen. Die Praxen des Sampelns und Remixens, auch von Mashups, können in rein künstlerischen Produktionen leitend werden, alle Geltungsansprüche, jeden Belegcharakter und allen historisch sinnvollen Umgang mit Quellen transzendieren und so die Musik fürs Auge entstehen lassen, wie viele VJ-Künstler der 90er und Nullerjahre das in Zusammenhang mit der DJ-Culture auch taten. Hier tritt eher die immanente Logik des Materials selbst in den Mittelpunkt, auch kann das vor allem für House und Techno so entscheidende Prinzip des Loops stärker zu Entfaltung kommen, ohne als inhaltliche Redundanz zu wirken – in journalistischen Praxen hingegen treten belegbare und mehrdimensional begründungsfähige Weltbezüge an die Stelle eines Eigensinns des Materials, wie Teil 2 und 3 auszuführen sein wird.

Alex Weheliye weist darauf hin, dass in US-amerikanischer *Theoriebildung* Praktiken des Remixens gerade in Black Cultures maßgeblich gewirkt haben – und das bereits, bevor es DJ-Culture oder das Remixen überhaupt gab. In »Phonographies – Grooves in Sonic Afro-Modernity«⁶⁶ führt er unter Bezugnahme auf Jacques Attali aus, dass Tempi – somit auch Schnitt-Geschwindigkeiten – Musiken in Kulturen bestimmten und diese deshalb auch weniger anhand von Statistiken denn anhand der soziokulturellen Kontexte, in denen Sounds entstehen, verstanden werden sollten. Das gilt für diese Arbeit programmatisch.

Gelingende Musikdokumentationen gestalten so, dass sie in der Art des Kompilierens, der Musikalisierung der Montage unterschwellig Soundebenen wirken lassen – und eben diese auch als maßgeblich für das Wie des Kompilierens betrachten. Weheliye verweist zudem auch auf Ralph Ellisons »Invisible Man«, dessen Konstatieren eines »Grooves« der Geschichte sensibel für eben diesen machen sollte. Unter expliziter Bezugnahme auf Walter Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«, genauer den Passus: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« und dabei besonderer Berücksichtigung der Tradition der, so Benjamin, Unterdrückten, wird versucht, »die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen«⁶⁷. Konstitutiv und Vorbild für Weheliye sind Text-Praxen wie jene von W.E.B. du Bois, die in dessen Theoriebildung selbst Remixing praktiziert

66 Weheliye 2005

67 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, aufgerufen am 12.5.2019

hätten. Dieser Remix kompiliere so einen »Groove der Unterdrückten« unter starker Bezugnahme auf das, was in Popmusiken noch nachhaltiger wirke als der Blues und diesen auch zu inspirieren wusste: Gospel-Musik, damals noch »Spiritual« oder »Sorrow-Songs« genannt. »Du Bois's text suggests a continuous mix of different genres and media (sociology, history, narrative, fiction, poetry, and music).«⁶⁸

Der so entstehende »The Mix« sei spezifisch für Afromoderne und ist, wie so vieles, auch in kulturellen Praktiken und Schreibtechniken (z.B. Cut-Up-Techniken der Jazz hörenden Beat-Literaten) außerhalb adaptiert worden.

Für eine Arbeit wie diese, die sich kompilierenden, filmischen Praxen widmen will und in durchaus intendiertem, fröhlichem Eklektizismus auch einem Neu-Arrangieren, -Komponieren und Remixen von Theorieversatzstücken verschreibt, in der leitmotivisch immer wieder die Stimme von Jürgen Habermas sich erhebt, betrachte ich diese Methode des »The Mix« als methodisch vorbildlich, ohne sie appropriieren zu wollen. Ich stehe aber deutlich in der Schuld derer, die ihn erfanden – auch autobiographisch. Ich habe ihnen sehr viel zu verdanken. Von verschiedenen Formen des Wissens und Gestaltens in Black Communities habe ich Maßgebliches gelernt.

Das Bisherige soll diese Arbeit im Forschungsstand situieren und ihren Gegenstand im Kontext der Forschung überhaupt erst bestimmen, folgt aber zugleich keinem reinen »Namedropping«, sondern zumindest seiner Intention nach in Teilen eben solchen Praxen der in der DJ-Culture der 70er Jahre zu sich selbst kommenden Remixings, die in Mashups münden. In Teil 4.4. wird ausgeführt, inwiefern dieses als Opposition zum dominanten Rockismus, der sich noch in Termini wie »Rockumentary« zeigt, auch zu anderen Gestaltungsweisen der Musikedokumentation führt.

»Geboren« wurde die DJ-Culture in den vor allem von Schwarzen und Latinos betanzten Gay-Clubs im New York der 70er Jahre wie z. B. dem auch »Salvation II« genannten Club »The Church«, wo Künstler wie Francis Grosso⁶⁹ in einer ehemaligen Kirche die neue Freiheit der Legalität feierten. Grosso mixte Led Zeppelin-Riffs mit Afro-Beat und hypnotischen Gesängen und trug mit den Queers so zur Etablierung eines neuen, popkulturellen Szenarios bei. So vereinte er auch unvereinbar scheinendes in »The Mix«. In ihm kann sich entwickeln, was Adorno, der sich in »The Church« vermutlich nicht wohl gefühlt hätte, in »Essays als Form« als Chance verstand: »Der Essay aber läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben. Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wider, der ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben. Er reflektiert das Geliebte und Gefäßte,

68 Weheliye 2005, Pos. 317 der eBook-Version

69 Vgl. auch Poschardt 1997, S. 108ff. – Poschardt behandelt Grosso hier als ersten »DJ-Autor«

anstatt den Geist nach dem Modell unbegrenzter Arbeitsmoral als Schöpfung aus dem Nichts vorzustellen.«⁷⁰

Durch die Kombination von häufig als konkurrierend verstandenen, theoretischen Ansätzen fügt diese Praktik hier und da als kontrastierendes Gefüge von Dissonanzen sich in den Groove dieser Arbeit hoffentlich ein – wobei »Groove« einen subkulturellen Subtext parallel zur großen Erzählung von Rock'n'Roll, Punk und Techno aufzuspüren versucht. Hier treten auch Inhalte zueinander in Beziehung. Dialogisches, Kommunikation, Interpersonalität erscheinen so inmitten von »The Mix«.

Mittels Montagetechniken produziert es sich anders als in Selbstverständnissen der zumeist als männlich imaginierten »Schöpfersubjekte« – DJs als Künstler*innen recycleten ja nur⁷¹, so heißt es manches Mal.

Alexander Weheliye zufolge geht »The Mix« hingegen über die oben erwähnten Prinzipien von Bricolage und Pastiche deutlich hinaus, indem er keine »ironischen Verwendungen« kenne. »The Mix« dringt ins Material, moduliert es, arrangiert es neu, um ggf. den Wechsel zwischen Spannung und Entspannung zu produzieren – einer Spannung auch zwischen Fiktionalem und Fakten. Manchmal, um sich eben jener Erinnerungen zu bemächtigen, die im Augenblick einer Gefahr aufblitzen.

»The Mix« ist somit das, was in *Docutimelines* hergestellt wird. Die digitalen Schnittsysteme folgen derselben Logik wie Programme zur Musikproduktion – so. z.B. *Logic*, *Ableton Live*, *FL Studio*, *Steinberg Cubase*, *Garage Band*, *Pro Tools* oder *Audacity*. Einige dieser sind mit Videoschnittsystemen kompatibel, als deren Ergänzung programmiert – so lassen sich Audiovisualitäten aus Final Cut Pro X in *Logic* »vertonen«, ein Sprecher*innentext kann in sie eingelesen werden. *Pro Tools* ist auf die Schnittsoftware *AVID* abgestimmt. Sie verfügen über limitierte oder unlimitierte Audiospuren, solche, auf denen Instrumente »eingespielt«, also aufgenommen werden, ebenfalls solche, in die vorgefertigte Loops kopiert und in das Arrangement einbezogen werden können und Effektspuren, in die »geroutet« werden kann, was sodann mit Hall oder Echo versehen wird. Software-Instrumente wie komplexe Synthesizer sind häufig in diese Programme integriert; so genannte »Plug-Ins« können einbezogen werden, um Sounds, Samples und Effekte zu ergänzen. Analog dazu ist es möglich, aus digitalen, audiovisuellen Schnittsystemen heraus auf Effektsoftware wie *After Effects* zuzugreifen, in denen auch animiert wer-

70 Adorno 2002, S. 11

71 Genau das warf Niklas Luhmann – nebenbei erwähnt – Jürgen Habermas vor: »Der Ausweg, den Habermas geht, verschiedene Theorien zu diskutieren und zu synthetisieren, hat bisher nicht zu einer eigenen systematischen Position geführt« Vgl. Luhmann 1987, S. 126 – Meines Erachtens macht gerade das die Stärke des ganz auf Kommunikation ausgerichteten Ansatzes von Habermas aus, dass er sich im Austausch mit Anderen versteht und nicht als »Schöpfer«.

den kann. So produzierte Ari Folman seinen bahnbrechenden und preisgekrönten Animationsfilm »Waltz with Bashir« (2008) in dieser Software. »It must schwing? – Die Bluenote-Story« (2018) von Eric Friedler und Wim Wenders arbeitet ebenfalls mit After-Effects-Sequenzen, die Animationen z.B. von Aufnahmesessions zu Jazz-Alben reenacten, somit in **Docutimelines** integrieren.

Docutimelines folgen so auch in ihren Arrangements und Kompositionen Prinzipien, die zunächst in der VJ- und DJ-Kultur ausgearbeitet wurden, indem z.B. in letzterem Fall mit zwei Plattenspielern gescratched und Bass-Sequenzen hinzu gemixt wurden. Als die Preise für diese Produktionsmittel wie z.B. dem analogen Synthesizer 303 im Verlauf der 80er Jahre sanken, entstand »House Music«; der 303 erzeugte den charakteristischen Sound von »Acid House«. In digitalen Schnittsystemen können Färbungen, Körnungen, Anmutungen, Texturen, auch Effekte wie Blitze, Flimmern, Punkte etc. auf Ausgangsmaterialien gerechnet werden – durchgängig oder auch als Übergang im Sinne von artifiziellen Blenden von einer Materialsequenz in die andere eingesetzt werden.

Ein ZDF/ARTE-Format, das inhaltlich Musik auch, aber nicht nur zum Thema hatte, jedoch konsequent mit den im Jahr 2000 zur Verfügung stehenden Mitteln arbeitete und das ich mitentwickelt habe in meiner Funktion als Executive Producer, angestellt bei der Firma MME Me, Myself & Eye, war »Sample« (2000). Die Konzeption verfasste ich und kommunizierte sie mit ZDF/ARTE, die Pilotfolge entstand in einem Team – wir wechselten uns ab bei Drehs und im Schnitt und diskutierten heftig miteinander wie immer dann, wenn Neues entsteht. Letztlich produzierten wir nur 10 Folgen unter expliziter Nutzung von Techniken der DJ-Culture wie Scratches (das geht auch mit Bildern), Sampeln (von Archivmaterial) und einer Rhythmisierung und auch Erzählform, die sich von der in Dokumentationen damals deutlich unterschied, indem sie sich von nachvollziehbaren Handlungsabfolgen zumindest beim Einsatz von Archivmaterial löste und diese reiner Musikalität öffnete. Da »Special-Effects«-Programme wie After Effects – damals war das Software wie Henry, Soft Image oder Flame – zum Zeitpunkt des Entstehens schlicht zu teuer und aufwändig waren für eine TV-Produktion, filmten wir sämtliche Archivmaterialien aufwändig und bewegt, also melodios von den damals brandneuen »Plasma«-Flachbildschirmen in einem abgedunkelten Raum ab. So entstand ein körniger »Look« von Bewegtbildflächen, die im Schwarz scheinbar »fliegen«, an die heran gezoomt und in deren Fall in anderen Sequenzen der Bildschirm einfach abgefilmt wurde. All das ließ sich in der **Docutimeline** auf Musik so montieren, dass »The Mix« reflexiv »zu sich selbst kam«.

Die Pilotfolge thematisierte Fußball. Wie auch in der Bildästhetik setzte der Inhalt *reflexiv* an: wir bereiteten auf, wie Fußball in anderen popkulturellen Bereich reflektiert wird. So führte durch den Piloten die Schauspielerin Jasmin Tabatabai, die sich durch einen Berliner Park bewegend über die Erotik dieses Sports ausließ. Die aus einem Pariser Banlieue stammenden Rapper Saïan Supa Crew perform-

ten in Saint Denis unweit des »Stade de France« und berichteten dabei über die Rolle des Fußballs in den Vororten wie auch jene der damals unter »Führung« von Zinédine Zidane als Musterbeispiel für Antirassismus und Integration geltenden »Equipe Tricolore«. Sie musikalisierten das Sujet auch auf der Inhaltsebene. Der britische Pop-Autor Nicholas Blincoe führte uns durch das Stadion von Manchester United und erläuterte, warum er Fußball hasst.

Diese »Storylines« mit Protagonisten wurden in das Archivmaterialien, die vom Plasmascreen abgefilmt somit *als* Samples expliziert wurden, eingewoben wie Basslines oder Melodiebögen. Hier nutzten wir so z.B. Ausschnitte aus Fußballspielen, von Live-Mitschnitten der Saïan Supa Crew, auch Berichten aus dem ZDF-Archiv über die Lage in den Banlieues oder Ausschnitte aus Dokus zu Fan-Gesängen, einer Eigenlogik des Materials, nicht der Handlungsabfolge im vorfilmischen Raum folgend montiert. Kurze Trenner z.B. von Raps der Saïan Supa Crew ragten in die Passagen mit den Protagonisten hinein, das Material lud zum Spiel.

Das ist, schon im Namen des Formates »Samples« betont, was Arrangements und Kompositionen in *Docutimelines* ausmacht, die sich nicht der Ideologie des Authentischen oder der Abbildhaftigkeit wie im »Direct Cinema« unterwerfen und so die ästhetischen und musikalisierenden Potenziale aktueller Produktionstechniken *ausschöpfen*. Dennoch etablierten wir keine selbstreferentiellen, in der Eigenlogik der Materialien verbleibenden Bildfolgen: der Weltbezug war durchgängig gegeben, mehrdimensional und reflexiv, und unterschied sich so von bestimmten künstlerischen Produktionen, die in reines VJing übergehen. Der Großteil der Dokumentationen, die mit ähnlichen Produktionsmitteln in *Docutimelines* arbeiten, explizieren die Möglichkeiten nicht in diesem Sinne; implizit freilich sind sie als Möglichkeit noch da gegeben, wo mit Reportage-Stilmitteln ein Realismus oder Naturalismus suggeriert wird.

Ob im Falle der ehrlicherweise das Artifizielle herausarbeitenden Produktionen noch »dokumentarisierende Lektüren« greifen, sei dahingestellt – zumindest nicht solche, die im Sinne der »Abbildhaftigkeit« oder einer »Fly on the wall« arbeiten, sondern Geltungsansprüche erheben, und hier nicht nur der propositionalen Wahrheit »es ist der Fall, dass p«. Auch – u.a. – kommentierende, kritische, expressive, ethische, ästhetische und moralische Geltungsansprüche erheben die Protagonist*innen und in seiner Gesamtkonzeption auch der Film selbst. Was das meint, das wird in Teil 2 zu vertiefen sein.

Da jedoch in der Forschung zur Abgrenzung gegen Fiktionales Wahrheits- oder auch Wirklichkeitsansprüche (oder deren Bestreiten) am intensivsten thematisiert werden, seien diese nunmehr diskutiert.

1.2 Fiction versus Faction: Belegbarkeit und Propositionen

»Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it. In fact, we could say that there are two kinds of film: (1) documentaries of wish-fulfillment and (2) documentaries of social representation. Each type tells a story, but the stories, or narratives, are of different sorts.«⁷²

So formuliert es Bill Nichols in einem frühen Entwurf seiner Theorie, die zentrales Element der Argumentation in dieser Arbeit ist. Obgleich Nichols mit »Wunsch-erfüllung« auch nur einen sehr geringen Teil fiktionaler Produktionen erfasst – inszenieren sie doch auch Angstbewältigungen, zeigen Opfer von Sadismen, die allenfalls für einen sehr kleinen Teil des Publikums auch Wunschcharakter annehmen, und arbeiten teils grausame Dystopien aus. Fiktionalisierungen lieben Serienkiller, Zombie-Apokalypsen: Mumien, Monster, Mutationen. Auch Angstbewältigungen beziehen sich jedoch noch in irgendeiner Form auf Realitäten und transformieren ggf. sie in audiovisuelle Alpträume. Jedoch ist die Existenz von Hobbits außerhalb von Film, Literatur und Fan-Fiction schwieriger zu belegen als die von Hip Hop-Künstler*innen (um nicht immer wieder die Einhörner zu strapazieren). Dennoch zeigen bestimmte Merkmale wie z.B. Formen der im Reenactment eingesetzten Inszenierungsmodi Gemeinsamkeiten zwischen Fiction und Faction.

»Some documentaries make strong use of practices or conventions, such as scripting, staging, reenactment, rehearsal, and performance, for example, that we often associate with fiction. Some fiction makes strong use of practices or conventions, such as location shooting, the use of non-actors, hand-held cameras, improvisation, and found footage (footage not shot by the filmmaker) that we often associate with non-fiction or documentary.«⁷³

Doch auch in dem, was als »Fiction« gilt, sieht Nichols Spuren, Prämissen und »Bildsprachen« dessen wirken, was Üblichkeiten eher dem Dokumentarischen zuweisen, in ihm verortet sehen, und was häufig auch zum Erzielen von Glaubwürdigkeit des Gezeigten Einsatz findet. Ein filmischer Realismus ist gemeint wie z.B. in Pasolinis »Mamma Roma« (1962), einem Film, der soziale Realitätsgehalte in die Wunscherfüllungswelten des Kinos einführt. »Realismus« in filmischen Gestaltung wird dabei oft in einen Gegensatz zum »Artifiziellen« gebracht⁷⁴, dabei manches Mal auch die Stilisierungen in z.B. Pasolinis Werk übersehend. Nichols treibt

72 Nichols 2001, S. 1

73 Ebd. xi; im Folgenden kombiniere ich Gedankengänge aus dieser und der 9 Jahre später veröffentlichten, überarbeiteten Neuauflage.

74 Ebd., xii

dies freilich nicht dazu, nun ungebrochen dem manipulativen Charakter des Fiktionalen zu geißeln und das am Tatsächlichen orientierte »Zeigen, was ist« zum Durchbrechen der Ideologieproduktion z.B. von Seifenopern, fälschlich Dramatisierendem und verlogenen Erzählendem anzuführen.

Dennoch: Ein Film wie »Das Schweigen der Lämmer« (1991) wäre nicht auszuhalten, wenn Zuschauende wüssten, dass das, was zu sehen ist, tatsächlich geschehen sei und 1 zu 1 gefilmt worden wäre (und als »Snuff« wäre es verboten⁷⁵) – etwas, das freilich, ganz wie bereits anhand der Theoreme von Strawson/Seel ausgeführt, filmimmanent anhand des Sicht- und Hörbaren gar nicht feststellbar wäre, wenn die filmische Tricktechnik der »Special Effects« in ihrem Erzeugen des Illusionären überzeugend gearbeitet hätte. Hier greifen Theoreme der Lektüremodi dann doch: etwas im Sinne eines als ob anzuschauen unterscheidet sich erheblich von dem, was als tatsächlich gesehen wird. Die Unterscheidung freilich verdankt sich dem, dass Menschen wissen, was »tatsächlich« bedeutet.

Nichols verweist auf Annahmen, dass Non-Fiction als »soziale Repräsentationen« von Aspekten von Welt verstanden würde, die wir bewohnen und teilen – eine Annahme, die in der Auseinandersetzung mit dem Werk von Jürgen Habermas, jedoch ebenso in der mit Diederichsens Verständnis der Denotation von Musik vertieft werden wird, ohne den Begriff der »Repräsentation« zu übernehmen. Dies allein kann freilich kein Kriterium für den Unterschied zwischen Fiction und Faction sein, da auch Serien wie »The Wire« (2002-2008) es erfüllen, die »repräsentieren«, was tatsächlich oft gar nicht gefilmt werden könnte – und durchaus in den Recherchen eines Journalisten gründete⁷⁶, und dennoch erfunden wurde und in quasi-dokumentarischem »Look« auf Bildschirmen flimmert. Auch in Hochglanzästhetik inszenierte Produktionen wie »Hollywood« (2020) auf Netflix verweisen auf ein komplizierteres Verhältnis. In dieser Serie inszeniert das Team von »Serienmacher« Ryan Murphy Geschichten realer Persönlichkeiten wie Rock Hudson und dessen Manager Henry Wilson in einem fortwährenden Changieren zwischen hollywoodesker Überspitzung, freier Erfindung und zu belegenden Fakten wie jenen, dass die ersten Probeaufnahmen Rock Hudsons jahrelang als Beispiel dafür galten, wie man gerade nicht schauspielern sollte. Wiederum zeigt sich *tatsächlich* oder *als ob* nicht im Bild, steckt in der Recherche, zudem diese Serie auch noch ein in den realen Fünfzigern unmögliches »Happy End« für queere Menschen und People of Colour erfindet – als Kompensation des Grauens der Realgeschichte. Auf

75 Insofern ist vieles, was als »War Porn« mittlerweile bezeichnet wird, auch rechtlich in Grauzonen nur zu zeigen. Ich war selbst an einer Produktion beteiligt, in der Material aus Zusammenhängen des so genannten »Islamisches Staates« aufgrund seiner Unerträglichkeit nicht eingesetzt werden konnte, weil es rechtlich eine Grenze überschritt und auch auf jene, die es ansahen, tatsächlich traumatisierend wirkte.

76 Genauer: in »Homicide« von David Simon, dem Werk eines langjährigen Polizeireporters.

diese Struktur wird in der Auseinandersetzung mit dem Afrofuturismus zurückzukommen sein. Auf der anderen Seite des Spektrums finden sich, allseits diskutiert, so genannte »Mockumentaries« – das bekannteste Beispiel ist wohl »Kubrick, Nixon und der Mann im Mond« bzw. »Opération Lune« (2002), in der diverse »Zeit-Zeugen« von Henry Kissinger bis Christiane Kubrick erläutern, wie Kubrick die Bilder der Mondlandung von Apollo 11 inszeniert habe. Auch Mischformen von Doc- und Mockumentary wie Martin Scorseses »Rolling Thunder Revue« (2019), formal ein »The Mix« generierender Film von 140 Minuten Länge, in dem Material rund um die Dylan-Tournee 1975/76 incl. zeitgeschichtlicher Einordnung mit neu gedrehten Interviews sehr »rough and raw« zusammengeschnitten wird. Nur sind einige der Interviewpartner*innen wahlweise frei erfunden – so z.B. Stefan van Dorp, der als Filmer die Tour begleitet habe, oder aber die Geschichten, die sie erzählen. Sharon Stone habe kein Dylan-Konzert besucht. Das weiß wiederum die Presse zu berichten, die über den Film geschrieben hat⁷⁷. Wiederum ist die Wahrheit keine Frage dessen, was im Bild zu sehen und im O-Ton zu hören ist, sondern eine der Recherche.

Die Bezugnahmen zur außerfilmischen Realität, die sich in »The Wire«, aber auch Musikedokumentationsreihen wie »Hip Hop-Evolution« (2016) oder dem Einzelstück »Nas – Time is illmatic« (2014) finden, können sich überschneiden im Sinne eines Herausgreifens von Aspekten sozialer Realitäten als schwarz gelesener Menschen, die am Rande ökonomischer Ordnungen in den USA nach Wirken der Politik der »Reaganomics« lebten und leben.

Beide Produktionen arbeiten mit einer Fülle von Archivmaterialien, Schaulplatzbegehungen, Ausschnitten aus Konzerten – kompilieren, erzeugen Mashups, generieren »The Mix«. Sie arbeiten dabei jeweils auch mit der Erzählstruktur einer Art von »Ursprungsmythos«, wie Heinze/Schoch ihn aufzeigen (siehe Teil 1.1.). Im Falle der Nas-Dokumentation generieren diese die sozioökonomischen Bedingungen im New Yorker Stadtviertel Queensbridge und dort typische familiäre Verhältnisse. Aus ihnen heraus entfaltet sich die Erzählung dessen, wie er werden konnte, was er dann war und ist: einer der bedeutendsten Künstler des Hip Hop .

Im Fall von »Hip Hop Evolution« (2016) tragen verschiedene Künstler in aneinander montierten Interviews u.a. Kurtis Blow, eine Kontroverse aus über den Ursprung des »Rappens« als Form der musikalischen Kommunikation; die Bezugnahme auf jeweils präferierte Ursprünge verdankt sich auch wahlweise der Abgrenzung zur Vorarbeit des – implizit – als zu »gay« und zu kommerziell ausgewiesenen Philly- und Disco-Sounds. Die Suche nach Ursprungsmythos wird in einer Art praktischem Diskurs im Film verhandelt. Künstler, in diesem Fall tatsächlich nur

77 Vgl. z.B. Andreas Borcholte, Döntjes mit Bob Dylan, SpOn 15.6. 2019, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/rolling-thunder-revue-von-martin-scorsese-doentjes-mit-bob-dylan-a-1272447.html>, aufgerufen am 20.7. 2020

Männer, vertreten verschiedene Versionen, so dass ein nicht aufgelöster Dissens entsteht. Die Dokumentation wird so zu einem Teil öffentlicher Diskussionen um die die Genese und Rolle einer in Jugendkulturen so dominanten Musik wie Hip Hop.

Durch das serielle Format führt ein »Host«, selbst Rapper, mit Künstlernamen Shad – er generiert dadurch, dass er Teilnehmer dieses Milieus oder auch dieser Lebenswelt ist, Glaubwürdigkeit. »Ground Breaking Artists« wie DJ Kool Herc oder Afrika Bambaata, jene, die das neue Genre entwickelten, sind im Interview zu hören und auch in Footage-Sequenzen zu sehen. Es sind solche, die über »Street Credibility« verfügen, wie jeder weiß, der Hip Hop kennt⁷⁸.

Letztlich zielt Dokumentarisches so *anders* auf Glaubwürdigkeit ab *als Fiktionales*; letzteres hebt die Ungläubigkeit hypothetisch temporär auf, so dass sich Zuschauende in das *als ob* des Filmerlebens als »wirklich« hineinbegeben können, um den Film zu genießen, aber nicht müssen – letztlich wohl wissend, wo die Grenze verläuft. Anders formuliert: Fiktionales erhebt eine andere Art des Geltungsanspruchs als Dokumentarisches. Durch den Einsatz eines Hosts, der sich dahin und zu jenen begibt, wo die Musik entstand, kombiniert durch Archivmaterialien und montiert in **Docutimelines** so, dass musikalisierend Weltbezüge eine Navigation durch das Sujet erlauben, werden sie erhoben und öffnen sich dabei möglicher Kritik, indem Widersprüche oft nicht aufgelöst, sondern als Teil des als real ausgewiesenen Geschehens rezipiert werden können.

Die Glaubwürdigkeit einer Handlung kann auch bei Filmen, die sich als »realistisch« ausgeben, diskutiert werden – in Mystery- oder Fantasy-Produktion geht es eher um die dem Film immanente *Konsistenz* der fantasierten Welt. Auch die Diskussion darüber, ob man nun dieser Schauspielerin genau das abnimmt, was sie da gerade spielt, zeigt die Durchlässigkeit von Kriterien zur Abgrenzung von Musikdokumentationen und fiktionalen Produktionen: weil im Falle von Musiker*innen diese »Credibility«-Frage, wie erwähnt, inhaltlich ebenfalls maßgeblich sein kann. Fanta 4 als Mittelstandsjugendliche aus Stuttgart positionierten sich im Wissen darum und somit ganz und gar rational anders als der aus dem New Yorker »Problemviertel« Queensbrigde stammende Nas.

Umgekehrt setzt das Dokumentarische auch im Falle von Musikdokumentationen manches Mal so konsequent auf Unterhaltung, dass es egal wird, ob nun Glaubwürdigkeit generiert wird oder auch nicht, weil eben auch Mythen unterhalten – dass dieses im Falle von gesellschaftlich Relevantem geschieht, ist eher unwahrscheinlich oder zieht zumindest öffentliche Kontroversen nach sich. Jedoch kann gerade auch das Abstreifen aller Anforderungen von Glaubwürdigkeit,

78 Ich nehme hier implizit Bezug auf das Modell Thomas Webers der Modi, die Glaubwürdigkeit in und durch mediale Milieus generierten. Vgl. Weber 2017

ein Sich-alten-Realitätsprinzipien-bewusst-Entziehen (wenn Welt schon schrecklich ist, so kann man wenigstens ins Kino gehen, schreibt Gilles Deleuze sinngemäß in »Das Zeit-Bild«) – gerade popmusikgeschichtlich entscheidende, kreative Prozesse auslösen und in produktive Träumereien hinübergleiten. »Dreams are my Reality« (Richard Sanderson), »Dreamer, you're just a little Dreamer« (Supertramp), »Sweet Dreams are made of this« (Eurythmics) – nur 3 Beispiele aus dem musikalischen Pool meiner eigenen Jugend; in Popmusik sind diese Mechanismen konstitutiv für deren Erleben. Nicht nur Formen des Eskapismus frei nach dem Motto »Nur Samstag Nacht«, auch Bronski Beats Gershwin-Adaption »It ain't necessarily so« oder auch John Lennons »Imagine all the people« generieren kontrafaktische Inhalte von Musikdokumentationen. Traum, Utopie, Wunsch bleiben ihnen nicht äußerlich, sie werden zum Sujet. Das jedoch tatsächlich.

Nichols definiert die Dokumentation/den Dokumentarfilm in der Wiederauflage von »Introduction into Documentary« darum so:

»[...] a form of cinema that speaks to us about actual situations and events. It involves real people (social actors) who presents themselves to us in stories that convey a plausible proposal about our perspective on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into an proposal or perspective on the historical world directly, adhering to known facts, rather than creating a fictional allegory.«⁷⁹

Eine komplexe Herangehensweise, mit der ich im Folgenden arbeite⁸⁰.

»Dokumentarisch« im Wortsinn leitet sich ab aus dem lateinischen »Documentum« ab. Dem Wörterbuch »PON« zufolge⁸¹ umfasst dieser Begriff mehrere Bedeutungen; im Zusammenhang dieser Arbeit sind entscheidend die Bedeutungen »Beweis, Probe, Zeugnis« sowie »Beispiel«. In Nichols Definition fügt sich dieses nahtlos ein. Die in 01. dargestellten Kompilations-, Remix- und Mashuppraxen arbeiten auch im Falle von Dokumentationen, die sich aus vielen Quellen speisen, mit Bild-Dokumenten, die – »speaks to us« – eine klar kommunikative Rolle zugewiesen bekommen. Begreift man »Kommunikation« als »sich mit jemandem über etwas in der Welt verständigen«, stellen Dokumentationen im Allgemeinen und Musikdokumentationen im Besonderen Verständigungsangebote über tatsächliche Situationen und Ereignisse an ein potenzielles Publikum dar. Reale Personen (was auch Popstars, die eine Bühnenrolle einnehmen, beinhalten kann) agieren als sie selbst (im Sinne realer, raumzeitlich konstant als die gleiche identifizierbare Person –

79 Nichols 2010, S. 142

80 Ganz ähnlich arbeitet Carsten Heinze mit dieser Definition von Bill Nichols, vgl. Heinze 2016, Pos. 3553 der eBook-Ausgabe.

81 PONS Wörterbuch, <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/documentum>, abgerufen am 18.9. 2017

der entscheidende Unterschied zu Fiktionalem, wo Schauspieler eine Rolle spielen) in Geschichten (dazu mehr in Teil 2), die Zuschauenden einen plausiblen, also nachvollziehbaren oder auch begründeten, somit rationalen Vorschlag vermitteln hinsichtlich möglicher Sichtweisen von gezeigten Lebensgeschichten, Situationen und Ereignissen. Der Standpunkt/die Sichtweise der Filmemacher bringt im Falle journalistischer Dokumentationen die Story in eine Form, die Vorschläge bzw. Angebote oder auch Perspektiven darstellen, auch historische Gegebenheiten und Verläufe (»world«) an Fakten orientiert zu verstehen, nicht Allegorien entwickelnd.

Da verstecken sich diverse Teufelchen in Details, wie schon die Übersetzung zeigt. Ich halte sie für angemessen auch dann, wenn nicht Kino der anvisierte Raum ist, an dem diese Angebote (nicht im Sinne von Angebot und Nachfrage, sondern Vorschlag) dargeboten werden. Zumeist wird mit Mischkalkulationen gearbeitet, die Mehrfachauswertungen, Kino einbeziehend, vorsehen – wenn nicht reine »Indie-Produktionen« für Festivalmärkte mit Renommee als Währung produziert werden.

Der Belegcharakter von Audiovisualitäten im Dokumentarischen entsteht im Rahmen eines Verständnisses von Rechtfertigung dessen, was als »Information« gilt und deren möglicher *Rückverfolgbarkeit* im Außerfilmischen. »Information« fasse ich hier vorläufig als das, was auf die propositionale Struktur »dass p« verweist, wobei »p« für einer x-beliebige Tatsache steht⁸². »Es ist der Fall, dass p« informiert über Tatsachen in der außerfilmischen Wirklichkeit mit filmischen Mitteln, greift sie heraus aus dem Produzent*innen zugänglichen Erfahrungs-, Wissens- und Erlebnishorizont⁸³ und bereitet sie für potenzielle Zuschauer auf.

Es ist der Fall, dass Elvis Presley in Tupelo geboren wurde, durch seine Fernsehauftritte Popularität gewann und seine musikalischen Fähigkeiten u.a. beim Erlauschen der Chöre in Gospelkirchen erlangte.

Dokumentarist*innen suchen so ggf. Audiovisualitäten, um eben diese Aussagen belegen zu können. Auch Nichols verweist immer wieder auf die Rolle des »proofs«. Selbst normale Straßenszenen aus dem Hamburg der 50er Jahre können belegen, dass die meisten Menschen Anzüge oder Arbeitskleidung trugen, selten jedoch Jogginghosen – und somit auch ein anderes Selbstverständnis der Menschen bekunden, in dem weder Bequemlichkeit noch Fitness im Sinne der 80er Jahre eine erhebliche Rolle spielte. Der Mitschnitt des Konzerts von Bruce Springsteen in Ost-Berlin 1988 kann informieren darüber, dass er dort tatsächlich aufgetreten ist, aber ebenso, dass das Publikum bei »Born in the USA« euphorisch mitgesungen hat. Dieses Mitsingen kann wiederum als Beleg einer Atmosphäre in der DDR vor dem Mauerfall illustrierend herangezogen werden. So belegen die Aufnahmen

82 Manche Autoren fassen unter »Information« im massenmedialen Kontext nur das, was »neu« ist. Ich verstehe den Begriff hier weiter.

83 Das kann auch schlichtes »Googeln« sein.

eine eindeutig pro-westliche Stimmung in Teilen der Bevölkerung und in Opposition zur offiziellen Auffassung der Stimmung im Lande, wie durch SED-Organen sie vermuten ließen⁸⁴.

Bildbelege sind gerade in Zeiten von Social Media in Politik immens wirksam geworden. Die insgesamt 20 rund um den G20-Gipfel in Hamburg 2017 entstandenen Dokumentarfilme und analoge, z.B. bei Youtube kursierende Audiovisualitäten, mögen das wiederum belegen. Sie bemühen sich, das in den Augen der Produzierenden autoritäre, ggf. grundrechtswidrige Verhalten von Sicherheitsorganen zu dokumentieren – eben um das Material dabei so zu arrangieren, dass es eine Gegenerzählung zu den Aussagen des damaligen Bürgermeister Olaf Scholz formulierte. Dieser äußerte, Polizeigewalt habe es nicht gegeben⁸⁵ – eine seitdem offene Diskussion.

Materialtypen, die nicht von den Filmmachenden selbst produziert wurden, sind in Analogie zur Arbeit von Historikern u.a. als Quellen⁸⁶, in Ausnahmefällen sogar tatsächlich als Beweise vor Gericht zu verstehen. Was immer auch eine gründliche Quellenkritik nach sich ziehen sollte.

Die Nähe zu juristischen Rationalitäten der Wahrheitsfindung ist gegeben⁸⁷. Entsprechend gelten falsche Tatsachenbehauptungen auch im Falle des Dokumentarischen ggf. als justizabel. Gerade diese Nähe zu dem, was »der Wahrheitsfindung dient«, das Unterwerfende und Richtende mit Belegen operierender Rationalitäten führt auf Seiten der Künste und somit auch des künstlerischen Dokumentarfilms häufig zu heftigen Widerständen⁸⁸. Letztlich belegen Dokumente aber ggf. auch die Unschuld, das fatale Wirken der Macht.

84 So habe ich das Material eingesetzt in Folge 9 der Reihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland: Schluß mit lustig« (WDR. u.a. 1999)

85 Dokumentiert z.B. in DIE ZEIT vom 14. Juli 2017, <https://www.zeit.de/gesellschaft/2017-07/olaf-scholz-g20-demonstranten-polizei-verfahren-hamburg> - aufgerufen am 7.5.2020

86 Nicht zufällig wird sehr häufig auf Bilder, die das singuläre, antisemitisch-genozidale Wirken der Nationalsozialisten belegen, in diesem Zusammenhang verwiesen – die Relevanz nicht nur, aber auch aufgrund der in Deutschland strafrechtlich zu verfolgenden Holocaustleugnung gewinnen.

87 Judith Keilbach führt dies in ihren Ausführungen zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen aus, indem sie »Zeuge« auch im juristischen Sinne versteht. Vgl. Keilbach 2003

88 Vgl. auch Hißnauer 2011, 89ff. und S. 185ff.

1.3 Schocks und Unschärfen: Das Reale, dessen Tarnung und seine Wiederkehr in den Künsten

Gerade auch komplett unmoduliertes, filmisches Material, rough, raw, pur, kann als Katalysator sozialer Prozesse fungieren, indem es gesellschaftliche Schockreaktionen nach sich zieht:

»So on March 3rd 1991 after a brief pursuit, Rodney King who's an Afro-African-American motorist who's on parole at the time and was being pulled over for suspicion of DUI, emerged from his white Hyundai. He was hit with a stun gun, kicked and struck with a baton 56 times for over a minute by four white LAPD officers. There were roughly 17 other officers at the time standing around just kind of watching this. So he's struck over 50 times within about a minute by these officers.«⁸⁹

Das Geschehen wurde von George Holiday mit einer Videokamera gefilmt; die Bilder verbreiteten sich weltweit und sorgten für Empörung und Proteste. Daudi Abé spricht in der zitierten Passage vom Fall Rodney King. Aufgrund der immensen, an lebensweltliche Erfahrungen schwarzer Menschen in den USA anknüpfende Erfahrungen erreichten Bilder aus dem Video wie auch jenes, das nach der Zurichtung veröffentlicht wurde, eine erhebliche Verbreitung noch vor Zeiten von Social Media. Ihre Wirkung entfalteten die Aufnahmen gerade aufgrund der von Schwarzen vertretenen *Verallgemeinerungsmöglichkeit* der Erfahrung. Ein reines Dokument – aber als Kunst behauptete es auch niemand.

Als die im Video zu sehenden Polizisten jedoch von einer Geschworenengerichtsjury, für die keine Schwarzen ausgewählt wurde, einen Freispruch erfuhren, löst dies die »L.A. Riots« 1992 aus. Im Rahmen derer starben 53 Menschen, Tausende wurden verletzt und ein Sachschaden von – laut Wikipedia – ca. 1 Milliarde US-Dollar entstand. Daudi Abe führt im bereits zitierten Interview diverse Hip Hop-Tracks an, die sich um die L.A.-Riots gruppieren – NWA »Fuck the Police«, das in Deutschland indizierte »Copkiller« von Body Count, Bilder der Riots unterlegt mit Ice Cube's »We had to Tear This Mothafucka Up« – zum Beispiel. »Gangsta«-Sounds, die im Bezug zur dokumentierten Polizeigewalt drastisch und gewalthaltig rappend beantworteten und denen oft Gewaltverherrlichung bescheinigt wurde. Keine Musikdokumentation, die Geltungsansprüche erhebt und den

89 Dieser Passus entstammt einem Interview mit dem in Washington lehrenden Daudi Abe mit dem Internet-Magazin KEXP und ist selbst ein Beleg dafür, wie dieser Fall wirkte und auch, dass er bis heute in bestimmten Zusammenhängen relevant bleibt: <https://kexp.org/read/2019/5/3/sound-vision-how-hip-hop-responded-rodney-king-verdict-27-years-ago/>, aufgerufen am 7.5.2020

»Gangsta Rap« der späten 80er, frühen 90er Jahre, auch die Geschichte von Künstlern wie Dr. Dre, Snoop Dog oder ICE-T montiert und in *Docutimelines* verdichtet, kommt ohne diese Tracks und die Rekonstruktion ihrer Entstehungsbedingungen aus. So z.B. die vierteilige HBO-Serie »The Defiant Ones« (2017), eine Produktion, die noch die Stimmen von Interviewpartnern in manchen Passagen mit Effekten belegt, um sie denen in Hip Hop Tracks anzuähneln und die Möglichkeiten der Montage wie oben im Fall von »Sample« ausgeführt nutzt. Sie berichtet von dem Aufstieg André Romelle Young alias Dr. Dres und des Produzenten Jimmy Lovine, die ihre Audiotechnik-Firma »Beats« für mehr als 3 Milliarden Dollar an Apple verkauften. In Teil 3 bei 20.29 min. ist das Material von Rodney King wie auch der L.A. Riots hineinmontiert und mit Live-Hip Hop on Stage zusammen musikalisierend und rhythmisierend verdichtet; die Montage wechselt zwischen dem Auftritt und dem News-Footage von der Verhaftung Kings auf Beat geschnitten und dramatisierend im Sinne eines Aufbaus von Spannung hin und her, mixt auch immer wieder Dr. Dre am Mischpult hinein und mündet in Videofootage von den Aufnahmen zu »The Chronic«, unterlegt mit einem Interview mit Dr. Dre. Jene Kohärenzerzeugung per Montage zwischen dem »Leben im Kleinen« und dem großen politischen Bogen, die zuvor angeführt wurde, ist auch diesem Beispiel deutlich zu entnehmen.

Bill Nichols führt den Fall Rodney King ins Feld, um Theoreme wie jene Jean Baudrillards, die Simulationen von Weltbezügen abschneiden, selbst nicht ganz frei von rassistischen Tropen, als »Voodoo Semiotics« auszuweisen. »But along comes a moment such as the beating of Rodney King and the historical referent once again cuts through the inoculating power of signifying systems to turn our response to that excess beyond the frame.«⁹⁰ In »The Trials and Tribulations of Rodney King« analysiert Nichols die Rolle der Bilder auch im Rahmen des Gerichts-Prozesses, zeigt so auf, dass nicht deren schlichtes So-Sein, sondern in unterschiedlichen sozialen Konstellationen situiertes Interpretieren incl. erläuternder Expertisen durch Personen, die dafür als Autoritäten gesellschaftlich legitimiert werden⁹¹ und deren Ausführungen ausdifferenzierte Bedeutung kontextabhängig erst produzierten.

Aspekte wie Intention oder Motivation ließen sich den Bildern nicht entnehmen, und dennoch belege dieses »raw footage« nackte Gewalt – von den Rechtsanwälten der Polizisten wurde es ganz im Sinne des damals bereits existierenden »Reality TV« als Dokumentieren eines Gegensatzes zwischen Ordnung und Anarchie⁹² gedeutet, der den Freunden und Helfern keine andere Wahl gelassen habe,

90 Nichols 1994, S. 19

91 Das sind u.a. die Gutachter vor Gericht, die Michel Foucault in »Überwachen und Strafen« begutachtet.

92 Nichols 1994., S. 33

als eben so zu agieren. Die Empörung über diese machthaltigen, weil bestimmte Formen der von vielen als illegitim interpretierten Gewalt im Rahmen des Gewaltmonopols entlud sich nach der Urteilsverkündung massiv⁹³.

Und das auch aufgrund des in diesem Fall indexikalischen Charakters der zuvor zirkulierenden Bilder:

»This raw, crude footage which man is being beaten carries an indexical whammy. I mean indexical in terms of the trichotomy proposed by Charles Sanders Peirce. Iconic Signs resemble their source [...]; indexical signs bear an ›point-for-point correspondence‹ with their source, symbols bear an arbitrary relation.«⁹⁴

Die Bilder von Gewalt an als schwarz geleseener Menschen provozieren, seitdem Handy-Kameras allgegenwärtig sind, noch verstärkt, in der US-Kultur immer wieder neu intensiv und öffentliche Kontroversen. Die »Black Live Matters«-Bewegung wurde diese Bilder hervorgebracht.

Aktuell, während ich diese Zeilen schreibe, zirkulieren Bilder des Erschießens des Joggers Ahmaud Arbery u.a. durch einem Ex-Polizisten im Netz. Kurz darauf, nachdem ich gerade das Beispiel herausgesucht hatte, was Nichols zu Rodney King geschrieben hat, ereignete der Tod George Floyds. Er erstickte, als sich ein weißer Polizist auf ihn kniete und davon nicht abließ, obgleich Floyd darauf verwies, keine Luft mehr zu bekommen. Das dazugehörige Video zirkulierte bei Twitter, Instagram und in anderen sozialen Medien und führte zu Massenprotesten – in den USA, Großbritannien, Frankreich, den Niederlanden und auch Deutschland.

Die Zirkulation der Bilder folgenden Interpretationen in diesen sozial wirkungsmächtigen und hart umkämpften »Randzonen« oder Rahmenbedingungen mancher Musikdokumentationen ist längst zum zentralen Teil des Politischen mutiert – und somit eben auch das dokumentarische Bild selbst.

Ein »Gegenbeispiel«, das die politische Rechte vor allem in Großbritannien mobilisierte und das ganz allgemein für große Erschütterung sorgte, ist der Mord an Lee Rigby im Mai 2013. Den 25-jährigen Soldaten fuhren zwei Personen an, um den anschließend Schwerverletzten sodann mit Messern und einem Fleischerbeil zu traktieren und so zu ermorden. Die Täter blieben vor Ort, ließen sich bereitwillig von Passanten filmen und gaben einer Passantin noch ein »Interview« in deren Handy-Kamera, in dem sie den Mord als Gegenwehr verfolgter Muslime gegen deren Ermordung in weltweiten Kriegen rechtfertigen⁹⁵. Auch dieses Material zirkulierte in sozialen Medien. Die Täter, Michael Adebowale und Michael Adebolajo,

93 Genau diese Spannung zwischen legal und legitim ist zentral für alle Überlegungen von Jürgen Habermas rund um das Recht.

94 Nichols 1994, S. 18

95 Florian Rötzer, Terroranschlag in London?, <https://www.heise.de/tp/features/Terroranschlag-in-London-3398998.html>, aufgerufen am 24.6.2020

wurden zu je 45 Jahren Haft verurteilt. Popkulturelle Adaptionen in Musiken sind mir nicht bekannt.

Die Position solcher Materialien in den Arrangements von Musikedokumentationen erfüllt analog zu Theoriengebäuden, die vor allem auf immanente Schlüssigkeit und Kohärenz abzielen, den Status von Beobachtungssätzen, ein wenig analog zu Quines Kohärenztheorie der Wahrheit. Sie erfüllen die bereits ausgeführte Funktion des Beleges und finden zumeist ihren Einsatz weniger in »Kultur-Dokumentationen« als in investigativen Formaten, wo sie die angeführte, quasi-juristische Funktion des »Beweises« erfüllen⁹⁶. Auch, um solche überhaupt erst zu erzeugen, sind ausdifferenzierte Techniken wie die »versteckte Kamera« (in Analogie zu Abhörmethoden), Konfrontationen von Protagonisten mit Quellen usw. im investigativen Journalismus entstanden.

Solche ausgefeilten Techniken finden im Falle der Gestaltung »Found Footage« oder auch Kompilationsfilmen eher selten Einsatz und markieren doch nicht-instrumentelle, propositional verfassten Schnittstellen von Welt und Film auch in deren Fall. Sie brechen zudem, vorausgreifend formuliert, tatsächlich an jenen Nahtstellen zwischen »System und Lebenswelt« auf, an denen Jürgen Habermas gesellschaftliche Krisen und Konflikte entstehen sieht, was in Teil 5 auszuführen sein wird – Musik reagiert manches Mal darauf, Musikedokumentationen bereiten das auf. Zumeist greifen die Produzierenden hier auf News-Feeds oder andere Archivmaterialien zurück. Diese Bilder erweisen sich da als kontrovers, wo auch gesellschaftliche Konflikte gären und wirken sodann als Katalysatoren – als solche binden Autor*innen sie auch in Dokumentationen ein.

Sie stecken so den realgeschichtlichen Rahmen ab, in dem die Musikproduktion situiert ist. Da allerdings werden sie wichtig. Kaum eine Dokumentation über Soul in den 60er Jahren, in denen nicht an irgendeiner Stelle auch Martin Luther King und die schwarze Bürgerrechtsbewegung zu sehen ist; kontroversere Persönlichkeiten wie Malcolm X oder Bilder der Riots in Detroit 1967 meiden jedoch jene Filmemacher*innen, die sich vor Kontroversen in nachfilmischen Realitäten fürchten. Dessen ungeachtet haben auch die Autoren von »Whitney: Can I be me« (2018) die Straßenschlachten in Newark, New Jersey 1967 in ihre Erzählung aufgenommen, weil Whitney Houston dort die ersten Jahre ihres Lebens verbrachte.

Auch die »I have a dream«-Rede von Martin Luther King ist als Tondokument immer wieder gesampelt worden, z.B. im Martin Luther-King-Remix von Mr.

96 Francois Niney sieht gerade im Falle des Fernsehens, eher am »Scoop« und der kurzen, auf Effekt setzenden Inszenierung einer »Sensation« solche Praktiken gelinde gesagt kritisch. Seine wütende Polemik kann nachgelesen werden in Niney 2012, S. 164ff. Die Möglichkeit dokumentarischer Beweisführung weist er nicht zurück, sieht sie aber eher in Filmen »De la Chute« (1998) von Jean Lefaux und Anca Hirte über das Regime Ceauscescus realisiert, der sich durch Beharrlichkeit und Analysefähigkeit auszeichne.

Fingers »Can you Feel it?«. Der mittlerweile sehr bekannte Gregory Porter bezog sich auf die Detroit-Riots im Track »1960 what?«, in dem immer wieder die Zeile »The Motor City is burning« gesungen wird – wozu er für der Reihe »Birth of ...« (ZDF/ARTE 2010) von Jean-Alexander Ntiviyahabwa interviewt wurde, in der es um die Genese der Popmusik in den 50er und 60er Jahren ging. Wir beide zusammen fungierten als Produzenten dieser Reihe. Von diesen Riots existieren ebenfalls Aufnahmen, die seitdem in Musikdokumentationen zirkulieren.

Seitdem die Bildbearbeitung auf jedem Tablet kinderleicht vollzogen werden kann und Photoshop in einfacheren Handhabungen kein Spezialistenwissen mehr erfordert, können bearbeitete oder auch nur falsch gelabelte Aufnahmen mit zugleich veröffentlichten Tatsachenbehauptungen, die überprüfbar falsch sind, in Social Media-Zusammenhängen auch Elemente von Verschwörungstheorien bilden, solche anstacheln. Auch authentische Aufnahmen – am bekanntesten und häufigsten angeführt – sind die von der Ermordung John F. Kennedys, die seitdem unzählige Hinterfragungen motivierten. Nicht minder populär der Einsturz des WTC 7, dass seit dem 11. September ganze Generationen von »Truthern« anfeuerte, weil das Zusammensacken des Gebäudes in Aufnahmen so aussieht wie eine gezielte Sprengung. Aus zumindest einer Perspektive.

Die *Rückverfolgbarkeit* der Bilder wie auch die Wahl verschiedener Perspektiven auf dasselbe Ereignis kann ggf. solche Prozesse stoppen. Ganze Abteilungen journalistischer Redaktionen wie der »Faktenfinder« der Tagesschau⁹⁷ widmen sich der Überprüfung solcher Materialien.

Als spektakulärer Fall der jüngeren Vergangenheit gilt ein Video von »Jagdszenen« auf als »ausländisch« gelesene Menschen aus Chemnitz im Jahr 2018, dass zum Ende der Amtszeit von Hans-Georg Maaßen als Chef des Verfassungsschutzes beitrug. Dieser wies die Annahme, es habe sich im »Jagdszenen« gehandelt, zurück und bezweifelte die Authentizität des Videos. Diverse Medien antworteten: »Zeit Online«, der »Stern«, der ARD-« Faktenfinder« und das ZDF sammelten Indizien gesammelt und befanden das Video für echt. »Die vierspürige Straße, die Position der Verkehrsschilder und der Schaden auf der Fahrbahn bestätigen nach einem Blick auf Karten- und Fotodienste den Ort. Die Plakatwerbung im Hintergrund zeigt wiederum eine Kampagne des Chemnitzer Theaters – von Ende August. Der Abgleich des Sonnenstandes mit einer Wetterdatenbank bestätigt die Uhrzeit«⁹⁸ – so die Beweisführung.

Solche Möglichkeiten der Überprüfung als Teil des journalistischen Handwerks sind gegeben und können Interpretationen stützen oder auch nicht – jedoch *dass*

97 ARD-Faktenfinder, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/>, aufgerufen am 10.7. 2020

98 Medienmagazin ZAPP, <https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/zapp/medienpolitik/Faktencheck-Chemnitz-Videos-auf-dem-Pruefstand,faktencheck180.html>, aufgerufen am 7.5. 2020

überprüft werden kann, führt zumindest Kriterien für Verifikation und Falsifikation an und bringt Vorstellungen totaler Simulation zum Einsturz. Es verweist zudem darauf, dass die Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Filmen, allzu allgemein gestellt, in Gefahr gerät, Referenzen im Detail aus dem Auge zu verlieren. Es können gerade in Dokumentationen, die aus einer Vielzahl von Quellmaterialien bestehen, richtig und falsch eingesetzte Bilder direkt aufeinander folgen; ja, es ist sogar möglich, mit falschen Bildern das Richtige zu erzählen. So tauchen tatsächlich in Dokumentationen z.B. über das »3. Reich« manchmal unbemerkt Spielfilmausschnitte als »authentisches Material« auf, um die Stigmatisierung und Entrechtung von Juden zu belegen. Häufig erläutern diese im Off-Text ganz korrekt inhaltlich, auf mit kritisch gewürdigten Quellen belegte Sachverhalte sich beziehend, die Folgen der Nürnberger Gesetze von 1935. Und es kann sein, dass diese Spielfilme den Sachverhalt deutlicher fassen, als es mittels zu jener Zeit gedrehten, dokumentarisierenden Bildern möglich gewesen wäre. Würden sie freilich explizit behaupten, eine Non-Fiction-Quelle einzusetzen, so wäre dies eben falsch.

Letztlich haben sich idealerweise Überprüfungen und Kritik von Bildquelle zu Bildquelle zu bewegen – und das bereits im Vorfeld einer Produktion, und des geschieht auch weit häufiger, gründlicher und intensiver, als es in der Literatur den Anschein hat. Manch allzu große, subsummierende These geht über die Möglichkeiten und Kriterien solcher Prüfverfahren schlicht hinweg. Beziehen Autor*innen auch in Musikedokumentationen z.B. die Folgen der Zerschlagung der »Black Panther« im Zuge von COINTELPRO mit ein, das »Counterintelligence Program« des FBI »to discredit and neutralize organizations considered subversive to U.S. political stability«⁹⁹, um Wege in den »Gangsta Rap« zu rekonstruieren, so empfiehlt sich in diesem Fall gründliche Recherche. Auf subkulturelle Formationen, in denen der Gangsta Rap entstand, wirkte COINTELPRO tatsächlich. COINTELPRO ist Subjekt in »Soul Power« Folge 3, »The Fusion Years«, die im dritten Teil dieser Arbeit intensiver analysiert wird. Stützende Recherchen sind hier unerlässlich.

Vorstellungen der Wahrheit als Abbildhaftigkeit erweisen sich hier dennoch *nicht* als leitend. Ohne ergänzende Verfahren der Rechtfertigung von etwas *als* wahr zu berücksichtigen, kann auch Recherche nicht gelingen: »Unser Gebrauch des Wahrheitsbegriffs lässt sich nur verständlich machen unter Rekurs auf die Rechtfertigungspraktiken, in die er eingebettet ist.«¹⁰⁰ Wobei eben Rechtfertigungspraktiken immer auch *prozessual* und letztlich *unabschlussbar* sind – anders als vor Gericht, wo mittels Richterspruch *verfügt* wird, dass es so oder so sei. »Wahrheiten müssen herauspräpariert werden, das heißt diskursiv entwickelt, erarbeitet

99 Britannica, Eintrag zu COINTELPRO, <https://www.britannica.com/topic/COINTELPRO>, aufgerufen am 3.9. 2017

100 Wellmer 2001, S. 15

und auf die Probe gestellt werden«¹⁰¹. Auch in »The Mix« – so arbeiten gelingende, journalistische Dokumentationen. Gerade die Rolle von Belegen wird jedoch immer wieder auch intensiv in den Künsten diskutiert. In einer interdisziplinären Arbeit, die im Zusammenhang künstlerischer Forschung entsteht, seien sie ausgeführt.

»Authentifizierungsstrategien« können jedoch auch zu propagandistischen Zwecken verwendet und auch entlarvt werden – was im folgenden Beispiel tatsächlich geschah:

»2003 präsentierte der damalige Außenminister Colin Powell dem versammelten Weltsicherheitsrat der Vereinten Nationen eine ganze Reihe von Quasidokumenten, die den Besitz von Massenvernichtungswaffen seitens des Irak belegen sollten – und sprengte damit beiläufig die Grenzen dokumentarischer Beweisführung. Seine Präsentation beschrifteter Satellitenfotos verwischte die Grenze zwischen Beweis und Deutung.«¹⁰²

Hito Steyerl führt in ihrem Aufsatz mit dem Titel »Phantom Truck« aus, wie diese »Belege« für die Notwendigkeit des zweiten Irak-Krieges durch die Bush-Administration, in denen unscharfe Luftbilder von Gebäuden die Produktion von Massenvernichtungswaffen angeblich bestätigten, selbst als Indiz für Krise des Dokumentarischen im Urteilen über dieses Genre angeführt werden könnten.

Auch in anderen Texten¹⁰³ verweist Steyerl auf die – in Anlehnung an Werner Heisenberg – »dokumentarische Unschärferelation«, die sich ganz buchstäblich in den Bildern aus den Bombern des ersten Irakkriegs im Anflug auf Bagdad gezeigt habe; jene berühmten Motive, da in verwaschenen, also unscharfen Aufnahmen menschliche Opfer nur noch als visuelle Simulationen von Einschlägen aus Täterperspektive sichtbar wurden, Computerspielen ähnelnd.

Steyerl verbindet in ihrer Argumentation solche visuellen Inszenierungen der politischen Macht, die zugleich als Beleg etwas behaupten kann, was ggf. erlogen ist, mit Fragenstellungen nach dem Macht/Wissen-Komplex im Werke Michel Foucaults, verweist zugleich auf ein Verwischen der Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit und schließt die für diese Arbeit zentrale Frage an: »Wenn alle Dokumente interessegeleitete Konstrukte sind – was unterscheidet dann Powells Fabrikation von seriösen Rechercheergebnissen? Wie halten wir Fakten und Erfindungen auseinander?«¹⁰⁴ Achille Mbembes Gedankengänge bewegen sich in ähnliche Richtungen: »Da ein Teil der Arbeit nun darin besteht, das Reale in Fiktion und die Fiktion in Realität zu verwandeln, werden militärische Mobilmachung aus der Luft,

101 Niny 2012, S. 167

102 Steyerl 2015, S. 129

103 Ebd., S. 7

104 Ebd., S. 130

die Zerstörung der Infrastruktur, die Schläge und Verwundungen nun von einer totalen Mobilmachung durch Bilder begleitet«¹⁰⁵. Mit »Arbeit« meint Mbembe hier Kriegsführungen und deren Vorbereitung. Analog hierzu schlägt Steyerl die Agitation Powells der politischen Fiktion und deren Produktion in Audiovisualitäten zu. So setzt sie die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wahrheit voraus, ohne Kriterien anzugeben, worin diese besteht – um eher ausweichend unter Rekurs auf Lacans Begriff des Realen, einem Zustand, der weder imaginär noch symbolisierbar sei, eine Ebene einzuziehen, die solche Differenzen noch unschärfer werden lässt. Dieses Reale sei unaussprechlich, nicht in Narrative überführbar, beunruhigend präsent und bliebe aus der Realität im Alltagsverständnis doch ausgeschlossen – in letzterem zeige sich das »politisch Reale«. Steyerl deutet dieses als eine »Intensivierung politischer Wahrnehmung«¹⁰⁶ durch Affektbildung. Zu verstehen seien solche Zugänge im Sinne einer »Krise der Repräsentation«¹⁰⁷.

Dieser Conclusio stimme ich zu, und die Krise der Repräsentation gründet meines Erachtens – womit ich auch Nichols Konzeption ausdrücklich nicht folge, der von »Representing reality« schreibt – darin, dass es sich um *Produktionen*, nicht Repräsentationen handelt, die eine schlüssige und mehrdimensional begründungsfähige Argumentation ausbilden und gestalten können.

Was Steyerl als »politisch real« im Sinne Lacans fasst, wirkt meines Erachtens in jenen Ebenen des gesellschaftlich Präreflexiven, das auch in Sounds, Timbres, Stimmungen und Affizierungen lebt, in Abschnitt 3.2 beschrieben wird und in Musik tatsächlich konstitutiv wirken kann und eben nichts repräsentiert, allenfalls denotiert. Aus ihnen können jedoch Gründe entstehen, die in Argumentationen angeführt werden können – und Argumentationen repräsentieren nicht¹⁰⁸.

Die Unschärfen, die im Falle der Bilder aus dem ersten und zweiten Irak-Krieg in ihrem Belegcharakter problematisch sind, weil sie verwischen, worauf sie verweisen, können jedoch im Sinne einer Ästhetik von Audiovisualitäten gerade auch in der Inszenierung von Musik adaptiert, zitiert und ohne despektierliche Haltung gegenüber dem realen Geschehen als gespenstische Krisensymptome komponiert und arrangiert werden. Im gelingenden Fall stiften sie so sogar neue Bedeutungen, die den Opfern der Angriffe gerecht werden. Gerade, weil sie so diffus sind.

Doch auch Praktiken aus dem manches Mal eher als Kontrast zu Kunst verstandenen Journalismus, solche wie »Recherchieren, Sammeln, Klassifizieren, Archi-

105 Mbembe 2014, S. 18 bzw. Pos. 157 der eBook-version

106 Steyerl 2015, S. 134

107 Ebd. S. 136

108 Die Repräsentation marginalisierter Gruppen in Medien würde ich eher als Teilhabe, Sichtbarkeit, der umfangreichen und gleichberechtigte Möglichkeiten der Artikulationen verstehen und diesem Sinne als notwendig begreifen, somit vom Begriff der Repräsentation lösen.

vieren oder Befragen«¹⁰⁹, erfuhren in Kunstzusammenhängen eine Renaissance. Nicht nur Okwui Enwezor selbst¹¹⁰ sieht die von ihm künstlerisch geleitete Documenta 11 2002 als Kulminationspunkt dieser Entwicklung¹¹¹ – was ihm, eigenen Worten zufolge, den Vorwurf einbrachte, durch die Überwältigung mittels einer Überrepräsentation sozialer Verhältnisse in den ausgestellten Arbeiten zudem eine linkspolitische Agenda verfolgt zu haben. Als erster Nicht-Europäer leite Enwezor dieses »Kunst-Event«. Insgesamt wirkte die Documenta 11 als Katalysator einer in diversen Medien hochkontroversen Auseinandersetzung mit postkolonialer Theorie und auch einer möglichen Neubestimmung der Relation von Kunst und Politik.

Die Documenta unter Enwezors Leitung schaltete vor die »eigentliche Ausstellung« in Kassel Diskussionsplattformen – ganz im Sinne kommunikativen Handelns und demokratischer Öffentlichkeiten – auf vier Kontinenten: in Neu-Delhi, St. Lucia und den vier afrikanischen Städten, Johannesburg, Lagos, Kinshasa und Freetown. Das Motto »Kunst ist Wissensproduktion« spornte Teilnehmende dazu an, sich mit zentralen Begriffen postkolonialer Theoriebildung wie Kreolisierung, also Hybridisierungen kultureller Formationen, auseinanderzusetzen, zudem über den Begriff der »Belagerung« in ehemaligen Kolonien zu diskutieren und ihre Gedanken rund um Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung in einem Wandel der Rechtssysteme zu gruppieren – um sich letztlich zusätzlich der Demokratie als unvollendetem Prozess zu widmen. Im Zentrum bei alledem standen somit auch Menschenrechte als Kriterium politischen Handelns. Hohenberger/Mundt ergänzen die »Anerkennung von Differenz«, »Vermittlung von Lokalem und Globalem« und Fragen der »Identitätskonstitution«¹¹² in ihrer Rekonstruktion der zentralen Themen dieser Documenta.

Die Ausstellung wurde wie annähernd jede andere Documenta auch mit Häme überschüttet; die postkoloniale Theoriebildung, bis heute kontrovers, erfuhr dabei scharfe Angriffe. Dazu trugen auch, nicht lange nach 9/11, missverständliche Aussagen Enwezors zum politischen Islam als antihegemonialer Kraft gegen »den Westen« bei.

Dennoch lobten manche Kritiker in den Printmedien¹¹³ wie z.B. Elke Buhr in der Frankfurter Rundschau die Konzeption:

»Enwezors Kritik am abendländischen Diskurs von der Autonomie der Kunst – geradezu ein Fetisch in der Diskussion – bedeutete keine Negation des Ästheti-

109 Hohenberger/Mundt 2016, S. 17

110 Ebd., ebenso – und auch dort als Referenz angegeben – Bartl 2012. Bis zur Hälfte der Arbeiten auf der documenta 11 konnte als dokumentarisch kategorisiert werden.

111 Zum folgenden vgl. Enwezor 2008, S. 81ff.

112 Hohenberger/Mundt 2016, S. 17

113 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Magisterarbeit von Ariane Elisabeth Hellinger aus dem Jahre 2006 und gebe sie auch als Quelle für zitierte Artikel an.

schen, keine brutale Loslösung des Werkes aus kunstimmanenten Bezügen, sondern zielt auf eine Verschiebung der Perspektive: Sie zeigt das Konzept von Kunstautonomie als Ergebnis historischer, sozialer und letztlich politischer Bedingungen.«¹¹⁴

Kritiker*innen hoben positiv den hohen Anteil nicht-europäischer Künstler*innen hervor, obgleich manche zugleich darauf hinwiesen, dass viele davon schon länger im Westen lebten, somit gar keinen »authentischen Vertreter« »ihres« Landes und »ihrer Kultur« seien. Die Documenta zeige auch nur solche, die sich sowieso schon durchgesetzt hätten. Ähnliche Diskussionen können regelmäßig über die Themenwahl und Zusammensetzung der Interviewpartner in Musikedokumentationen verfolgt werden. Andere zeigten sich überzeugt von Auswahlkriterien, welche vor allem die politischen Auseinandersetzungen mit realer Politik in den Mittelpunkt rückten und als »Forscher, Rechercheure und Reporter« (DIE ZEIT) agierten.

Enwezor selbst führt aus, wie soziale Realitäten Kunst gar zu übertrumpfen vermögen schon deshalb, weil es Politik sei, die Welt präge, nicht die Künste – was, so manche Kritiker, jedoch die Autonomie der Kunst dadurch in Frage stelle, dass beinahe eine Art Erpressung entstünde, sich zwischen Moral und Ästhetik entscheiden zu müssen. Die Darstellung solcher Diskussionen bereitet die Relevanz der Diskussion des Werkes von Jürgen Habermas im Rahmen dieser Arbeit vor. Eine zu enge Verbindung zwischen Bildern und sozialen Realitäten im Rahmen der Documenta 11 griffen Kunstkritiker*innen aus solchen Gründen an, eine Obsession mit dem Realen diagnostizierten sie gar und somit eine fehllaufende Politisierung der Kunst. Das Belegen im Kunstfeld und der Status propositionaler Wahrheit blieb und bleibt umstritten.

In der Künstlerauswahl setzte Enwezor mit seinem Kurator*innenteam stark auf Modi der »Multitude«: Feministische Ansätze zeigten ihre Modi der Wissensproduktion, Werke des ersten offen homosexuellen, türkischen Filmemachers Kutlug Altaman wurden aufgeführt, ebenso die des in Teil 4 in dieser Arbeit noch intensiver behandelten »Black Audio Film Collectives« oder auch der sich im Zusammenhang von »Urban Aboriginal« situierenden, australischen Fotografin und Videokünstlerin Destiny Deacon.

Von »Documentary« im Sinne der seriellen Produktionen in TV-Zusammenhängen, somit Techniken der Bildproduktion, die zum Teil durch »Reality TV« beinahe schon wieder überholt seien, grenzte Enwezor die Ausstellenden ausdrücklich ab. Er wirft solchen Formen vor, als Bildmaschinen Material zu entwerfen – dazu mehr in Teil 5 dieser Arbeit.

Seines Erachtens arbeiteten die von ihm Kuratierten künstlerische Praktiken aus, die in dokumentarischen Modi sich zugleich mimetisch und analytisch zeig-

114 Vgl. Hellinger 2006, S. 60

ten. Diese Zugangsweisen wirkten je stärker, desto roher (und somit auch »kunstloser«) das Material sich präsentiere – gerade dann, wenn es das Leid von Menschen zeige. So führt auch Enwezor als Beispiel auch das Rodney-King-Video an: »to document is to offer statements that stands für evidence of something: a truth, an testimony to some truth«¹¹⁵ formuliert der Documenta-Verantwortliche, die juristische Zeugenschaft aufgreifend – im Anschluss an den Verweis darauf, dass nunmehr in Zeiten inflationären Kameraeinsatzes spätestens, seitdem Smartphones zu einer Leit-Massenmedium wurden, somit jeder, der ein Aufzeichnungsgerät für Audiovisualitäten in der Hand hielte, auch dokumentieren könne. Auch auf diesen Punkt verweise ich in dieser Arbeit immer wieder.

So sei jedoch der »discourse of victims« in den Mittelpunkt der Produktion gerückt – eben das, was in Abschnitt 1.1 durch Alexander Weheliyes Perspektive auf Walter Benjamin bereits angedeutet wurde. Der dokumentarische Blick erlaube Zeugenschaft, die Haltungen evoziere und herausfordere, die als moralische im Sinne des Empathischen verstanden werden können. Als Beispiel nennt Enwezor das Foto eines erschöpften sudanesischen Flüchtlingskindes¹¹⁶. »So, on the one hand, in the idea of verité we confront the conditionalities of ›truth‹ as a process of unraveling, exploring, questioning, probing, analyzing, diagnosing, a search for truth or, shall we say, veracity. For the documentary mode, on the other hand, there is a purposive, forensic inclination concerned essentially with the recording of dry facts [...]«¹¹⁷. Forensisch. Die Kriminologie dringt ein ins Denken.

Es kreuzen sich, Enwezor zufolge, ästhetische Absichten und moralische Haltungen gegenüber dem Sujet im Dokumentarischen – und zugleich aktiviert sich eine Erinnerungs- oder Gedächtnisfunktion in Relation zu Archiven, die zugleich Beziehungen zwischen Bildern, Dokumenten und Bedeutungen entwickeln und entworfen werden¹¹⁸. Das, was Dokumentationen, wenn auch nicht unbedingt alle, die Musik als Sujet bearbeiten, vollbringen können, erweist sich abgeleitet davon oder als Spezialfall verstanden als durchaus wirkungsmächtig hinsichtlich der Diagnostik sozialer Verhältnisse und derer Machtverteilungen und Hierarchien sowie von Mechanismen der Inklusion und Exklusion – so betonen es auch Hohenberger/Mundt unter Berufung auf Juliane Rebentisch. Sie betonen, dass manche Arbeiten im Kontext des Fotografischen und Filmischen, so sie in dokumentarischen Praxen arbeiteten, einer Bestimmung von Autonomie der Künste folgten, die jenseits des Subjekt/Objekt-Schemas auf spezifisch ästhetische *Erfahrungen* zielten im

115 Enwezor 2008., S. 95

116 Ebd., S. 89

117 Ebd., S. 97

118 Ebd., S. 98

Rahmen einer konstitutiv *welthaltigen Kunst*¹¹⁹. Diesen Ansatz vertiefe ich im zweiten Teil in der Auseinandersetzung mit der Konzeption ästhetischer Rationalität nach Martin Seel.

Zudem auch die sowohl im Fall Rodney King als auch in den Auftritten Colin Powells präsentierten Visualitäten einen auch performativen Charakter haben; eine Dimension, die im Politischen mit Schrecken und Drohpotenzial aufgeladen anders auch in der künstlerischen Forschung diskutiert wird (und den ich in dieser Arbeit noch im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Handeln in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* wie auch im Zusammenhang mit dem »performativen Modus« bei Bill Nichols noch vertiefen werde).

Nicht nur, weil das Agieren der Polizisten als sozialen Akteure im Video wie auch vor Gericht als »Performance« gelesen werden können oder Powell seine »Präsentation« eben auch »performte«. Es sind die Bilder selbst, die im Sinne einer Wirkung des Performativen den Umgang mit ihnen so umstritten werden lassen:

»Die Theorie der Performativität hat die Vorstellung, eine Äußerung berichte von der Welt rein »konstativ«, grundlegend in Frage gestellt und sie stattdessen »als eine wirkende Kraft« ins Bewusstsein gebracht. Äußerungen – und damit sind nicht allein verbal-sprachliche Artikulationen gemeint –, können als Verkörperungen und Vermittlungen durch Medien gefasst werden. Performative Äußerungen vermögen es, als situiertes Ereignis in die Welt einzugreifen und sie zu verändern.«¹²⁰

Von so verstandenen Medien-Performances gehen wellenförmig in der Zeit sich entfaltende Impulse aus. How to do things with films – in diesem Weiterdenken Austins entstehen differente Weisen und Formen eines Denkens in Audiovisualitäten. Welche das sind und wie sich das als ein Wirken multimodaler Rationalitäten zunächst in einem Weiterdenken von Ansätzen in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas, die in manchen Hinsichten auf Austin aufbaut, in Ergänzung Martin Seels, zeigen kann, das soll im folgenden Teil erläutert werden.

Was bereits hier deutlich wird: das »Recherchieren, Sammeln, Klassifizieren, Archivieren oder Befragen« nach Enwezor, das dazu führt, in **Docutimelines** verdichten, komponieren, kompilieren, arrangieren zu können und im Falle von archivbasierten Musikedokumentationen letztlich eine Rückverfolgung der »Befunde«

119 Hohenberger/Mundt 2016, S. 20; »Welthaltigkeit« findet sich in einem Zitat aus Rebentisch 2013, Pos. 2227 der eBook-Version, eine Passage, in der zugleich die Frage nach dem künstlerischen Realismus diskutiert wird: »Anders als der die Kunst auf eine selbstbezügliche Auseinandersetzung mit den eigenen Darstellungsmitteln reduzierende und auf Reinheit bedachte Formalismus ist der Realismus per definitionem unrein.«

120 Bippus 2016, S. 6 des downloadenden Manuskripts. Vertiefend betrachtet werden kann auch die Arbeit rund um die Veranstaltungsreihe von Birgit Kohler im Berliner Arsenal-Kino in den Zehner-Jahren des 21. Jahrhunderts. Quelle: <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/web-extra/performing-documentary>, aufgerufen am 20.7.2019

von *Sample zu Sample* bereitzustellen vermag, um deren Weltbezüge im Sinne der Überprüfbarkeit der eingesetzten Belege zu ermöglichen, *erschöpft sich nicht* im Geltungsanspruch auf propositionale Wahrheit.

Zum einen sind die Produktionen situiert in unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern, die zugleich differente Gründe hervorbringen, wie etwas im Rahmen der Künste oder des Reality-TVs jeweils einzusetzen sei. Die mehrfach angeführten Kommunikationen der an Produktionen Beteiligten, die dazu führen, dass entschieden wird, eben jene Interviewpassage und keine andere, dieses Bilddokument und kein anderes in die **Docutimeline** aufzunehmen, verweisen ihrerseits auf vorgängige Unterscheidungen zwischen dem Herstellen von Weltbezügen je nach Milieu. »Mach da bloß keine Kunst draus« oder »bitte nicht zu akademisch« kann so in TV-Zusammenhängen Kriterien bereitstellen, in Kunstzusammenhängen hingegen ggf. Dogmatiken versus »die Tyrannei des Textes« sich etablieren, die sodann wortreich beschworen werden. Enwezor unterscheidet so deutlich zwischen seriellen TV-« Bildmaschinen« und dem, was auf der Documenta 11 gezeigt wurde und verweist auf *ästhetische Kriterien*, die Hohenberger/Mundt/Rebentisch in *spezifischen Modi der Erfahrung* situieren. Enwezor ergänzt explizit moralische Haltungen gegenüber den Sujets, die in Konzeptionen der Menschenrechte münden können. Von *Sample zu Sample zu Sample* in **Docutimelines** navigierend wirken so wahlweise an Wahrheit oder Wirklichkeit orientierte, ästhetische und moralische Gründe und Kriterien; auch Experimente, Try & Error, Suchbewegungen. Diese Multidimensionalitäten können zumeist an dem »Realismusproblem« (häufig, um dann den »Realismus« als Fiktion entlarvende) orientierte Fragestellungen nicht erklären. *Warum* überhaupt so produzieren, dass die Lektüremodi greifen? Aus reiner Gewohnheit? Was ist »deren Ästhetik«? Warum orientieren sich so viele Medienschaffende mit – m.E. – guten Gründen auch an moralischen Parametern?

Fragen, die sich in Musikdokumentationen noch einmal dringlicher stellen. Sie bereiten nicht komplizierte Wahrheitsfragen aus der Quantenphysik auf, sondern modulieren ein Sujet, dem solche Fragen sowieso schon inhärent sein können, weil es sich bei Musik um *soziale Praxen* handelt. Warum machen und rezipieren Menschen Musiken überhaupt, wie sind diese historisch und gesellschaftlich situiert – wo doch ein erheblicher Teil der Produktionen selbst historisierend ansetzt, um Kontexte zu Jugendkulturen z.B. eröffnen? Wieso begeben sich Menschen auf Konzerte – wie hängt es ggf. zusammen mit Fragen, wie sie leben wollen? Warum sampeln, remixen, mit »After Effects« spielen »The Mix« kreieren, Materialien neu arrangieren und komponieren?

Jürgen Habermas formuliert in seiner *Theorie des Kommunikativen Handelns* so viele Texten aus dem Umfeld ein Modell, dass, so »unpoppig« es zunächst erscheinen mag, solche Fragen in der Theorie der Geltungsansprüche und der Lebenswelt-Konzeption verständlich zu machen vermag. Das, was ich als Rationalitäten fasse, sind idealtypisch rekonstruierbare Modi der Begründung, die Habermas aus dif-

ferenten Weltbezügen entwickelt. Sie bieten die Möglichkeit, die vielschichtigen Argumentationen, die sich in gelingenden Musikedokumentationen und somit **Docutimelines** verdichten, herauszuarbeiten und so die Komplexität vor allem journalistischer Praxen herauszuarbeiten.

2. Audiovisuelle, dokumentierende Praxen am Leitfaden verständigungsorientierter Rationalitäten

Im Hauptwerk des »mittleren Habermas«, *Theorie des Kommunikativen Handelns*, liegt ein Entwurf vor, der philosophiegeschichtlich wie auch aus der soziologischen Tradition heraus begründet einen ausdifferenzierten Begriff von Rationalität entwickelt und dabei Verständigen ausarbeitet und ungebremstes Funktionalisieren kritisiert. Letztlich generiert auch Habermas in diesem Werk eine Art »The Mix«, wenn auch sprachlich eher ohne Groove – er fusioniert und moduliert diverse theoretische Ansätze in Kommunikation mit den vielfältigen, international diskutierten Ansätzen jener Zeit. Er kompiliert Max Weber, George Herbert Mead und Emile Durkheim, immer wieder auch Elemente des Hegelmarxismus, mit Analytischer Philosophie und Sprechakttheorie, um all das gegen den Funktionalismus der Systemtheorie Parsons in Stellung zu bringen, die er zugleich seinem Entwurf auch einverleibt. Medientheorie taucht eher als eine entsprachlichter Steuerungsmedien wie Geld und Macht in diesem Werk auf; dennoch, so meine These, lassen sich auch in audiovisuellen, dokumentarischen Praxen im Allgemeinen und in Musikedokumentationen im Besonderen zumeist lediglich implizit Anwendungen und Realisierungen des von Habermas Ausgearbeiteten aufzeigen – wenn es auch der Kritik im Sinne Nancy Frasers, Judith Butlers und Stuart Halls bedarf ebenso wie Erweiterungen z.B. durch Martin Seel. Die Arbeit folgt so dem, was auch als »pragmatische Wende« in der Dokumentarfilmtheorie begriffen wurde, da es einen Transfer einer aus der Sprachpragmatik entwickelten Rationalitätstheorie von Habermas auf dokumentarische Praxen vollzieht und diese sodann mit den Modi des Dokumentarischen nach Bill Nichols verbindet – ohne Weltbezüge jenseits institutioneller Ordnungen wie im Falle der Semiopragmatik zu kappen. Anliegen ist, genau das herauszuarbeiten, was so spezifisch in journalistischen Musikedokumentationen und deren **Docutimelines** wirkt, nämlich dass es in ihnen gar nicht nur um Musik geht, sondern auch um deren *Entstehungsbedingungen* in sozialen¹

1 Vgl. hierzu auch Heinze 2017 Pos. 234 der eBook-Ausgabeff.

wie auch zeitgeschichtlichen Zusammenhängen. Ein Habermas folgender, seine Ansätze variierender Begriff von Rationalitäten erweist sich dabei als zentral. In den kommunikativen Prozessen im Zuge des Produzierens wie auch denen, die Teil des Sujets »Musik im historischen und sozialen Zusammenhang« selbst sind, sind verschiedene Modi des *begründeten* Erhebens von Geltungsansprüchen konstitutiv für das, was später auf Leinwänden oder Bildschirmen zu sehen ist. Das aufzuzeigen ist Absicht dieses und des nächsten Teils dieser Arbeit.

Was ich herauszuarbeiten beabsichtige sind Strukturen gelingender Interpersonalität, die im menschlichen Kommunizieren immer schon angelegt sind und die in der Produktion von Massenmedien konstitutiv wirken auf Ebene der Produktionsbedingungen wie auch als Inhalte von Musikdokumentationen in diesen wirken.

Ich verstehe sie als in gesellschaftlichen und kulturellen Formationen sich herausbildenden Formen von Rationalität, deren Entstehung sich auch als Kritik und Problematisierung von Rationalisierung, aber ebenso von grundlos Konventionalisiertem verstehen lässt – was auch Gestaltungskonventionen betreffen kann. Rationalität strukturiert, wie wir auf Welt Bezug nehmen – wobei ich unter »Welt« immer die Totalität möglicher Bezugnahmen verstehe, aus deren Mannigfaltigkeit wir durch diese Bezugnahmen Einzelnes herausgreifen. Implizit arbeite ich dabei mit der Heideggerschen Annahme des In-der-Welt-Seins², also einem Situiertsein, das nicht wie das Subjekt-Objekt-Schema eine Gegenüberstellung zwischen zwei Entitäten behauptet, sondern ein vorgängiges Eingewobensein in Welt als Voraussetzung des Annehmenkönnens annimmt. Inmitten dessen formieren sich Bezüge ggf. als Rationalitäten, somit auch ausdifferenzierte Haltungen und Einstellungen und Begründungsmodi gegenüber dem, was Sujet ist.

Habermas entwickelt seine Theorie in Auseinandersetzung mit der Kritik der instrumentellen Vernunft, wie sie von der älteren Kritischen Theorie Horkheimer und Adornos entfaltet wurde und ist bemüht, diese in der Kritik der funktionalistischen Vernunft systemtheoretischer Ansätze fortzusetzen – um zugleich durch ein ausdifferenziertes Modell des *sich mit jemandem über etwas in der Welt verständigen* im Rahmen einer Theorie, die Gesellschaft zugleich als System und Lebenswelt begreift, zu entwickeln. *Ich begreife Musikdokumentationen selbst wie auch deren Inhalte als eine Form des sich – hypothetisch – mit jemandem – Zuschauenden – über etwas in der Welt Verständigens, indem Öffentlichkeiten diesbezüglich Wissen vermittelt und Gründe ausgeführt werden.*

Mit Habermas wird so auch massenmediales Handeln und Produzieren als möglicher Teil einer das Politische organisierenden Öffentlichkeit verstanden und somit Teil einer als *Strukturbegriff*, nicht dem Verteidigen einer historischen Epoche folgenden gesellschaftlichen Aufklärung:

2 Vgl. Heidegger 1986, S. 52ff.

»Denn das Dokumentarische hat die Kommunikationsfunktion, Diskurs-Grundlagen für die öffentliche Auseinandersetzung über nahe wie ferne Ereignisse oder vergangene Welten zu liefern und gesellschaftliche Diskurse zu spiegeln.«³

Carsten Heinze widerspricht hier ganz im Sinne von Habermas dekonstruktivistischen Ansätzen, wie bereits in der Einleitung zitiert:

»Was dokumentarfilmtheoretische Dekonstruktionen somit nicht zu liefern in der Lage sind, ist eine Antwort auf die Frage, in welchem Verhältnis soziale Wirklichkeit und dokumentarfilmische Darstellungen stehen, wie und unter welchen Gesichtspunkten – um es verkürzt auszudrücken – Gesellschaft im Film ist und in diese zurückwirkt.«⁴

Im Gegensatz zu manchen neueren, kultur- und medienwissenschaftlich geprägten Theorien spart Habermas auch Ökonomie im engeren Sinne, die schlichte Tatsache, dass Menschen Geld verdienen und ausgeben müssen, nicht aus und beschäftigt sich zudem mit den Auswirkungen administrativer Macht, also der von staatlichen Institutionen.

Somit können aus seinem Werk diverse »Bausteine« herausgelöst, manche davon auch simplifiziert aus der philosophischen Großdebatte gelöst und im Sinne des Pragmatischen rezipiert, diskutiert, variiert und angewandt werden auf das zentrale Thema – wobei auch deutlich werden wird, wo die Modelle an ihre Grenzen dann stoßen, wenn es um *ästhetische* Fragen geht.

Dies betrifft auch juvenile Subkulturen, die in populären Musiken wirkungsmächtig agierten. Habermas entwickelt sein Modell am Leitfaden der Opposition zwischen *Sozialintegration* und *Systemintegration*, die sich aus eher homogenen Kulturen evolutionär ausdifferenzieren – produktive Mechanismen und Folgen von Desintegration und Dissidenz begreift er in seinem Werk nur unzureichend. Die in Wiederaneignungen marginalisierten Wissens wie auch Hybridisierungen und Kreolisierungen angelegten Potenziale, die in Spannungsverhältnissen zwischen Sub- und Dominanzkulturen im Sinne Birgit Rommelspachers⁵, aber auch Stuart Halls oder bell hooks', entstehen können und die für Popmusikgeschichte konstitutiv wirken, erfasst Habermas nur sehr abstrakt als »postkonventionelle Identitäten«. Diese wusste er allerdings wirkungsmächtig im »Historikerstreit« gegen

3 Heinze 2016, Pos. 3506 der eBook-Ausgabe

4 Ebd.

5 »Die deutsche Psychologin und Pädagogin Birgit Rommelspacher bezeichnete die jeweiligen dominanten kulturellen Normen einer Gesellschaft als Dominanzkultur. Eine Dominanzkultur repräsentiert nicht unbedingt die Mehrheit in einem Land, sondern ist die Summe dominanter Vorstellungen und Praxen [...]« – so fasst diesen Ansatz Max Czollek zusammen. Vgl. Czollek 2018, S. 44 bzw. Pos. 208 der eBook-Ausgabe, und ebenso Rommelspacher 1995

Re-Nationalisierungen von Identitätsmustern zu verteidigen⁶. Um vorbereitet zu können, wie im 3. Teil diese Prozesse dann in Musiken und somit auch Musikdokumentationen wirksam wurden und werden, müssen zunächst die Rationalitäten aus der Theorie der Geltungsansprüche heraus rekonstruiert und erweitert werden. Das soll in diesem Teil geschehen.

Auch Habermas sucht *Protestpotenziale* durchaus in dem auf, was »Popkultur« genannt wird – zu Zeit des Verfassens der *Theorie des Kommunikativen Handelns* waren es Phänomene wie »Züri brännt« oder auch »kalkulierte oder surrealistische Regelverletzungen (im Stil der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und des Studentenprotestes)«⁷. Er entdeckt auch Jugendkulturen im Kontext der damaligen Friedens- und Ökologiebewegung, die Rolle feministischer Strömungen, Aktionen für die Homosexuellenemanzipation und wie auch der schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA und diagnostiziert Konflikte, sie sich eher an einer »Grammatik der Lebensformen«⁸ entzündeten als an Verteilungsfragen (ob das auf die genannten Bewegungen zu traf sei dahingestellt). Dass all dieses auch im Umfeld von Musiken wirkte, zum Herausarbeiten dessen trug ich als Produzent, Redaktionsleitung und Autor in diversen Produktionen bei, so z.B. in der 12-teiligen Dokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (1999) als Autor von vier Folgen, im Falle »Sex'n'Pop« (2004) als Autor einer Folge und Executive Producer der Reihe (die Folgen zu queerer Musik und der multidimensionalen Rollen von Künstler*innen in der Popmusik beinhaltete) oder auch »Peace'n'Pop« als Autor, um nur eine Auswahl zu nennen.

In diesen galt es, solche politischen Rahmungen in Audiovisualitäten zu transformieren als Rahmungen in Nutzung von Archivmaterialien von popkulturellem Geschehen – mit »surrealistische Regelverletzungen« könnte Habermas die Psychedelic, die heute beinahe vergessenen Spontis oder auch schon Punk gemeint haben, der eher im Situationismus gründete und dann häufig nur teilweise richtig als Story von der rebellierenden, weißen Arbeiterjugend, die sich aufgrund von Arbeitslosigkeit um ihre Zukunft sorgte, aufbereitet.

Habermas deutet sie wahlweise als Formation von Beiträgen zu kommunikativem Handeln im Rahmen politischer Verständigung, teilweise als an den Naht- bzw. Entkopplungsstellen von System und Lebenswelt sich bildend⁹. Was das heißt, das wird im Folgenden auszuführen sein.

6 Vgl. Habermas, Eine Art Schadensabwicklung, in: DIE ZEIT 11. Juli 1986, <https://www.zeit.de/1986/29/eine-art-schadensabwicklung/seite-5>, aufgerufen am 16.5. 2020

7 Habermas 1988, Bd. II, S. 581

8 Ebd., S. 576

9 Ebd., S. 581

2.1 Rationalitäten nach Habermas und Seel

In der *Theorie des Kommunikativen Handelns* formuliert Jürgen Habermas ein komplexes Modell rationalen Handelns am Leitfaden menschlicher Kommunikation. Im Rahmen dieser Arbeit dient die Analyse seines Werkes wie erläutert dazu, sich in Audiovisualitäten äußernde dokumentarische Praxen auch als selbst Kommunikation begreifen, jedoch gleichzeitig ihnen vorgängige, *kommunikative Koordinierungen von Handlungen*, Kommunikationen im Zuge der Produktion z.B. beim Führen von Interviews oder auch zwischen Autor*in und Editor*in im Schnitt wie auch Kommunikationen in Musikedokumentationen als deren Teil und Inhalt zu erfassen.

In den üblichen Unterteilungen von *außer-, vor- und innerfilmischer Realität* ziehen sich Kommunikationen durch *all diese* Realitätsbereiche; nachfilmische Realitäten wie z.B. Rezeption und Diskussion des Produzierten wirken ggf. auf neue Produktionen zurück. So vollbringen sie als Teil von Gesellschaft Vernetzungen in ihr.

Kommunikation verstehe ich mit Habermas selbst *als Handeln*, und es koordiniert auch solches – Handlungskoordination durch Kommunikation ist erfolgsorientiertem Handeln ggf. in dem Sinne vorgeschaltet, dass es Weltverständnisse formuliert auch *unabhängig* von *Einwirkungsmöglichkeiten* auf Welt. Von instrumentellem Handeln unterscheidet es sich, dass es nicht direkt auf Objekte einwirkt, sondern soziale, also interpersonal Weltverständnisse herstellend begründet *Kooperation* anleitet. Kommunikatives Handeln heißt, Andere mit Gründen zu überzeugen, dass dies oder jenes richtig, wahr oder wahrhaftig sei. Hier wirke der »zwanglose Zwang des besseren Arguments«, so Habermas. Strategisches Handeln im Gegensatz dazu – in Teil 5 wird dies vertieft – behauptet etwas, um ein Ziel zu erreichen, ganz unabhängig davon, ob das, was behauptet wird, als wahr oder richtig verstanden wird.

Habermas situiert Kommunikatives Handeln in Alltagssituationen. Rund um Dokumentationen im Allgemeinen und Musikedokumentationen im Besonderen verdichten sich Kommunikationen, die z.B. bei Konzertbesuchen, in konkreten Arbeitssituationen wie Redaktionssitzung, Dreharbeiten und Schnitt, aber auch als Sujet in den Filmen auftauchen – wenn z.B. Bandmitglieder berichten, was bei Aufnahmesessions sich nicht lediglich in außersprachlichen, nur kreativ-musikalischen Prozessen, sondern auch kommunikativ im Sinne des Sich-Verständigens auf Programmatiken des jeweiligen Acts abspielte oder auch gute Gründe, etwas, das eigentlich fehlerhaft war, aus guten Gründen im Track zu belassen, weil es z.B. sich cool anhörte.

Historisch situiert Habermas seinen Ansatz in einer Theorie der Moderne, die hier lediglich als Entstehungskontext von Strukturmöglichkeiten begriffen wird; Strukturmöglichkeiten, die sich überall dort, wo Menschen miteinander sprechen, ebenso entwickeln können. Diese sei – so rekonstruiert er es im Anschluß an

Max Weber – gekennzeichnet durch eine Dezentrierung der Weltbilder und eine Ausdifferenzierung von Rationalitätstypen, die jeweils Gesichtspunkte darstellen, unter denen etwas Argumentationen zugänglich wird – »als Erkenntnis, als Gerechtigkeits-, als Geschmacksfragen«¹⁰. Somit: Wissenschaft, Moral und Kunst.

»Die professionalisierte Bearbeitung der kulturellen Überlieferung unter jeweils einem abstrakten Geltungsaspekt läßt die Eigengesetzlichkeiten des kognitiv-instrumentellen, des moralisch-praktischen und des ästhetisch-expressiven Wissenskomplexes hervortreten«¹¹

Ergebnis: Die »Theorie der Geltungsansprüche«. »Professionalisierung« meint hier bereits die Entstehung von Expertenkulturen, zu denen auch Musikdokumentarist*innen zu zählen sind. Die Geltungsansprüche fungieren als Bedingung der Möglichkeit von Verständigung, werden als erlernte implizit in Kommunikationen immer schon vorausgesetzt.

Grob folgen sie den 3 Kritiken Kants. In der Dreifaltigkeit – wie noch zu sehen sein wird, sind es eigentlich 4 – der Geltungsansprüche realisiert sich Rationalität als begründete Bezugnahme auf Welt. Maßgeblich für das Verständnis der Geltungsansprüche ist Jürgen Habermas folgend ein Zusammenhang mit der Verwendung von Wissen wie auch der Kritisierbarkeit und Begründbarkeit von Aussagen. Abkünftig können auch *Handlungen* als rational sowie – im Sinne eines prädikativen Gebrauchs von »rational« – und *sprach- und handlungsfähige Wesen* als rational bezeichnet werden. Was rationale Wesen sagen, sagen sie »nicht einfach so dahin«, und wenn sie es doch tun, sind sie fähig, u.U. Gründe nachzuliefern, wieso sie das, was sie sagten, meinen. »Aktoren verhalten sich rational, so lange sie Prädikate wie würzig, anziehend, schrecklich, ekelhaft usw. so verwenden, dass andere Angehörige ihrer Lebenswelt unter diesen Beschreibungen ihre eigenen Reaktionen auf ähnliche Situationen wiedererkennen können.«¹² Rationale Wesen erheben Geltungsansprüche, dass das, was sie sagen, wahr, richtig oder wahrhaftig sei – auch Dokumentarist*innen ggf.

Geltungsansprüche erheben Menschen im *praktischen Diskurs*; in Gesprächen, Diskussionen, Werken, auch Dokumentationen werden sie als Teil dessen und somit zugleich in Öffentlichkeiten als *kritisierbar* zur Disposition gestellt oder eben etwas, was Zustimmung nach sich ziehen könnte, offeriert. Es handelt sich Problematisierungen, die auf Ja/Nein-Stellungnahmen abzielen, keine Befehle, Verordnungen, Diktate oder Dogmen. Also (zunächst) Optionen im interpersonal konstituierten Verständigungsraum, in dem diskutiert wird, dass es sich so und nicht

10 Habermas 1990 (I), S. 41

11 Ebd.

12 Habermas 1988, Bd. I, S. 36

anders verhalte, dass diese oder jene Regel richtig oder falsch sei oder in der zweiten Person adressierte Bekundungen wie z.B., dass ich meinen Mann wirklich sehr liebe (»I will always love you«, Whitney Houston) wahrhaftig so gemeint sind. Ich erhebe Geltungsansprüche, die im praktischen Diskurs, also tatsächlichen Diskussionen, »eingelöst« werden können – »Ich glaube, dass da vorne im Bild ist das Geburtshaus von Kurt Cobain, schneid das mal rein«, »Ich finde den Umgang der Paparazzi mit Amy Winehouse echt empörend«, »Cooler Song, lass uns den nehmen, der stützt doch genau die Stimmung, die man hat, wenn man in New York landet«. In Kommunikationen wird geantwortet, und ggf. einigt man sich. In Meetings, in denen z.B. diskutiert wird, welche Interviewpartner*innen für eine Doku über das Soul-Revival in den Nullerjahren passend wären, kann das länger dauern – auf jeden Fall führen alle Beteiligten ihr Wissen an und entwickeln zusammen Kriterien, wen sie für relevant halten.

Bereits die Ausführungen zu den Bildern von der Behandlung Rodney Kings durch die Polizei in Abschnitt 1.3 zeigten, wie sie einerseits als Belege – die Struktur des »dass p«, propositionale Wahrheit, es ist tatsächlich geschehen –, andererseits aber auch hinsichtlich Fragen *normativer Richtigkeit* diskutiert wurden. Also hinsichtlich dessen, ob gravierende Normverletzungen von Seiten der Polizisten vorlagen, so vertraten es die nach Urteilsverkündung Aufständischen, oder aber ob legitime Ausübung des staatlichen Gewaltmonopols behauptet werden kann, so das Gericht. Popmusikalische Verarbeitungen der ersteren Position zeigten sich dann in diversen Hip Hop-Songs wie auch Musikedokumentationen. Die Frage nach der Rechtfertigung propositionaler Wahrheit als das, was rund um Dokumentarfilm und Dokumentationen im Allgemeinen in der Forschung zumindest in den Medienwissenschaften diskutiert wird, habe ich in den Abschnitten 1.2 und 1.3 bereits ausführlich diskutiert.

Habermas unterscheidet zwischen:

- theoretischem Diskurs, der in kognitiv-instrumenteller Hinsicht die Wahrheit von Propositionen wie auch die Wirksamkeit von teleologischen, also der Mittel/Zweck-Relation folgenden Handlungen diskutiere (konstatierend)
- praktischem Diskurs, der moralisch-praktisch die Richtigkeit von Handlungsnormen diskutiere (regulativ)
- ästhetischer Kritik, die evaluativ die Angemessenheit von Wertstandards diskutiere (evaluativ)
- therapeutische Kritik, die expressiv die Wahrhaftigkeit von Ausdrucksformen diskutiere (expressiv)¹³

13 Ebd., S. 45

Dieses entspricht den Geltungsansprüchen auf *propositionale Wahrheit*, *normative Richtigkeit* und *expressive Wahrhaftigkeit*. Weil das Evaluative im Verlaufe der Ausführung in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* seltsam auf der Strecke bleibt und mit Geltungsansprüchen noch nicht automatisch Erfahrung verbunden ist, wird im weiteren Verlauf noch Martin Seels Konzeption ästhetischer Rationalität hinzugezogen.

Hinsichtlich der *Einlösbarkeit* von Geltungsansprüchen begreift Habermas das, was er als »*expressive Wahrhaftigkeit*« fasst, nicht im selben Sinne wie die anderen Geltungsansprüche; Verhöre oder Gespräche bei der Psychoanalytikerin können seines Erachtens nicht als Wahrheitssuche im praktischen Diskurs betrachtet werden und sich allenfalls in Handlungen bewähren – z.B. auch im Rahmen von Popmusiken so populärer Aussagen in der zweiten Person wie »Ich liebe Dich«, was sich in Praxen, ob es denn zutrifft, zeigen kann.

Die Frage nach dem Normativen hingegen beantwortet Habermas im »wahrheitsanaloge« Sinne: Sie tritt nicht als Übertünchen von Wahrheiten erst später zum *dass* hinzu. Normen sind im selben Sinne begründungsfähig wie propositionale Wahrheiten, und nur zusammen können sie ein rationales Bild ergeben. Attacken auf Moralisierung erweisen sich so ggf. schlicht als irrational; eine Verkürzung auf moralische Fragen jedoch ebenso. Auch über Moral und Richtigkeit kann unter postkonventionellen Bedingungen so diskutiert werden, dass Traditionsbestände kritisierbar werden und bestimmte Regeln dann ggf. auch *nicht mehr gelten*.

Dieses so zentrale Motiv seines Denkens, das auch in dieser Arbeit entscheidend wirkt, hat Habermas noch anlässlich seines 90. Geburtstages im Juni 2019 an der Universität Frankfurt reformuliert als – im Sinne Hegels – Verhältnis von Moralität und Sittlichkeit. Gründe in moralischer Hinsicht im Sinne Kants sind solche, die einsichtige Selbstbindungen an Handlungsnormen zugleich als Quelle der Autonomie begreifen, formuliert er dort¹⁴. Gründe aus der Teilnehmendenperspektive möglicherweise Betroffener sind hier maßgeblich – Hegels Konzept der Sittlichkeit hingegen, das ungefähr das meint, was zumeist als Kultur und Institutionen verstanden wird, auch Sitten und Gebräuche, formuliert aus der Sicht von Beobachtern. Diese wollen als objektiv Behauptetes *regulieren* und *bewerten* am Leitfaden von Kriterien, ob diese *für präfigurierte Gemeinschaften* gut sei oder nicht – nicht etwa, ob einvernehmlich beschlossene Regeln für *alle Betroffenen* auch aus *deren eigener Sicht* gleichermaßen gut sind. Aus der Beobachterperspektive agieren all die Weisen des Sozialingenieurstums, auch der »Sozialhygiene«, der funktionalistischen Zurichtung, der traditionellen Platz- und Rollenzuweisung der Geschlechter, der Disziplinar- und Kontrollregime begründet als »gut für die Gesellschaft«, Social Scoring-Systeme und die Schufa als für die Gemeinschaft werden ebenso

14 Habermas 2019, S. 3

gerechtfertigt. Das greift vor auf das, was in Teil 5 Thema sein wird und in der Älteren, Kritischen Theorie mit Habermas' Unterstützung zu harschen Auseinandersetzungen z.B. mit Helmut Schelsky führte¹⁵. Für Habermas hingegen ist die *Teilnehmendenperspektive* konstitutiv, um begründen zu können – Hegels Ausführungen mündeten seines Erachtens in einen Funktionalismus, ggf. auch Institutionalismus, der normative Fragen nicht *ersetzen* könne.

Verständigungsorientiert handeln im Falle des Moralischen heißt, Diskussionen darüber zu führen, welche Regeln gerechtfertigt sind und welche nicht. Wer sich auf solche Prozesse einlässt, also nicht gleich zuschlägt, wenn der Nachbar zu laut ist, sondern die Regel begründet, dass es für alle besser wäre, nicht nachts um 2 Posaune zu spielen und dass alle gleichermaßen ein Anrecht auf Nachtruhe haben oder auch nicht, kann im oben bereits erwähnten prädikativen Sinne als rational gelten.« Die der kommunikativen Alltagspraxis innewohnende Rationalität verweist also auf die Argumentationspraxis als Berufungsinstanz¹⁶«.

In Konfliktsituationen kann so ein »Umschalten« erfolgen, dass also ein »lass uns mal vernünftig darüber reden« oder auch ein »das ist jetzt aber ungerecht!« formuliert wird, und im Zweifel kann explizit formuliert werden, was unter »gerecht« verstanden wird – ohne dass verordnet oder befohlen wird, was zu gelten habe. Habermas löst solche Prozesse des Regelausweisens ausdrücklich von der Dominanz kultureller Überlieferungen, die als Begründung alleine nicht ausreichen. Sie stellen den »Pool« dessen dar, was herangezogen wird, um Richtiges, Wahres und Expressives begründen zu können, eine Art »Rohmaterial« für Begründungsprozesse, jedoch gilt (bei Habermas): »Kulturelle Werte treten nicht wie Handlungsnormen mit Allgemeinheitsanspruch auf.«¹⁷ Das »christliche Abendland« oder »Patriotische Europäer gegen Islamisierung« können sich auf Habermas nicht berufen.

Eben das ist, was in dieser Arbeit als »postkonventionell« verstanden wird. Die Begründung kann sich nur noch auf die *Grundlagen und Strukturen von Interpersonalität selbst* berufen und das, was sie als richtig behauptet, nicht mehr als Autorität der Überlieferung verfügen.

Das bringt Habermas dazu, in der berühmt-berüchtigten »Diskursethik«¹⁸ jene Voraussetzungen als selbst normativ maßgeblich auszuweisen, die gemacht werden müssen, um überhaupt in rationalen Verständigungsprozessen etwas diskutieren zu können. Sie bezeichnet er als »ideale Sprechsituation« oder »herrschaftsfreien Diskurs«, wohl wissend, dass dieser nie und nirgends stattfindet und allenfalls Annäherungen möglich sind, er als eine Art »regulativer Idee« verstanden werden könne. Zu den Voraussetzungen gelingender Kommunikation in diesem

15 Vgl. Wiggershaus 1991, S. 647ff.

16 Habermas 1988, Bd. I, S. 37-38

17 Ebd., S. 41

18 Vgl. Habermas 1983, S. 53 ff

Sinne gehören Wechselseitigkeit bzw. Reziprozität (»was für mich gilt, gilt ebenso für Dich«) wie die kontrafaktische Annahme, dass Symmetriebedingungen gegeben seien. Lass uns so tun als ob. Ebenso Verallgemeinerungsfähigkeit, die ggf. auch hypothetische, also *angenommene* Partizipation aller von Normen ggf. *Betroffenen* ist Kriterium für diese und *Universalisierbarkeit* selbst Kriterium des normativ Richtigen. Zustimmung können nur Normen finden, für die gilt, dass »die Folgen und Nebenwirkungen, die sich aus einer allgemeinen Befolgung der strittigen Norm für die Befriedigung der Interessen eines jeden Einzelnen voraussichtlich ergeben, von allen zwanglos akzeptiert werden können« und dass nur »die Normen Geltung beanspruchen dürfen, die die Zustimmung aller Betroffenen als Teilnehmer eines praktischen Diskurses finden (oder finden könnten)«¹⁹.

Dass bei solchen Formulierungen in Seminaren regelmäßig Witze erklingen wie »Näheres regelt ein Bundesgesetz« vermag nicht darüber hinwegtäuschen, dass, wie allerlei Kommentator*innen, Kritiker*innen und Ergänzende anmerkten und irgendwann auch Habermas selbst, diese Regeln allerlei Voraussetzungen implizieren wie z.B. wechselseitigen Respekt, Anerkennung und Kämpfe, um diese zu erlangen, und Einfühlung auch in den konkreten Anderen. Diese Kritik, Erweiterung und Modifizierung der Habermasschen Theorie formuliert Seyla Benhabib im Anschluss an die feministische Fürsorge-Ethik Carol Gilligans²⁰. Eine solche Haltung zum konkreten Anderen öffnet sich der einzigartigen Lebensgeschichte jeder Person, der affektiv-emotionalen Konstitution, der Verschiedenheit, somit Besonderheit von Menschen mit all ihren Wünschen, Fantasien und Gefühlen und belässt auch dem, was Horkheimer/Adorno im Anschluss an die Psychoanalyse als »innere Natur« verstanden, ihr Recht und ihre Stimme.

Letztlich gründet die Konzeption von Habermas in der Einsicht: »Moral ist eine aus Mitteln der Kommunikation gewobene Schutzvorrichtung gegen die besondere Verletzbarkeit von kommunikativ vergesellschafteten Individuen«²¹. Die Frage nach Verletzlichkeit erweist sich immer wieder neu als zentral auch in Pop-Musiken; sie können diese artikulieren, setzen sich dabei schnell dem Risiko der Häme aus, dem Kitschverdacht und der Unterstellung von Schwäche und Wehrlosigkeit oder gar »Selbstviktimisierung« – nicht nur die der Musiker*innen, sondern auch ihrer Hörer. Barbra Streisand hörten wir heimlich in den 80ern. Popmusik artikuliert Gefühle, und das macht verletzlich.

In globalen Diskussionen rund um Feminismen mutiert dieses aktuell schnell zu neuen Formen des Angriffs, die Joy Press und Simon Reynolds in der neuen Einleitung zu »Sex Revolts« über Misogynie in der Rockmusik ausführen: als übertriebene Sensibilität behauptet, erfährt Verletzbarkeit häufig Antworten, die als

19 Habermas 1983, S. 103

20 Zum folgenden vgl. Benhabib 1992, S. 231ff.

21 Habermas 2005, S. 21

Plädoyers nach Verhärtung und Forderungen nach körperlichen Panzerungen aufzutreten, um so auch vermeintlich »weiche«, angeblich weiblich dominierte, vom Feministinnen aufoktroyierte Schwächen zu kompensieren²². Solche Dialektiken von Härte und Verletzlichkeit, Aggression und Liebesfähigkeit artikulieren sich in Pop-Musiken; diese Rufe nach Härte als Maskulinität ist auch ein Vehikel weltweit wirkender Antifeminismen als Pool des Denkens der Neuen Rechten²³. Begründungsfähige Normen können sich mühen, darauf Antworten zu formulieren. Nicht nur sie, aber auch sie. Solche Diskussionen regen wiederum dazu an, auf ihnen basierend Musikedokumentationen zu konzipieren.

Dieser Verletzbarkeit setzen sie Produzierende auch Menschen aus, die sie vor die Kamera holen, um Archivmaterialien zu kommentieren.

»Je weiter die Individuierung ins Innere fortschreitet, umso tiefer verstrickt sich der Einzelne gleichsam nach außen in ein immer dichteres und fragileres Netz von Verhältnissen reziproker Anerkennung. Damit setzt er sich den Risiken der verweigerten Reziprozität aus« – eine Erfahrung, der marginalisierte Bevölkerungsgruppen tatsächlich fortwährend ausgesetzt sind, worauf sie häufig gerade in Popmusiken Antworten suchen und die Sehnsucht nach *Respect*, *Pride*, *Power* und eben auch *Love* statt Herabwürdigung ausdrücken. Was dann nicht nur in Musikedokumentationen zur Geschichte queerer oder auch feministischer Bewegungen Ausarbeitung erfährt. Auch individuelles Streben nach Anerkennung und Respekt kann Dokumentationen z.B. über das Leben Aretha Franklins als Plot maßgeblich anleiten; das Versagen des Respekts, gesellschaftliche Missachtung und musikalische Antworten darauf können in Filmen z.B. über den Modern Jazz – gerade im Fall von Miles Davis – oder dem Hip Hop zentral werden. »Die Moral der gleichen Achtung für jedermann will diese Risiken auffangen. Denn sie definiert sich über das Ziel der Abschaffung von Diskriminierung und der Einbeziehung der Marginalisierten ins Netz wechselseitiger Rücksichtnahmen.«²⁴

Von Habermas kann gelernt werden, dass Rationalität *unvollständig* bleibt, wenn sie die moralische Dimension nicht einbezieht. Ich finde ggf. keinen Zugang zu dem, was Andere in ihrem Selbstverständnis als an Gesellschaft Teilnehmende erfahren, wenn ich nicht Respekt und Achtung in Kommunikationen als Voraussetzung möglicher Verständigung begreife.

Eine Haltung der Achtung gegenüber dem Sujet erst ermöglicht in vielen Fällen Wahrheitsfähigkeit jenseits von Stereotypenbildung, ohne dabei selbst auf die

22 Vgl. Press/Reynolds 2020

23 Siehe z.B. einen Text Franziska Schutzbachs 2019, Antifeminismus macht rechte Positionen gesellschaftsfähig, <https://www.gwi-boell.de/de/2019/05/03/antifeminismus-macht-rechte-positionen-gesellschaftsfahig>, aufgerufen am 3.5.2020

24 Ebd., S. 21

Modi moralischer Kritik an Verletzungen eben dieser Grundlagen des Aufeinanderangewiesenseins verzichten zu müssen. Viele Aussagen, die interpersonale Achtung nicht berücksichtigen, scheiden so als mögliche Elemente in massenmedialen Produktionen schlicht aus. So können auch Drehsituationen dazu führen, dass moralische Fragen in diesem Sinne z.B. im Zuge des Führens eines Interviews Subjekt werden und ein praktischer Diskurs zu Regelbegründungen tatsächlich geführt wird, in der auch die hinter der Kamera als Teilnehmer sich zeigen. Sie dienen allerdings in Produktionen auch als Maßstab von Kritik an jenen, die Anerkennung, Respekt oder das *formal* Egalitäre im Sinne symmetrischer Verhältnisse nicht akzeptieren wollen bis hin zu Entscheidungen, diese dann eben gar nicht erst im Film auftauchen zu lassen. In Feld-, Wald- und Wiesenanwendungen der Diskursethik setzen viele Diskutanten, tatsächlich mehrheitlich Männer, Symmetrie von Sprechenden immer schon voraus, anstatt wie Habermas die empirische Wirksamkeit von systemischen Verzerrungen, Zugangsmöglichkeiten zu Öffentlichkeiten und Exklusionsmechanismen ebenfalls herauszuarbeiten und auch bestimmte Inhalte *als widersprüchlich* zu den zugrundeliegenden Regeln, die zugleich auch allgemeine Menschenrechte begründen können, zu verstehen.

Enwezors Sicht hierauf wurde in Abschnitt 1.3 auch deshalb so ausführlich dargestellt, weil auch er auf diese Zusammenhänge als Leiter der Documenta verwies. Nicht zufällig finden sich analoge Erwägungen auch in Pressekodizes: »Die Achtung vor der Wahrheit, die Wahrung der Menschenwürde und die wahrhaftige Unterrichtung der Öffentlichkeit sind oberste Gebote der Presse. Jede in der Presse tätige Person wahrt auf dieser Grundlage das Ansehen und die Glaubwürdigkeit der Medien.«²⁵

Nicht, dass sich alle daran halten würden – doch inwiefern solche Aspekte relevant sind, wird später in der Interpretation von Bill Nichols noch vertieft; die abgeleitet-instrumentellen Modi bzw. strategischen Rationalitäten seien vorwegnehmend angerissen – sie öffnen Audiovisualitäten dem Boulevardesken, was gerade auch im Falle von Musikdokumentationen sich zeigen kann und Personen um des Effekts willen entwürdigt. Auch in der Reproduktion von rassistischen Stereotypen noch da, wo sie kritisch in Audiovisualitäten zitiert werden, können sich nicht-zustimmungsfähige Entwürdigungen reproduzieren, was in gelingenden Fällen dazu führt, dass in den Gestaltungspraxen darauf Antworten gefunden werden, wie diese zu umgehen seien – misslingende bauen Praktiken wie »Blackfacing«²⁶ einfach so in ihre Produktionen ein, irrational insofern, dass sie Üblichkeiten der Verwendung von Wissen, auch Recherche genannt, überordnen. In Rationalitäten als Ge-

25 Quelle: <https://www.presserat.de/pressekodex.html>, aufgerufen am 19.5.2020

26 Siehe auch Dicks, Joachim, Die rassistische Fratze hinter der Sprachmaske, Deutschlandfunk Kultur, 1.2. 2015 https://www.deutschlandfunkkultur.de/blackfacing-die-rassistische-fratze-hinter-der-sprachmaske.2162.de.html?dram:article_id=310356, aufgerufen am 26.6.2020

brauch von Wissen verschränken sich so an Propositionalem orientierte Recherchepraktiken mit normativen Fragen, die ihrerseits auch auf Ästhetiken wirken können.

»In der Praxis muss die Filmarbeit« Fragen nach propositionaler Wahrheit ebenso wie jene nach ästhetischen und ethischen Fragen immer schon bei den Dreharbeiten lösen und tut dies in der Regel auch »mehr oder weniger bewusst und explizit« – so formuliert es auch an der Sorbonne lehrende Filmemacher Francois Niny²⁷. Mit anderen Worten: Habermas formuliert hier nicht einfach ein »theoretisches Modell«, sondern rekonstruiert tatsächlich sich vollziehende Prozesse, die im Produzieren und Arrangieren von Musikedokumentationen wirksam werden und sich zudem auch in Haltungen gegenüber der begründeten Auswahl von Archivmaterial äußern, durch »The Mix« navigieren und so begründen können, was wie in *Docutimelines* verdichtet wird.

Den Anspruch auf »expressive Wahrhaftigkeit« und somit »authentischen Ausdruck einer exemplarischen Erfahrung«²⁸ hält Habermas im Gegensatz zum Anspruch auf normative Richtigkeit nicht für universalisierbar. Ihn begreift er da, wo Konzeptionen des »guten« Lebens behandelt werden, also die Frage, wie will ich leben und was für ein Mensch will ich sein, gestellt und ggf. beantwortet wird, als »ethischen Gebrauch der praktischen Vernunft«²⁹. Das wird in Abschnitt 2.3. weiter ausgeführt. Auch popkulturelle Intensitätssuchen, dionysische Ekstasen bei Raves, auf Festivals, ggf. psychedelisch angetrieben und ähnliche mit populärer Musik gekoppelte Erfahrungsdimensionen finden dort ihren Raum.

Habermas changiert im Falle der letzteren beiden Aspekte zwischen evaluativen, also bewertenden Aussagen im kommunikativen Handeln und subjektivem »Selbstaussdruck«. Gut, schön, ge- und misslungen etc. sind solchen evaluativen Modi des Kommunizierens zugehörig. Sie leiten die die Kommunikationen während des Schnitts zwischen Editor*innen und Autor*innen an, aber werden auch zuvor auf Ebenen der Konzeption fortwährend in Diskussionen erarbeitet. Look & Feel und »sieht cool aus« sind keine Randbereiche des Produzierens, die auch Leid in einem Ausmaß ästhetisieren können, dass es moralisch nicht mehr zu rechtfertigen ist (verhungerte Kinder auf Brahms montiert).

Die *Theorie des Kommunikativen Handelns* begreift so normative Grundlagen von Gesellschaften auch nicht im Sinne des »Guten« – guter Mensch, gute Sitten, gutes Gewissen; sie entwickelt ihre Annahmen aus dem Deontologischen, also dem »Sollen«, an Regeln, Orientierten. Nur solche Ansätze hält für begründungsfähig im Sinne der Universalisierbarkeit, Evaluatives wie auch Kultur als dessen Form jedoch für lediglich relativ und situativ fundiert – und im obigen Beispiel auch

27 Niny 2012, S. 228

28 Habermas 1988, Bd. I, S. 41

29 Vgl. auch Habermas 1991, S. 100

oft an Kundenwünschen oder Marktbedingungen orientiert. Da es hier aber nicht um Ausarbeitung einer Habermas-Orthodoxie geht, sondern um die Übernahme modifizierter Aspekte und Elemente der *Theorie des Kommunikativen Handelns* in ein über diese hinaus gehendes Modell filmisch-dokumentarischer Praxis, arbeite ich im Folgenden mit zunächst 4 Dimensionen des Rationalen im Sinne im engeren Sinne begründungsfähiger, also rationaler Aussagetypen:

- propositional
- normativ/moralisch
- evaluativ und
- expressiv

Um ein Weiterdenken der Konstruktion von Idealtypen im Sinne Max Webers handelt es sich auch im Selbstverständnis von Habermas, nur dass sie in seinem Werk als formal/universalpragmatische Bedingungen menschlicher Verständigung quasi-transzendental, jedoch anders als bei Karl-Otto Apel ohne Letztbegründung ausgearbeitet werden. Das weist deutlich über die Diskussion in dieser Arbeit hinaus, in der es lediglich darum gehen soll, die oft enge Fokussierung auf Wahrheitsfragen, somit Propositionen, im Falle von Dokumentationen zu erweitern. Auch seine Fundierung wahrer Aussagen im Sinne einer Konsens Theorie der Wahrheit sei hier nicht diskutiert; ich teile deren Annahmen nicht.

Implizit übernehme ich in der Interpretation von Habermas Annahmen von Seel, der in »Die Kunst der Entzweigung«³⁰ im Anschluss an Habermas ein ähnliches Modell nicht nur im Zusammenhang von Argumentation und Diskurs ausarbeitet, sondern auch Handlungen immanente Modi dessen begreift, was er allgemein als Vernunft fasst.

»In der Bedeutung einer ›Rationalität des Ästhetischen‹ ist die ›ästhetische Rationalität‹ angesprochenen als eine unter mehreren Spielarten des rationalen Verhaltens – im Unterscheid zu einem in theoretischer, instrumenteller, moralischer und subjektiv-präferentieller Hinsicht rationalen (oder eben irrationalen) Handeln und Überlegen. Dagegen meint die die Wendung vom ›Ästhetischen der Rationalität‹ ein Merkmal jener Praxis aus Verhaltensweisen, die sich abspielt im Vermögen einer mehrdimensional rationalen Orientierung – Rationalität ist hier angesprochen als der Zusammenhang der Spielarten, in die sie sich teilt. [...] In diesem Sinne ist Vernunft ein Zusammenhang von Rationalitäten; ›Rationalität‹ dagegen meint eine von mehreren oder mehrere Formen des begründbaren Handelns.«³¹

30 Vgl. Seel 1997

31 Ebd., S. 11

Auch Seel knüpft ästhetische Rationalität somit an Modi der Begründung³²: »Ästhetisch ist das Verhalten, das sich zur Welt seiner Erfahrung erfahren zu verhalten sucht. Rational ist dieses Verhalten, sofern es begründbar ist.« Er begreift *Vernunft* als das *umfassendere* Vermögen, das den *Zusammenhang* der einzelnen Rationalitäten herstellt³³. Eben dieses Abwägen zwischen ihnen kann weder im normativen, evaluativen oder propositionalen Sinne vollzogen werden und ist selbst nicht regelleitet – ohne freilich in dem, was später als Urteilskraft im Sinne Kants noch ausgeführt wird, aufzugehen. Es bleibt unbestimmbar und ist doch hoffentlich auch das, was Denken in dieser Arbeit anleitet. Seel variiert das Diktum »Vernunft, die nicht ästhetisch ist, ist noch keine; Vernunft, die ästhetisch wird, ist keine mehr«³⁴ in immer neuen Variationen.

Soll heißen: die Dimension des Ästhetischen ist Teilbereich des – im Sinne dieser Arbeit – Rationalen, generiert selbst Gründe und zwar, so Seel, in Erfahrungen, die ich in, mit und durch Künste mache³⁵. Diese Erfahrungen stellen Kriterien bereit hinsichtlich des Gelingens und Misslingens von Kunstwerken. Auf der anderen Seite mündet ein *Ästhetischwerden* der Vernunft als solcher, wie manche es bei Nietzsche, auch Adorno oder Lyotard diagnostizieren, irgendwann ins Irrationale, weil es Moralität, Propositionales und Präferentielles, somit auch Ethisches im oben skizzierten Sinne, ignoriere. »So gesehen meint ästhetische Rationalität eine Spielart des (rationalen) Verhaltens, die sich im Erkennen des Gelungenen und Schönen erfüllt«³⁶, wobei »gelungen« auch Hässliches, Fragmentarisches oder die Selbstbezüglichkeit des Medialen meinen kann – ästhetische Rationalität sei zudem »eine Spielart des (rationalen) Verhaltens, die sich im Herstellen des Gelungenen erfüllt«³⁷ Und: »Vernunft ist Übung im Wechsel der rationalen Perspektiven«³⁸

Als zentral begreift Seel Beurteilungsweisen, also Kriterien, die etwas als miss- und gelungen begreifen. Zu Begründungen und deren Kritisierbarkeit bei Habermas treten durch Seel nun auch *Kriterien* der Beurteilung von X.

Künstlerische Produktionen suchen so ggf. Wege, aus dem Glatten, Nivellierenden und Coolen von Werbe- und TV-Ästhetik auszubrechen in einem filmischen Sichzumfilmischenverhalten, das kritische Bewegungen ganz wie die Kunstkritik

32 Ebd. 1997, S. 314

33 Ebd., S. 11

34 Ebd., S. 29

35 Juliane Rebentisch verweist in ihrer Einführung in die Gegenwartskunst darauf, dass Erfahrung zum maßgeblichen Begriff der philosophischen Ästhetik der letzten 40 Jahre avanciert sei und listet Seels »Kunst der Entzweiung« unter 10 anderen Ansätzen in der Fußnote 18, Pos. 574 der eBook-Ausgabe, in Rebentisch 2013 auf.

36 Seel 1997, S. 32

37 Ebd.

38 Ebd., S. 15

auch zum Material selbst vollzieht – was freilich dann, wenn alleine Bruch, Diskontinuität, Rauschen, Flimmern, Wackeln oder Noise sich in die Gestaltung drängen, auch selbst als Strategie den Effekt um seiner selbst willen inszenieren kann.

Ein Beispiel, dem das im Gegensatz dazu im Rahmen von »The Mix« gut gelingt, ist die reflexiv ansetzende, mit 11 Minuten recht kurze »Introduction To Harmonics« (1995) von Mark Mills, der in einer Montage höchst heterogenes Material in das tonale »System« Ornette Colemans einführt. Schrifttafeln inmitten des New Yorker Straßengewirrs proklamieren »Sound is everywhere« und »Music has no face« und eröffnen den lediglich 11minütigen Film. In ihm wird das Selbstreflexivwerden ästhetischer Rationalität deutlich, indem es die Montage anleitet.

Die Bildsequenzen setzen sich zusammen aus schlichten Gängen nicht erkennbarer Menschen durch diffuse Straßen und zu einer Tänzerin in verschiedenen Kostümen, Luftaufnahmen von New York, zerstückelten Motiven aus ethnographischen Filmen und einem lediglich als Audio vorhandenen Interview mit Thurston Moore von Sonic Youth, der erläutert, dass Coleman eine neue Sprache erfunden habe. Sie reichen über audiovisuelle Interviews mit Coleman selbst bis zum Aufgehen der Erde, vom Mond aus betrachtet. Manche der Bilder spielen einfach mit Strukturen als Strukturen, andere verulken Illustrationen des Bezeichnens (die Schriften »Ball«, »Red«, »Bouncy«, »Childish« über Personen auf einem Foto platziert, die einen roten Ball betrachten, darunter ein Kind), ergänzt durch schlichte Schrifteinblendungen wie »Categories«. Eine Ausgabe von »War & Peace« von Tolstoy ist auch zu sehen, in der mit quietschendem Textmarker das »you« markiert wird – nachdem die visuelle Struktur, von schräg unten gefilmt an einer Oberleitung entlangzufahren, deren Linien folgend, mit einem langsamen Zupfen des Bass' unterlegt wurde. Lou Reed schwärmt für Coleman im On, Zeitungsausschnitte feiern diesen, doch die Struktur des Kompilierens referiert nicht, sondern vollzieht den Neuanfang Colemans durch Destruieren *als* Erfahrung nach und praktiziert es selbst, um so letztlich auch die Genese neuer, im Kulturellen sich formierender Bewertungsmuster nachzuvollziehen. Hier wird mit allen Vorgaben von Werbeästhetiken brechend mittels Selbstreferenzen, Mehrdeutigkeiten, Witzen über das Bezeichnen im Falle eines Künstlers filmisch reflektiert, der selbst alle eingängigen Warenförmigkeit des Musikalischen außer Kraft setzte so, dass über die Interviewpassagen die Erfahrung mit dem Werk Colemans zugleich im Arrangement nachvollzogen wird. Ein Beispiel nur für in Erfahrung mit einem Werk sich entfaltende Interviewführung und kriteriale Rationalität, die ihre Maßstäbe auszuweisen vermag und offenkundig bereits im Zuge der Produktion des Films maßgeblich wirkte – auch, weil naive, abbildhafte Weltbezüge einem reflektierten Bezugnehmen auf Bezeichnungen und dem Aufbrechen ästhetischer Formen weichen.

2.2 Weltbezüge in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* und in Musikdokumentationen – das Objektive vs. das Soziale

Die – im Detail ausgefeiltere und durch Austin und Searle, somit die Sprechakttheorie belehrte, als ich es hier darstellen kann – Konzeption der Geltungsansprüche, verstanden als Rationalitäten in moralischer, theoretischer, evaluativer und subjektiv-expressiver Hinsicht entwickelt Habermas aus Karl Poppers 3-Welten-Lehre und deren Weiterentwicklung durch I.C. Jarvie. Inspirieren lässt sich diese Ausdifferenzierung von Weltbezügen ebenso durch die Analyse der »kulturellen Wertsphären« Max Webers. Sie bilden mit den Geltungsansprüchen korrespondierende Weltbezüge und somit auch das Bezugsgefüge möglicher Kommunikationsprozesse, aber ebenso möglicher Dimensionen der Behandlungen von Sujets des Dokumentierens im Allgemeinen.

Es sind Bezüge zur objektiven »Welt als Korrelat zur Gesamtheit wahrer Aussagen«³⁹, jedoch verständigen sich auch Personen über »etwas« in der sozialen und »subjektiven« Welt. Diese Dreifaltigkeit der Weltbezüge und deren Wirkung im Filmischen sollen nun erläutert werden.

Zusätzlich und tatsächlich agieren die an filmischen Produktionen Beteiligten in differenten Relationen zu Welt schon in der Art, wie sie mit Welt kommunizieren (oder auch nicht). Menschen am Set werden anders behandelt als Bäume, ganz platt gesagt⁴⁰. Trotzdem diskutieren allgemein in demokratischen Öffentlichkeiten viele über soziale Zusammenhänge als Interaktionsgefüge so, als ginge es um naturwissenschaftlich-objektivierende Beobachtungen von Bäumen und da lediglich um das *Invariante* als wahr; all das aus der Beobachterperspektive, die eigene Teilnahme ausblendet und durch den Perspektivenwechsel, wie es die Ältere Kritische Theorie formulieren würde, *verdinglicht*. In Habermas' Werk hingegen wirkt so durchgängig eine Fortsetzung der Positivismuskritik der Älteren, Kritischen Theorie fort, dass dem wissenschaftlich-theoretischen Weltbezug vorgängige Interpersonalität expliziert wird. Die differenziert sich aus in unterschiedliche *Modi der Bezugnahme*. De facto stellen so auch in verschiedenen Dokumentationstypen die Produzierenden Bezüge zwischen Kamera und sie dirigierenden Personen, Objekten oder auch

39 Habermas 1988, Bd. I, S. 126

40 Mag Bruno Latour mit seinen Theoremen der Reinigungen auch Wichtiges formulieren, und ließe sich eine Filmtheorie auch als eine der Aktanten im Sinne des »Verwachsens« von Personen mit Kameras, Schnittcomputer und annähernd wie Persönlichkeiten scheinenden Gerätschaften formulieren, so ist in praktischer Hinsicht das Verhalten von Menschen zu Menschen anderes als eines zu Dingen und Tieren, und letztere interagieren auch anders mit Kameras und auf Sprache. Dass moralische Regeln sich auch im Bezug auf Tiere als kooperations- und empfindungsfähig erweitern lassen ist richtig, aber nicht Thema dieser Arbeit.

Subjektiven in der Kameraeinstellung, wobei letztere einen personalen Blick suggeriert, in filmischen Praxen höchst unterschiedlich her.

Natur- und Wissenschaftsfilme als solche, die zwar auch im Sinne einer Ästhetik des Naturschönen im Gelb des Rapses oder Landschaften voller flatternder Flamingos schwelgen können, sind primär propositional im Sinne eines Bezugs auf objektive Welt strukturiert auch dann noch, wenn sie die Bauweise von Biberbauten ggf. noch mit Hilfe von 3-D-Animationen des Innenlebens schick und schön illustrieren. Das, was sie in Audiovisualitäten transformieren, kann im Sinne einer moralischen Einstellung gegenüber dem Natürlichen auch in Behutsamkeit gefilmt werden (und muss das auch, weil sonst die Biber davon schwimmen). Dennoch bildet sich die Haltung gegenüber dem Sujet und auch das tatsächliche Arbeiten in Situationen in den meisten Fällen anders heraus in Naturwissenschafts- als in »Kulturdokus« – und das, was gefilmt wird, *reagiert auch different* auf die Kamera. Empörte Biber angesichts dummer Fragen eines Interviewers gibt es nicht. All die panoptischen Formungen durch Kameras, eine Verhaltensänderung aufgrund ihrer Anwesenheit, bleibt aus – allenfalls darauf, dass Menschen anwesend sind und ihnen Fremdes um sie herum aufbauen, reagieren Tiere⁴¹.

Eine soziale Situation mit interpersonal verschränkten Regelsystemen, Hierarchien, Wissen, Selbstdarstellungsweisen, ggf. auch Fragen wie jenen nach Honoraren, Konnektivitäten derer, die gefilmt werden mit jenen, die hinter der Kamera agieren usw. ist von ganz anderer Art der Komplexität – wie auch Potenzialen, etwas überhaupt inszenieren zu können. Mögen auch Dackel Kunststücke aufführen und Gockel gockeln; der Umgang mit eitlen Rockstars, ehrgeizigen Newcomern oder Experten verlangt *anderes* Wissen um Interpersonalität, mit dem rational »beim Dreh« umzugehen ist.

Dokumentarfilme auch im Falle der sozialen Welt im Sinne von »objektivierenden Praxen« in Analogie zu bildgebenden Verfahren der Naturwissenschaften, der Medizin oder ökologischen Forschung zu betrachten ist nichts anderes als eine Reproduktion verdinglichender Vorstellungen von Welt. So formuliert es auch Trjnh Thj Minh Hà. Sie sieht in verdinglichten Zugängen zu Welt nur ein Fixieren des Sozialen im Sinne von Warenförmigkeit und begegnet dem mit einem Zitat Ernesto Laclaus, der das Konstatieren einer Objektivität des Sozialen als unmöglich bezeichnet und stattdessen ein Konglomerat divergierender Kräfte behauptet. Ganz im Sinne dieser Arbeit ergänz sie: »Wie wird das Reale [...] produziert?« Was immer auch fragt: »Wie wird die Wahrheit reguliert?«⁴² Auf letzteres antwortet Teil 5 dieser Arbeit.

41 Die Frage nach Welle und Teilchen in der physikalischen Unschärferelation und die Rolle der Beobachtenden hierbei belasse ich undiskutiert.

42 Trjnh Thj Minh Hà 2006, S. 282f.

In solchen Zusammenhängen greift auch all das, was Bourdieu in seiner Habitus-Theorie entwickelte. Habitus reguliert Interpersonalitäten als Haltung Anderen gegenüber unter Bezugnahme auf soziale Verhältnisse. Hier wirken Geschlechterverhältnisse, ggf. auch Faktoren wie »Whiteness« als Haltung gegenüber Nicht-Weißen und somit manches Mal auch Verachtung, Zynismus und Ignoranz. All das bleibt Musikedokumentationen nicht äußerlich und konstituiert so einen anderen Weltbezug als im Falle von Naturdokumentationen. Es zeigt sich, wie Bill Nichols konstatiert, in Dokumentationen dann, wenn Personen nicht vollständig in der Rolle einer »Kunstfigur« wie im Falle von KISS (Band, geschminkt), Conchita Wurst oder auch einer »Marke« (der Künstler Thomas Hübner sprach in einem Interview von der »Marke Clueso«, die er verkörpere) aufgehen, sich also zugleich »selbst« spielen. So reagieren sie in allen möglichen Spektren von Empfindlichkeiten und Verletzlichkeiten bis hin zu Selbstinszenierungs- und Provokationsfreude (Nina Hagen gibt Masturbationsanleitungen in der österreichischen Talk-Show). Bezugnahmen hierauf sind solche innerhalb von und auf soziale Welten und deren Relationen in interpersonalen Konstellationen, also jener der 1. und 2. Person singular wie auch plural, somit Teilnehmendenperspektive. Wie auch immer der »Realismus« auch theoretisch Musikedokumentationen genauer gefasst wird: diese Differenz zu einem Weltbezug, der naturwissenschaftliche Erkenntnisse aufbereitet, hat berücksichtigt zu werden.

Menschen und ihr Verhalten zueinander gründet und artikuliert sich in anderen Regel-, Wissens- und Rationalitätsverhältnissen als ungebrochen zu objektivierende Prozesse wie der Klimawandel. Sie sind auch nicht im selben Sinne gesetzesförmig wie Naturgesetze. So dass das Soziale selbst in Musikedokumentationen eben auch Sujet wird: Interaktionen, das, was seinem intendierten Sinn nach an Anderen orientiert ist (eine Formulierung von Max Weber paraphrasierend) und im gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhang sich situiert. Musikprojekte im »Jugendknast«, zum Beispiel. Einen solchen Beitrag habe ich – zusammen mit dem damaligen Volontair Joko Winterscheidt – in den Nullerjahren für das ARTE-Magazin »TRACKS« gedreht; es existieren ganze Dokumentarfilme rund um solche Maßnahmen. Was an einem Beispiel gezeigt werden soll.

2.3 Dramaturgisches Handeln – Expression und Performance

Habermas geht in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von der Dreifaltigkeit objektive, soziale und subjektive Welt aus; die ersten beiden Welten wurden ausgeführt, die soziale den Interaktionsverhältnissen zugewiesen, in denen differente Geltungsansprüche erhoben werden. Letztere, die subjektive, begreift er als »dramaturgisches Handeln« und selbst als Welt-, weil Selbstbezug. Dieses führt Ha-

bermas im Anschluss an Erving Goffmans »Wir spielen alle Theater« ein⁴³ und fasst Selbstdarstellung als reflexiv hinsichtlich des Wahrgenommenwerdens durch Andere und zugleich als ein Sichverhalten zur je eigenen »subjektiven Welt« der sozialen Akteure. »Subjektive Welt« meint hier Wünsche und Gefühle, die in »expressiven Äußerungen« artikuliert werden können. Zwar seien auch Meinungen und Absichten Teil »subjektiver Welt«; jedoch: »Als subjektiv kommen Meinungen und Absichten nur zu Bewusstsein, wenn ihnen in der objektiven Welt kein existierender oder bloß zur Existenz gebrachter Sachverhalt entspricht.«⁴⁴ Diese Spitze gegen die Beliebigkeit eines Begriffs wie »Meinung« trifft Talkshows ggf. mehr als Musikdokumentationen. Die Verbindung zwischen Welt und Akteur löst Habermas auch nicht im Falle des Wünschens oder Fühlens auf und deutet sie als der Beurteilung zugänglich, freilich nur hinsichtlich dessen, ob die sich selbst darstellende Personen wirklich meine, was sie sage, also es wirklich wünsche oder eben nicht. Eben das führt zur Etablierung des Geltungsanspruchs auf »expressive Wahrhaftigkeit«. Dramaturgisches Handeln in den Künsten kann diese auch simulieren, und je nachdem, wie gut dies gelingt, dann von Kritikern gelobt werden – das Abzielen auf ein Wahrgenommenwerden durch Andere bringt zudem allerlei Sujets auch für und in Musikdokumentationen hervor.

Denn dieser Weltbezug erweist sich als im Falle populärer, aber nicht nur populärer Musik zentral. Auch in »La Traviata« (Verdi) oder »Madame Butterfly« (Puccini) sind inmitten des Bühnengeschehens Musiktheater Gefühlsausdrücke zentral, ohne an die »expressive Wahrhaftigkeit« realer Personen als sie selbst gekoppelt zu sein. Dieses »dramaturgische« Handeln ist der wohl am wenigsten ausgearbeitete Ansatz im Gesamtwerk von Habermas mit immensen Konsequenzen für alles, was rund um Kunst und Kulturindustrie von ihm geschrieben wurde. Dass er es freilich unter Weltbezug fasst und ihn im sozialen Handeln positioniert, schiebt die Argumentationsverläufe in dieser Arbeit gewissermaßen an.

Glaubwürdigkeit, »Credibility«, von Künstler*innen und was ihnen Zuhörende und Zusehende ihnen »abzunehmen« bereit sind aus je unterschiedlichen Gründen spielt in Popmusiken eine erhebliche Rolle und im Falle von Maria Callas auch, je nachdem, ob eine solche Dramatik des Ausdrucks auf der Bühne akzeptiert wird oder aber nicht, das hängt stark an den Fähigkeiten der Sopranistin. Doch »expressive Wahrhaftigkeit« alleine erschöpft nicht das, was geschieht und sodann in Musikdokumentationen moduliert wird.

Ähnlich wie in Fiction, also Spielfilm, und Faction, wirken auf Ebene der Sujets von Musikdokumentationen Wünschen, Lieben, Hoffen, Glauben, Sich Verzehren, Imaginieren, Passionen usw., die ganze Palette von Gefühlsausdrücken, auch dann konstitutiv und sozial bewegend auf die Produktion und deren Gestaltung

43 Habermas 1988, Bd. I, S. 135ff.

44 Ebd., S. 138

ein, wenn keiner den Singenden glaubt, dass sie »I will always love you« (Whitney Houston), »I will love you – always!« (Bon Jovi), »O sole mio« oder »Je ne regrette rien« gerade wirklich fühlen, wirklich meinen und *tatsächlich* gefühlt zum Ausdruck bringen.

Das kann als so oft konstatierte Irrelevanz von Schmalz, Kitsch und Gefühlsduselei, somit als Rationalität nicht tangierend behauptet und gesellschaftlich als irrelevant abgetan werden – weil gar kein Geltungsanspruch erhoben würde.

Das ist jedoch falsch. Diederich Diederichsen sieht gerade hier das Zentrum dessen, was Pop-Musik in seinem Sinne ausmacht. Die taz fragt: »Wie funktioniert denn ein Popcharakter?«, Diederichsen antwortet:

»Über eine Drag-Performance. Die drei großen Factory Queens – Holly Woodlawn, Jackie Curtis, Candy Darling – haben ihre Drag-Performance nie beendet, sondern sind auch in Drag einkaufen gegangen. Das war der Beginn. Man spielt beim Drag eine Rolle, von der man behauptet, dass sie keine Rolle ist. Und dann spielt man mit dem Publikum, indem die Rolle mal in die eine und mal in die andere Richtung geht. Man sagt nicht ›Ich bin jetzt eine Frau, sondern: ›Jetzt denkst du, dass ich eine Frau bin?‹ Wichtig ist, dass es kein Sprechakt ist, der mit Folgen für dich als Person verbunden ist. Aber es ist auch keine Theaterrolle.«⁴⁵

Und ein fundamentaler Unterschied somit auch zu Transsexualität. Im von Diederichsen Angeführten und tatsächlich alle »Images« von Musiker*innen Prägenden – auch betont Maskulines ist nicht Natur, sondern eine Form von Drag – wohnt ästhetisch etwas inne, das Habermas in seiner Theorie nicht fassen kann und das doch relevant ist, gerade in Pop-Zusammenhängen.

Eben das Performative – im Zusammenhang Musikedokumentationen ist dies zentral. Auch über das reine Aufzeichnen von Performances, also Konzertaufzeichnungen hinaus.

Ansätze hierzu finden sich in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* in Passagen zur Sprechakttheorie, geht der Begriff im hier genannten Sinne doch u.a. auf Austins »How to do things with words« zurück. Denn Austin verweist auf das, was mit Worten tatsächlich gemacht wird: Ehen schließen, taufen, befehlen, somit »daß Sprechen eine weltverändernde Kraft entbinden und Transformation bewirken kann«⁴⁶. Ästhetiken des Performativen bilden darauf aufbauend mittlerweile in ganzen Forschungsrichtungen das Sujet. Ihnen zufolge setzt Performatives Dichotomien wie Subjekt/Objekt, Signifikat/Signifikant in Bewegung und ist vor allem in Leiblichkeit situiert. »Weltbezug« löst sich hier auf in dem, was Heidegger als »In-der-Welt-Sein« beschrieben hat und vorher bereits erwähnt wurde als

45 Interview mit Diederich Diederichsen vom 13.3. 2014 in: <https://taz.de/Diederich-Diederichsen-ueber-Pop-Kultur!/5046805/>, aufgerufen am 26.6.2020

46 Habermas 1988, Bd. I, S. 515

auch diese Arbeit leitend. Performance im Sinne des Geschehens auf Bühnen ist in Musikdokumentationen zentrales Motiv dessen, was gezeigt wird.

Ebenso wirkt das Geschehen auf der Bühne auch auf das, was Habermas als »dramaturgisches Handeln« im Alltag fasst und bewirkt, und sei auch nur punktuell, Imitation, Persiflage und Aneignung.

Akustische Imitationen zeigt so auch die »Vidiwall«-Installation »Queen« von Candice Breitz⁴⁷, in der wie in einem Passbildautomaten gedrehte Madonna-Fans zur Musik ihrer Heldin wippen und posieren – analoge Stilmittel fanden auch Eingang in BRAVO TV, wenn auch nicht in einer Länge von 73 Minuten.

Solche Elemente sind auch in Musikdokumentationen denkbar, fügen sich nahtlos in »The Mix« ein und zeigen die Wirkung von Musik und Performances. »Die künstlerische Arbeit von Breitz thematisiert in ihrer Wechselwirkung mit dem Individuum. (...) Diese Fans singen Madonna und tanzen Madonna und positionieren sich in der Rolle des Weltstars«⁴⁸ – so fasst es Anke Haarmann zusammen. Sie führt es als Beispiel visueller Praxen im Zusammenhang künstlerischer Forschung an.

Diedrich Diederichsen führt in »Über Pop-Musik« treffend aus, wie sich in dem Spannungsverhältnis von eher am expressiven »Selbstaussdruck« und an drag-artigen Performances orientierte Konzeptionen in Diskussionen rund Musik herausbildeten, die dann – wie u.a. im Anschluss an Bill Nichols zu zeigen sein wird – auch unterschiedlichen Modi des Dokumentarischen entsprechen:

»Expressionisten und Performativisten, oder wie man früher sagte, Authentizisten, Rockisten einerseits und Subversive, Anti-Rockisten andererseits bekämpfen sich dann. Dabei lautet ein Argument der Performativisten, dass die hervorgebrachte Identität offener gegenüber Gegenargumenten und Anschlüssen ist als die expressive, dass sie eher zur Verfügung stehe. [...]. Dem halten die Authentizisten Wahrheit entgegen; Wahrheit, die, so konzedieren die Relativisten unter ihnen, zwar als Wahrheit keinen Bestand haben kann, aber doch Auslöser großen, bewundernswert unrelativierbaren Ernstes ist.«⁴⁹

Diederichsen selbst plädiert für ein polares Verhältnis beider Positionen, favorisiert Mixturen. Im Zentrum vieler Pop-Musik stünde dabei der Popstar-Körper. Ein Gedanke, den auch Peter Wicke im Anschluss an Susan Fast formuliert⁵⁰ – die in Szene gesetzten Star-Körper könnten als *skulpturale Klanggebärden* betrachtet und begriffen werden; sie bilden das Rohmaterial unzähliger Musikdokumentationen, auch denen, die von skulpturalen Klanggebärden nie etwas gehört haben und

47 Breitz, Queen, aufgerufen am 12.3.2019, <https://vimeo.com/30395719>

48 Haarmann 2019, S. 31-32

49 Diederichsen 2014, Pos. 3056 der eBook-Version

50 Wicke 2003, S. 5

doch in Posen schwelgen. Als Einheit von Signifikant und Signifikat sei der Körper Medium des Posierens – und Pose die zentrale Einheit der Pop-Musik, so auch Diederichsen, weil sie etwas Neues in die Welt setze, bisherigen Gedanken und Vorstellungen erweitere. »Alle Erfindungen der Pop-Musik sind um Posen, um Ideen herumgebaut, was für ein fiktiver Mensch einer oder eine sein könnte.«⁵¹ Posen liefern Argumente.

Argumente lauern eben überall – auch da, wo man sie zunächst gar nicht vermutet. Posen sind explizierbar in Begründungen, warum sie so und nicht anders vollzogen werden – und sei es auch nur, weil sie so sexy sind. Im Zusammenhang mit der Praxis des »Voguings« im Film »Paris is burning« vertiefte ich diesen Gedanken. Klar ist, dass somit auch Pose und Posieren von Stars und Fans zuhauf in den Audiovisualitäten von Musikdokumentationen zu sehen sind und musikalisierende Montagen und Arrangement in *Docutimelines* initiieren; solche, die skulpturale Klanggebärden modulieren, indem sie Bewegungen und Posen annähernd ornamental auffassen und so in der Neukomposition ihrer Abfolgen einen ornamentalen Entwicklungsverlauf in der Zeit entfalten .

Zentral in all diesen Inszenierungen von Körperlichkeiten auch da, wo pur und raw »einfach nur« Musiker*innen mit ihren Instrumenten hantieren, ist: es inszenieren sich je differente Verständnisse von Geschlechtlichkeit im Sinne von Gender ebenso wie Sexualisierungen und ggf. deren Fetischisierung. Deren betont bürgerliches Ausbleiben, z.B. im Falle von Songwritern, eben da, wo Text und Vortrag eher in literarischen Traditionen sich positioniert, kann auch bürgerlichen Anstand im Sinne des Bourdieuschen Habitus simulieren.

Das Recherchieren, Montieren und Inszenieren des Wandels solcher Pop-Musik wesenhaft eingeschriebenen Leiblichkeiten bildet über expressive Wahrhaftigkeit hinaus keine eigene Rationalität aus, die Kommunikationen in Produktionsprozessen anleiten, bewegt sich jedoch im Rahmen dessen, was mit Seel als *ästhetische Rationalität* verstanden werden kann. Es kann jedoch auch selbst zum Sujet werden – sowohl aus moralischer Perspektive (Sexismus⁵², Geschlechtergerechtigkeit) als auch im propositionalen Sinne (wie ist Gender zu verstehen?).

Judith Butler arbeitet auch solche Varianten von »Performing Gender« in ihrem Werk seit ihren frühesten Veröffentlichungen heraus. So z.B. in »Performative Acts and Gender Constitution«, ebenso in »Gender Trouble«, später unter Einbeziehung der Problematiken rund um Rassismus auch in »Haß spricht«⁵³ – auch unter Be-

51 Diederichsen 2014, Pos. 3089 der eBook-Ausgabe

52 Unter »Sexismus« versteh ich nicht ausschließlich Sexualisierung, sondern generell Abwertung und davon abgeleitet Haltungen und Praxen aufgrund der Geschlechtszugehörigkeit im Sinne von Gender.

53 Butler 2006

zugnahme auf Austins »How to do things with words«, einer der Quellen auch von Jürgen Habermas.

Diese Arbeiten haben ihrerseits immense Effekte auf Popkultur und -diskurs entfaltet; die »Riot Grrrls« der 90er Jahre⁵⁴ gelten als von Judith Butlers »Gender Trouble« direkt beeinflusst⁵⁵ – und Autor*innen, die Dokumentationen über sie gestalteten, nicht minder. Was sie in ihren Werken ausführt, ist gerade in Performances rund um Musik bereits in der Barock-Oper, vermutlich aber bereits in schamanischen Kulturen überall auf der Welt immer schon praktiziert worden. Bill Nichols verweist auf den Dokumentarfilm »Two Spirits: Sexuality, Gender and the Murder of Fred Martinez«⁵⁶ und damit die Tradition von Transsexualität in indigenen Kulturen wie jenen der »Two Spirits« der nordamerikanischen »First Nations«. Hier galt der Überlieferung nach wahlweise, dass sich Kinder auch für ein anderes als das so genannte »biologische Geschlecht« entscheiden konnten⁵⁷, um dieses sodann zu leben. Häufig bekamen sie spezielle, spirituell gehaltvolle Aufgaben zugewiesen und sahen sich im Zuge der Besiedlung Nordamerikas durch Christen extremen Brutalitäten und nacktem Vernichtungswillen ausgesetzt. Analog zu ihnen tradierten ihre Lebensform Hijras in den Sufi-Praktiken Pakistans – ebenso in Indien und Bangladesh, in denen vermutlich schamanische Ritualisierungen fortlebten. Hijras sind Hermaphroditen, Kastraten, »Drag-Queens« und Trans-Menschen, die in ekstatischen Praktiken inmitten von Musik und Tänzen bei Festen eine zentrale Rolle spielen⁵⁸ – und auch in Zusammenhängen der Prostitution.

Butler kritisiert in ihrem Werk auch die heteronormative Matrix, hier zum Teil durchaus auf Vorarbeiten in Pop-Musiken aufbauen könnend. Geschlechterstereotypen nicht erfüllende Künstler*innen wie Bessie Smith⁵⁹, die bisexuelle Billie Holiday oder auch die lesbische und wahre »Godmother of Rock'n'Roll«, Sister Rosetta

54 Vgl. z.B. Sex'n'Pop, Folge 2 »Justify my love« von Simone Owzarek, ZDF/ARTE 2004; eine noch recht aktuelle Einordnung im Dokumentarischen findet sich bei Yony Leyser »Queercore: How to punk a Revolution« (ZDF/ARTE 2017)

55 Als Zeugnis und Beleg mag »Sex Revolts« von Joy Press und Simona Reynolds gelten. Press, Reynolds 2020, die erste deutsche Übersetzung eines ursprünglich 1995 in den USA erschienenen Werkes.

56 Von 2009, vgl. Nichols 2010, S. 246ff.

57 Vgl. ausnahmsweise den Wikipedia-Artikel, in dessen Fußnoten diverse Quellen angegeben sind: <https://en.wikipedia.org/wiki/Two-spirit>, aufgerufen am 18.5.2020

58 Vgl. z.B. Frembgen 2009

59 Zu Bessie Smith produzierte HBO im Jahre 2015 auch ein Bio-Pic als Spielfilm, schlicht »Bessie« genannt. In diesem Zusammenhang ebenfalls wichtig sind »Rocketman« (2019), ein Film über den Aufstieg von Elton John, wie auch »Bohemian Rhapsody« (2018), der das Leben Freddie Mercurys ins Fiktionale transformierte. Diese Häufung ist kein Zufall, da mittlerweile Bedingungen entstanden sind, in denen auch die Geschichte queerer Menschen, außergewöhnlicher Frauen und von BPoC finanziert und erzählt werden können. Ein weiteres Beispiel

Sharpe, spielten hier eine zentrale Rolle. Androgyn zeigten sich auch schon Little Richard und Elvis Presley, später die Beatles, Mick Jagger, der Glam-Rock, Synthie Pop und New Romantics, sogar der Heavy Metal der 80er Jahre mitsamt Dauerwelle und geschminkten Gesichtern und Fetisch-Spiele im Goth-Kontext. Eine Umdeutung klassischer Geschlechterperformances wirkt ebenso im Falle der »Crooner«, schwarzer Sänger, die jenseits der männlichen Stereotype höchst gefühlvoll sangen und viele, die darauf folgten – z.B. Prince oder heute Sam Smith, der sich wie viele andere auch als non-binär begreift. Auch ausgefeilte, reflexive Ästhetiken wie »Camp«, die mit übertrieben Pathos nicht mehr ironisierten, sondern neue Wahrheiten fanden, die sich vom Zwangssystem der heteronormativen Matrix lösten, wie auch die Drag-Queens aus Warhols Factory, über die Diederichsen im Zitat oben spricht, der ständige und oft oft diskutierte Imagewandel von Madonna oder die inszenierten Künstlichkeiten von Lady Gaga sind konstitutiv für das Jonglieren mit Spielarten des Performativen rund um Gender in Popmusiken – und ebenso deren Vernetzung mit anderen Medien wie Literatur, Film, Theater, auch Computerspielen und in den letzten 20 Jahren auch TV- und Streamingdienst-Serien. Musikedokumentationen modulieren all diese Sujets und nutzen die Möglichkeiten der *Docutimelines*, sie zu explizieren, neu zu arrangieren und in ihnen auch visuell genussvoll zu schwelgen. Gerade die letztlich im Artifiziiellen agierenden Simulationen in digitalen Schnittsystem zeigen sich so besonders gut geeignet, diese Wahrheit des Pop als Spiel mit der Aufhebung alles Authentischen zu produzieren.

Ironie, Mehrdeutigkeiten, Pastiche, Parodie, Einheiten von Selbstdistanznahme in zugewiesenen, gesellschaftlichen Rollen und deren Aufheben in höherstufigen, weil ungebrochen in den medialen Legierungen dominanter Kulturen nicht artikulierbaren Gefühlszuständen, all das ist typisch auch für queere Kulturen, die Pop-Musik immer wieder anzufüttern vermochten.

Sie alle sind mit dem Modell von Habermas allein nicht verständlich zu machen, fügen sich in den nunmehr erläuterten Erweiterungen jedoch in seine Theorie der Weltbezüge als auch körperliche Selbstbezüge und -verständnisse im sozialen Zusammenhang und deren Ausdrucksformen in das Konzept ein.

Gelingende Musikedokumentationen nehmen sie ernst, suchen keine Eigentlichkeit dahinter, sondern zeigen auf, wie in Gender-Trouble-Performances sich nicht einfach nur das Andere zum Amüsement »Normaler« zugleich als das, wogegen diese sich zu abzugrenzen suchen, entbirgt. Sie begreifen in der Inszenierung von Körpern gerade das Musikalisierende und brechen somit auch Stereotype auf oder überpointieren sie ggf. derart, dass sie kollabieren. Was sie zeigen und in den *Docutimelines* komponieren, entwickeln sie in den Gestaltungen von Audiovisualitäten weiter, indem sie sich sie adaptierend mit potenziell Zuschauenden

ist »What happend, Nina Simone?« (2015), eine mit allen im Rahmen dieser Arbeit bisher dargestellten Gestaltungsmittel arbeitende Musikedokumentation.

über diese Welten verständigen im Medium des so gelingenden kommunikativen Handelns. Dass manche Redaktionen in TV-Sendern als Auftraggeber eher auf ein Misslingen dessen drängen mittels ökonomischer und administrativer Macht, um das Publikum nicht zu verschrecken, wird im Verlauf dieser Arbeit noch diskutiert.

Ebenso sind Gegenbewegungen zu diesen Umcodierungen von Gender populären Kulturen eingeschrieben; diese ziehen die rockistischer Ansätze mit »richtigen Männern« wie Bruce Springsteen oder auch Statusgewinnung mittels Hypermasculinität wie in Zweigen des Hip Hop häufig nach sich, die letztlich auch nur eine Form von Drag sind, wie auch die schwarzen Anzüge, die Boygroups zu tragen pflegen, wenn sie in die Jahre kommen.

Judith Butler entwickelt ihre Auseinandersetzung mit »Performing Gender«, der ich in diesem Abschnitt folge, um Habermas' dramaturgisches Handeln zu erweitern, zunächst in Kommunikation mit der Phänomenologie, vor allem mit Simone de Beauvoir und Maurice-Merleau-Ponty. »Merleau-Ponty maintains not only that the body is an historical idea but a set of possibilities to be continually realized.«⁶⁰ – als Set von *Möglichkeiten* ist die körperliche Erscheinung nicht vorherbestimmt. Der konkrete, körperliche Ausdruck absorbiert historische Prägungen und Konventionen der Inszenierung von Leiblichkeit und reproduziert oder transformiert sie in der Performance von Gender. Durch dieses Gründen in der Phänomenologie unterscheidet sich ihr Ansatz auch deutlich von dem von Habermas, der das später detaillierter zu rekonstruierende Lebensweltkonzept zwar auch aus der Phänomenologie heraus entwickelte, jedoch Leiblichkeit als Natur Personen als äußerlich begreift⁶¹. Hier folge ich Butler – Leiblichkeit moduliert sich im performativen Vollzug, und diese Modulierung greifen Musikdokumentationen auf.

Butler denkt im Sinne von Simone de Beauvoir auch die konditionierte und sozial mit Sanktionen und Gewaltandrohungen abgesicherte Form der immer heterosexuell gedachten, leiblichen Performance von Weiblichkeit auch als nicht mittels Geburt erworben, sondern gesellschaftlich gemacht.

»The body is not passively scripted with cultural codes, as if it were a lifeless recipient of wholly pre-given cultural relations. But neither do embodied selves pre-exist the cultural conventions which essentially signify bodies. Actors are always ready on the stage, within the terms of performance.«⁶²

Womit zumindest das dramaturgische Handeln im Sinne des »Wir müssen alle eine Rolle spielen« als Baustein der *Theorie des Kommunikativen Handelns* wie auch einem zentralen Analysetool von Musikdokumentationen, weil sich in ihnen zeigt,

60 Butler 1988, S. 521

61 Habermas 1992, S. 101

62 Butler 1988., S. 526

wie mit diesem Welt- und Selbstbezug umgegangen wird, noch einmal eine Rechtfertigung erfährt. Das, was als Geschlecht zugeschrieben wird, ergibt sich erst aus solchen konventionalisierten, performativen Akten als fortwährend hergestellt: »In this sense, gender is no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through an stylized repetition of acts.«⁶³

Im Theater freilich kann immer darauf verwiesen werden: ist ja nur gespielt (wie bei »Mary & Gordy« einst im deutschen Fernsehen). Hingegen: »On the street or in the bus, the act become dangerous, [...] on the street or in the bus, there is no presumption that the act is distinct from reality«⁶⁴. Gender-Performances formen Leiblichkeit, sind ihr als Konvention tief eingeschrieben und durch Gewaltandrohung im Alltag abgesichert, wie die steigende Gewalt gegen Transgender in so unterschiedlichen Ländern wie z.B. Brasilien, den USA und Deutschland ebenso belegt⁶⁵ wie auch die gesamte #MeToo-Diskussion. »Gender performances are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions«⁶⁶.

Doch analog zu Habermas versteht auch Butler die symbolisch wie auch leiblich sich konstituierende und in Performances permanent produzierende »Geschlechtsidentität« als interpersonal und gesellschaftlich verankert und hergestellt:

»Das gesellschaftliche Leben des Körpers stellt sich durch eine Anrufung her, die sprachlich und produktiv zugleich ist. Die Form, in der dieser anrufende Ruf immer weiter ruft, immer weiter in körperlichen Stilen Form annimmt, die ihrerseits eine soziale Magie performativ herstellen, ist die stillschweigende und materiale Funktionsweise von Performativität.«⁶⁷

Hier verschränkt sich die Anrufung (ein Begriff Althusser's) als kommunikative Praxis mit Machtwirkungen. So reagiert Konventionalisiertes ggf. auf Abweichungen: Anrufungen plus Sanktionsandrohung.

Als Schattenseite und immens dominant wirkt eben auch dieses in Musiken: Frauen werden Plätze zugewiesen, Schwule bedroht (manche Reggae-Songs beinhalten auch Gewaltaufrufe bis hin zur Aufforderung, sie zu töten⁶⁸), und ei-

63 Ebd., S. 519

64 Ebd., S. 527

65 Vgl. z.B. Regenbogenportal, Diskriminierung und Gewalt gegen transgeschlechtliche Menschen, <https://www.regenbogenportal.de/diskriminierung-und-gewalt-gegen-transgeschlechtliche-menschen/>, aufgerufen am 26.6.2020

66 Butler 1988, S. 527

67 Butler 2006, S. 239

68 »I'm dreaming of a new Jamaica, come to execute all the gays«, Beenie Man – auch Buju Banton rief im Track »Boom Boom Bye« zum Mord an Schwulen auf, distanzierte sich jedoch später davon, siehe auch queer.de, Buju Banton distanziert sich von »Boom Bye Bye«, https://www.queer.de/detail.php?article_id=33228, aufgerufen am 26.6.2020

ne teils extrem gewalthaltige Sprache voller diskreditierender Kraftausdrücke und auch Visualisierungen in Bühnenprogrammen und Videoclips west inmitten von Pop-Musik. Dieses immer nur an Reggae oder Hip Hop festzumachen und so aus weißer Perspektive zu externalisieren geht fehl.

»The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to be portrayed by the dominant culture as always an expression of male deviance. In reality, they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order.«⁶⁹

So begreift diesen Zusammenhang bell hooks. Bezogen ist dieses freilich auf den Gangsta-Rap in den USA der 90er Jahre; ob dergleichen auch auf Bushido, Sido oder Haftbefehl zutrifft, das bedarf je eigener Auseinandersetzungen – zum Beispiel in Musikdokumentationen.

Butler exemplifiziert das Performative, das »How to do things with words«, an Verwendungen rassistischer Termini ebenfalls; dass und wie Anrufungen fixieren, Handlungsmöglichkeiten auch einschränken können, indem sie bisherige Erfahrungen »triggern«, so Lähmung erzeugen, weil diese sich aktualisieren und so Angerufene gewissermaßen auf das zurückgeworfen werden, was als Platzzuweisung in gesellschaftlichen Üblichkeiten wie z.B. strukturell rassistischen Ordnungen für sie vorgesehen ist, artikulieren Künstler wie Zebra Katz (als ein mögliches Subjekt für eine Musikdokumentation) wie folgt in einem »O-Ton«⁷⁰, der so auch in Musikdokumentationen eingesetzt und ergänzend audiovisualisiert werden könnte:

»James Baldwin sagte einmal, schwarz zu sein in einem Land, das bedeutet immer wütend zu sein. Weil man frustriert ist, über das, was einen umgibt. Auf diesem Album tanze ich mit der Wut und mit diesem Gefühl der Unterdrückung. Ich tanze mit dem Gefühl, was es bedeutet in einem Land zu leben, das keinen Respekt für dich hat oder gegenüber Menschen, die so sind wie du. Viele Leute sagen mir: Wow, dieses Album ist so wütend und aggressiv. Die frage ich dann: Hast du mal rausgeschaut? Fühlst du etwas? Weißt du, was da draußen passiert?

69 hooks 2006, S. 135 bzw. Pos. 1959 der eBook-Ausgabe

70 Dass ich hier und da in eine »Sprache« gleite, die dem Einsatz von Interviewausschnitten wie einer Dokumentation folgt, verdankt sich nicht primär dem Unvermögen, wissenschaftlich zu formulieren, sondern dass im Zusammenhang künstlerischer Forschung so ein Gleiten mir Gewicht zu haben scheint und zudem im Sinne eines Stärkens der Teilnehmendenperspektiven mir auch sinnvoll erscheint.

Sollte ich glücklich sein und lächeln? Ich bin doch nicht Britney Spears. Es gibt hier nichts zu feiern.«⁷¹

Hier ziehen sich die Pole Expression und Performance zu einer wütenden Einheit zusammen. Gelingende *künstlerische* Ansätze von Musikedokumentationen werden in Bearbeitung dessen eher assoziativ-modulierend und modellierend in den Audiovisualitäten selbst und in deren denkenden, gestaltenden Mitteln auch sich zu diesen verhaltend Status zuweisende Anrufungen, stereotypisierende Performativität auflösen und ggf. neu zusammensetzen. Sie torpedieren das »Echte« strukturell und opponieren, über das Performative belehrt.

Gelingende, berichtende und kommentierende Umsetzungen in den Timelines von journalistisch orientierten Musikedokumentationen generieren mittels Audiovisualitäten Geltungsansprüche in massenmedialer Kommunikation und öffnen sie so auch moralischen und ästhetischen Diskussionen, stellen so Gründe für Kommunikatives Handeln bereit. In tatsächlichen Propositionen im Off-Text schaffen sie gestaltend zumindest die Möglichkeit der Explikation des vorfilmisch Realen, indem sie in soziale Regime eingewobene Performances *als* Performances herausarbeiten (durch visuelle Verfremdungen, Verdeutlichungen, auch Verpackungen, grafischen). Sie ergänzen und integrieren Interviewpassagen, die exemplarisch auch Perspektiven dazu artikulieren, suchen Spuren in Archivmaterialien, um Entwicklungen zu rekonstruieren, die Verschiebungen und Verdichtungen im Performativen nachvollziehbar machen – im besten Falle ganz rational in der Anwendung von Wissen über Gender-Theorie, und das auch unter Befragung von Expert*innen. Propositionen richten so nicht, sie klären im besten Fall auf.

2.4 Mimesis, Verständigung, ästhetische Erfahrung

Habermas *Theorie des Kommunikativen Handelns* ist geprägt durch die Transformation entscheidender Motive der Älteren Kritischen Theorie. Sie ist adaptierbar da, wo geltungsbezogen in journalistischen Praxen das Handeln von Personen kommunikativ sich koordiniert. Die Abgrenzung zur Älteren, Kritischen Theorie hallt jedoch in den Seiten des Werkes unabgeholten, ja, hauntologisch (siehe Abschnitt 4.3.), nach.

In Habermas' Interpretation blieb die Ältere Kritische Theorie Horkheimers und Adornos noch der Bewusstseinsphilosophie verhaftet – eine Diagnose, die seltsam »retro« wirkt und doch philosophiegeschichtlich einen Bruch nicht nur im Werk von Habermas bewirkte.

71 Hughes, Jessica, Ein forderndes und wütendes Album, Deutschlandfunk Kultur, 18.3.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/less-is-moor-von-zebra-katz-ein-fordern-des-und-wuetendes.2177.de.html?dram:article_id=472791, aufgerufen am 26.6.2020

Aufgrund dieser Verhaftung im Subjekt/Objekt-Schema könne die Ältere Kritische Theorie Rationalität nur analog zum instrumentellen Verfügen über Objekte begreifen. Hier ein Subjekt, da ein Objekt, und ersteres will letzteres im Sinne der Naturbeherrschung unterwerfen, um es gebrauchen zu können. Vernunft, so verstanden reduziert sich auf reine Herrschaft, die, auch die »innere Natur« von Menschen unterjochend, die Grundlage gesellschaftlicher Zurichtung bildet. So verschließe sich die Ältere, Kritische Theorie der versöhnenden Kraft gelingender Intersubjektivität, wie Habermas sie in seiner mit Theorie mit Kommunikation als zentralem Begriff auszuarbeiten versucht. So vermag sie ihm zufolge kritische Potenziale in Gesellschaften nicht zu denken und kollabiert in einer Kritik, die ihre eigenen Grundlagen, Maßstäbe und Kriterien nicht mehr auszuweisen vermag.

Kommunikation hingegen koordiniert Handlungen und ermöglicht Verständigung über soziale, subjektive und die objektive Welt, ohne sogleich in sie einzugreifen oder in Logiken der Naturbeherrschung sie zu unterwerfen. Resultat ist eine in Teilen seltsam entsinnlichte und entkörperlichte Theorie, und das, wo doch Horkheimer, Adorno und auch Marcuse Naturbeherrschung immer auch als die des eigenen Leibes (und der in ihm zum Destruktiven verformten Triebe) inmitten der deformierten Lebenszusammenhänge einer durch und durch verwalteten Welt analysierten. Betrachtet man historische, disziplinierende Praktiken der Dressur z.B. in Tanzschulen⁷² oder den rhythmischen Intervallen des Marsches im Funktionsgefügen des Militärs, so war die entfesselte Kraft des Jitterburg zum Jazz oder das »Auseinandertanzen« im Falle der »Beat-Musik« in dieser Hinsicht befreiend⁷³. Das fiel zwar auch Horkheimer und Adorno nicht auf, es böte jedoch die Möglichkeit, Körperdisziplinierung und deren mögliche, punktuelle Auflösung historisch zu begreifen. Solche Gedanken lagen Habermas letztlich fern, weshalb er auch Michel Foucaults Theorie der Körperdisziplinierung nie wirklich rezipierte oder verstand.

In der Älteren Kritischen Theorie fungierte u.a. das Konzept der Mimesis, das zusammen mit oder im Kontrast zu Konzeptionen der Diegesis auch in Dokumentarfilmtheorien gelegentlich die Bühne des Diskurses betritt⁷⁴, als Möglichkeit des Unterlaufens der rationalisierten Zwänge inmitten einer verwalteten Welt; verstanden wurde Mimesis als Einfühlung in menschliches und kreatürliches Leid, in Künsten nurmehr fragmentarisch, negativ und gebrochen angesichts des falschen

72 Vgl. hierzu auch »Sex'n'Pop« (ZDF/ARTE 2004), Folge 1, »Are you lonesome tonight«, als deren Autor ich fungierte.

73 Vgl. z.B. »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«, WDR u.a. 1999, die Folgen von Frank Jastfelder über die 60er Jahre und meinen ersten Teil über die 50er Jahre; ebenso Sex'n'Pop, Teil 1: »Are you lonesome tonight«, ZDF/ARTE 2004. In beiden Reihen erläutert u.a. Peter Wicke, damals Inhaber des Lehrstuhls für Theorie und Geschichte der Populären Musik an der Humboldt-Universität, diese Zusammenhänge.

74 Vgl. z.B. die Einleitung zu Hohenberger 2006

Ganzen möglich, um in den Splittern zerrgespiegelt Facetten der Zurichtung einzufangen. Mimesis vermöge die instrumentelle Unterwerfung Anderer spürbar zu machen. Nur noch die Künste seien ergänzend zu negativer Dialektik – als Rationalität eines Nicht-Identischen – fähig, einen nicht in Synthesen eines falschen Allgemeinen, das Ganze als das Unwahre begreifend, mündenden Vollzug des Denkens zu umkreisen. Stattdessen beschworen die älteren, kritischen Theoretiker ein Sich-Annähern an das Eingedenken der Natur im Subjekt⁷⁵.

Habermas fasst in seiner Interpretation Mimesis so, dass aus den Einfühlungen in den Anderen die zwanglose Verständigung gewissermaßen wie der Teufel aus der Kiste springe und »jump« so beinahe wie der gleichnamige Track von Van Halen über manch Einsicht hinweg. Für Musikdokumentationen ist das insofern wichtig, da sie im gelingenden Fall auch mimetische Praxen der Einfühlung in zugerichtete Leiblichkeit und ggf. deren Befreiung, ein Unterlaufen der Sozialisierung im Tanz und ein Übersteigen gesellschaftlicher Prägungen und Machtwirkungen in performativen Praxen mittels Audiovisualitäten gestaltend zu modulieren vermögen. In dieser Hinsicht geht in Teilen diese Arbeit deutlich über das hinaus, was Habermas formulierte.

Vertiefendes findet sich in einem der wohl umstrittensten und wirkungsmächtigsten Texte von Habermas: »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«⁷⁶, aus dem bereits zitiert wurde. In Auseinandersetzung mit dem kulturkonservativen Autor Daniell Bell zeigt Habermas hier mehr Offenheit für Entwicklungen in der Kunstgeschichte als in der *Theorie des Kommunikativen Handelns*, in der eher die Abgrenzung zur älteren Kritischen Theorie und somit auch zur Ästhetik Adornos dominiert. Er interpretiert dort dessen Kulturkritik so:

»Die avantgardistische Kunst dringt in die Wertorientierung des Alltagslebens und infiziert die Lebenswelt mit der Gesinnung des Modernismus. Dieser ist der große Verführer, der das Prinzip der schrankenlosen Selbstverwirklichung, die Forderung nach authentischer Selbsterfahrung den Subjektivismus einer überreizten Sensibilität zur Herrschaft bringt und damit hedonistische Motive freisetzt, die mit der Disziplin des Berufslebens, überhaupt mit den moralischen Grundlagen einer zweckrationalen Lebensführung unvereinbar sind.«⁷⁷

Der Text stammt von 1980, hier sind noch die »Gammler« und »Hippies« gemeint, vielleicht auch schon »No Future«-Punks. Auch Habermas erkennt die »Glücksversprechen« der Avantgarde von einst in der »Sozialisierung der zum Gegenbild

75 Die Bezüge zwischen »Dialektik der Aufklärung« und »Kritik der schwarzen Vernunft« von Achille Mbembe harren noch der Ausarbeitung; sie sind in Teilen frappierend.

76 Habermas 1990 (I), S. 32ff.

77 Ebd., S. 37

stilisierten Künstlerexistenzen«, ein auch in aller Popkultur wie auch in Musikdokumentationen immer wieder neu aufscheinendes Motiv⁷⁸. Er erkennt den »Eigensinn des Ästhetischen, also das Objektivwerden der dezentrierten, sich erfahrenden Subjektivität, das Ausscheren aus den Raum- und Zeitstrukturen des Alltags« an, den »Bruch mit den Konventionen der Wahrnehmung und der Zwecktätigkeit, der Dialektik von Enthüllung und Schock konnte erst mit der Geste des Modernismus als Bewusstsein der Moderne hervortreten.«⁷⁹ Und, so eher die Gedankenführung dieser Arbeit, stellte strukturell Potenziale bereit, die nicht notwendig nur an diese »Epoche« geknüpft wirken können, da ein Epochenverständnis deren Ambivalenz deutlich herauszuarbeiten hat. Dass dieses reflexive »Bewusstsein« sich rationalisierender Wertsphären dann selbst in der Postmoderne noch einmal reflexiv wurde, die sich denkend und produzierend dazu verhielt, das ist die Wendung, die Habermas nie vollziehen wollte.

Folge sei, dass eine Kunstkritik die Bühne der Historie betrat, die sich nicht als »Anwalt des Publikums«, sondern interpretierend als Teil der Kunstproduktion selbst begriffen habe. Diederichsens mehrfach zitiertes »Über Pop-Musik« legt davon Zeugnis ab.

So entkoppelte sich die Kunstproduktion von lebensweltlichen Erfahrungen durch Spezialisierung. Pop-Musik kann in Teilen als Versuch verstanden werden, diesen Bruch wieder zu kitten. Ganz ähnlich müht Habermas sich, die in Expertenkulturen sich formierenden Spezialistendiskurse an die kommunikative Alltagspraxis zurückzubinden – in dieser müssten »kognitive Deutungen, moralische Erwartungen, Expressionen und Bewertungen einander durchdringen. Die Verständigungsprozesse der Lebenswelt bedürfen einer kulturellen Überlieferung auf ganzer Breite.«⁸⁰ Durch Rezeptionen im Alltag wandle sich die ästhetische Erfahrung. Eben das führt Diederichsen in »Über Pop-Musik« wortreich aus. »Sobald sie explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird, tritt sie in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist.«⁸¹

Diese Perspektive baut Martin Seel weiter aus, indem er die Sprachspiele ästhetischer Kritik auch in Alltagspraxen aufsucht. Er arbeitet wie bereits angedeutet in seinem Entwurf ästhetischer Rationalität und der Ästhetik des Rationalen in enger, teils lediglich impliziter Auseinandersetzung mit dem Werk von Habermas an einer Re-Integration der Mimesis-Konzeption insbesondere Adornos in Motive und Ansätze einer Rationalitätstheorie des Ästhetischen. Mit Dieter Henrich geht

78 Ebd., S. 39

79 Ebd., S. 45

80 Ebd. S. 47

81 Ebd. S. 50

er davon aus, dass Kunst nicht Darstellung von Welt oder Darstellung von Subjektivität sei, sondern von Subjektivität in Welt sei⁸² – und das, um den Geltungsanspruch auf expressive Wahrhaftigkeit zu *erweitern*, um Künste nicht als schlichten »Selbstaussdruck« misszuverstehen. Denn durch die Rückanbindung aller Verständigung an kommunikative Prozesse bliebe der Status dessen, was in Künsten sich den sie Wahrnehmenden präsentiere, ungeklärt und schneide sie so von den Erfahrungsgehalten von Kunst ab, anstatt sie erläutern zu können. Genau diese *sind Sujet* in Musikedokumentationen selbst da, wo zu Helene Fischer getanzt wird, was nicht notwendig unter Kunst zu verbuchen sei, für die dazu Tanzenden aber relevant ist. Zwar ist es durch die Konzeption der Weltbezüge und Geltungsansprüche möglich, Propositionales von Normativem von Performativem im Sinne dramaturgischen Handelns als Selbst- und Weltbezug im Sinne eines solchen zu sozialen Welten zu trennen und so einen triftigeren Zugang zu Musikedokumentationen zu erhalten.

Nicht jedoch gelingt es, zu den Erfahrungen vorzudringen, die Musikhörende und Konzertbesucher ggf. ebenso machen wie die Musizierenden. Und das sei mit Adorno (der freilich Hörertypen, die auf Rockkonzerte gingen, nicht sonderlich wertschätzte) nicht im Sinne der Wahrhaftigkeit des Selbstaussdrucks in Kunstwerken zu verstehen. Vielmehr seien der Gehalt und der Eigensinn des verwendeten Materials nicht rein expressiv, sondern etwas, an und in dem Erfahrungszusammenhänge mit ihm erst entstehen⁸³.

Konkret auf den Dokumentarfilm und ggf. auch Musikedokumentationen (obgleich sie davon ausgeht, dass es keinen Dokumentarfilm gäbe⁸⁴) bezogen ergäntzt die im Rahmen von »Women's Studies« lehrende, postkolonial ansetzende Musikethnologin und Filmemachern Trĩnh Thĩ Minh Hà den politischen Aspekt dieser Sichtweise: Ästhetik und Politik gehörten unauflöslich zusammen. Sie erlaube uns, »Leben anders zu erfahren oder, wie manche sagen würden, ihm einen ›anderen Sinn‹ zu geben und dabei in Einklang mit seinen Strömungen und Umschwüngen zu bleiben.«⁸⁵ Künste initiieren und modulieren Erfahrungen und öffnen somit Weisen, Weltbezüge zu variieren, zu verschieben, neu zu entdecken, ins Erstauenen zu versetzen.

Das wirkt auch auf Seiten der Produktion: der zurückgelegte Weg in der Gestaltung von Zeichenmaterialien hinterlässt im Denken, Kommunizieren und Fühlen Spuren, verändert dies. Ein Konzert von dem Jazz-Saxophonisten Joshua Redman

82 Seel 1997, S. 290ff. – wiederum ein Bezug zum In-der-Welt-Sein Heideggers

83 Vgl. auch Abschnitt 2.1 dieser Arbeit. Zum folgenden vgl. zudem auch von Appen 2007, der in der Diskussion des Wertes von Pop- und Rockmusik sich ebenfalls ausführlich mit der ästhetischen Rationalität nach Martin Seel auseinandersetzt.

84 Trĩnh Thĩ Minh Hà 2006, S. 276

85 Ebd., S. 286

kann eine Zäsur im Musik-Erleben (vielleicht auch Musikerleben) sein, ein Interview mit ihm Wissen um künstlerische Praxen erweitern, die danach nicht mehr im selben Sinne verstanden werden *können* wie zuvor – und deren Integration in die Argumentation einer Dokumentation Geltungsansprüche im Rahmen derer erheben, solche, die auch neue Verbindungen zwischen Performativem, Normativem und Expressivem aufzeigen⁸⁶. Es verändert Denken durch die Erfahrung mit Redmans Modulation des musikalischen Materials im Zusammenspiel mit seinen Mit-Musikern als gewaltfreie, künstlerische Kommunikationsform ganz ohne Worte⁸⁷, situiert im Moment der Improvisation und zugleich transzendentaler Stille, den Pausen, aus denen Musik aufsteigt – ein Beispiel, das nicht Adorno-, aber durchaus Seel-like ist.

Seel schreibt von »Präsentation«, eher an bildender Kunst oder auch dem Kino orientiert, im Falle der Musik liegt der Begriff der Performance näher.

»Gerade weil die ästhetischen Zeichen nicht primär kommunikative Zeichen sind, sind zumal die gelungenen Werke die hervorragenden *Medien* der Reflexion und Kommunikation, die eine intersubjektiv geübte *Kritik* an ihnen erkennt. [...] Die Kommunikation von Erfahrungen in ihrer integralen Bedeutsamkeit spielt sich wesentlich ab in Formen der Kommunikation über ästhetische Objekte.«⁸⁸

Musikdokumentationen können im gelingenden Fall dazu beitragen, genau das herauszuarbeiten – also im gestaffelt und legiert Medialen, dem Auditiven und Visuellen in ihrem Fusioniertsein als Audiovisualitäten durch Bezugnahme auf sie sie als solche Medien herauszuarbeiten und so der begründenden, intersubjektiven Kritik zugänglich zu machen als Kommunikation über sie. Das, worüber da kommuniziert wird, ist, so durch Seel immer wieder ausgearbeitet, gerade ein Unterlaufen des Begrifflich-Allgemeinen, sondern ein Sich-Einlassen auf das je Besondere dessen, was wahrgenommen und in einer Haltung, die sich seine Facetten, Nuancen und Einzigartigkeit offenbart – mit Interesse daran, es gerade nicht zu instrumentalisieren, als nützlich aufzufassen oder auf es einwirken oder gar es erkennend *fixieren* zu wollen⁸⁹. Hier treffen sich die Grundintentionen von Habermas und Seel. Gerade die Hingabe an das Lauschen der Musik bei gleichzeitiger Möglichkeit, Gründe aufsteigen zu lassen, warum diese Wahrnehmung als Erfahrung so oder so sei, nicht die Musik als solche, ist zentrales Thema auch in Musikdokumentationen. Sie arbeiten heraus, was nach Seel Ziel auch des ästhetischen Urteils

86 Was dabei entsteht, ist in der von Marion Pohlschmidt und mir gefertigten Dokumentation »Peace'n'Pop«, Teil 1 (ZDF/ARTE 2015), zu betrachten.

87 In Beschreibungen der Soli der Saxophonisten Sonny Rollins und Dexter Gordon zeigen sich Hörer oft begeistert, was diese zu *erzählen* hätten.

88 Seel 1997, S. 291

89 Vgl. Seel 2003, S. 40

ist – zu verstehen, durch welche Erfahrungen und Deutungspraxen Kunst als Kunst erscheint, oder auch Musik als eine Form der im Falle der Pop-Musik oft auch nicht nur auditiven Wahrnehmung als gehaltvoll, bedeutend, wichtig, schön, ergreifend und ggf. deshalb gelungen zu begreifen⁹⁰ – weil sie *situativ* eine positive Bewertung erfährt, die aus dem *Bezug zum* erfahrenen Sujet entsteht und nicht in einer Analyse der in Musik wirkenden Eigenschaften aufgeht. Das weist über jene musikwissenschaftlichen Einstellungen hinaus, die aus der Eigenschaft von Werken alleine deren Bedeutung erschließen wollen im Sinne theoretisch-objektivierender Vernunft durch z.B. die reine Analyse einer Partitur, nicht etwa der *Erfahrung mit* der Aufführung eines Werkes. Peter Wicke arbeitet die Bedeutung eines Bruchs heraus, der sich vor allem durch das Gedanken des Musiksoziologen Simon Frith etabliert hätte – dass nämlich die Musikwissenschaft durch Analysen teils hochkomplexer Notationen etwas analysieren würden, was kein Mensch *hört*⁹¹. Z.B. die Analyse des in europäische Funktionsharmoniken übertragenen Blues-Schemas, das von Dylan über die Stones bis zum Deutschpop wirkte, sei Effekt eines Missverstehens und Überhörens von Charakteristika westafrikanischen Musizierens⁹². Ein Werk ändere sich je nach Wahrnehmungssituation und sei nicht identisch mit seiner Notation, je nachdem, ob dazu getanzt, es per Köpfhörer⁹³ oder in einer Musikedokumentation rezipiert wird, was selbst schon diese Erfahrungen moduliert und ggf. Gründe und Motive expliziert und extrahiert, die Werke in bestimmten Situationen als gelungen erscheinen lassen. In diesem Sinne versteht auch Seel in vielen seiner Schriften sinnliche Begegnungen im Modus eines Verstehens der Nicht-Bestimmbar-, aber Erfahrbarkeit als zentral für ästhetische Begründungsprozesse. Und »Erfahrungsgehalte sind das, was gegebene Situationen wirklich macht für die, die sich in ihnen befinden.«⁹⁴ Die *Erfahrungsqualität* zu erfassen leitet so die *Urteilsbildung der ästhetischen Rationalität* an; Vernunft im Allgemeinen nach Seel vermag sie im Zusammenspiel mit den anderen Rationalitäten verbinden. Ergänzt sei, dass das noch keinesfalls eine Theorie der Kunst ist, sehr wohl aber eine, die im Falle von Musik erfasst, was Musikedokumentationen modulieren und ggf. auch den Erwerb weiteren *Wissens* – z.B. Lauschen von Coltranes »A love supreme« – motiviert, auf dass die Erfahrungsmöglichkeiten sich erweitern und so neue Urteile sich bilden können. Rationalität als Umgang mit falliblem und somit auch kritisierbarem Wissen in Kombination mit in Begründungen überführbaren Urteilen zu Erfahrungsqualitäten – Qualität meint hier keinesfalls nur »gut«,

90 Ebd., S. 324

91 Wicke 2003, S. 3

92 Ebd., Wicke bezieht sich hier auf Analysen von Gerhard Kubick

93 Ebd., S. 12

94 Seel 1997, S. 110

sondern eben das, was den Gehalt von Erfahrungen als ihr *Wie* bestimmt – unterscheidet sich dann auch von Suggestionen der Möglichkeit eines standpunktlosen »Abbildens« wie im Falle des »Direct Cinema«.

Künstlerischen Dokumentarfilmen bleibt diese Kritik als gestaltender Praxis in lebensweltlichen Zusammenhängen eingeschrieben, ihnen *immanent* – oder sie wählen Weisen des Reflexiven, die sich *über belegpflichtiges Berichten hinaus* so zum Sujet verhalten, dass sie es dadurch z.B. in unvertrauten Zusammenhängen situieren und so auch zur Verklärung des Gewöhnlichen (Danto) z.B. durch ungewöhnliche Kameraperspektiven beitragen. Im besten Falle entziehen diese Varianten des Filmischen sich ganz im Sinne Adornos dem identifizierenden Denken und finden schlicht gute Gründe, dieses zu tun, öffnen sich ggf. Philosophie und vielleicht auch begrifflichem Denken, ohne diskursiv zu agieren (»show, don't tell« ist eines der oft wiederholten Motti im »Kreativen Schreiben«) – und werden so weder wahr noch wahrhaftig, gelingen jedoch⁹⁵.

»Diese Wahrheit ist nicht die Wahrheit der ästhetischen Wertaussagen (die eine begriffliche ist), es ist die Wahrheit ihrer präsentativen Gegenstände« – oder Sujets, Performances, Filme, Musiken, *Ch.B.* – »die ihnen zukommt, wenn sie gelungen sind«, und das sind sie u.a. gerade dann, wenn sie Erfahrungsgehalte, die deutlich über reinen Gefühlsausdruck hinaus gehen, gerade nicht argumentativ, sondern in Materialien selbst (zu der auch Klänge, Töne, Harmonie und Dissonanz gehören) artikulieren, sie auch aufspalten und so ggf. auf sich selbst beziehen lassen. Und sie verdichten so, dass genau das, was die *Theorie des kommunikativen Handelns* so grandios entfaltet, in den Werken selbst sich wieder verschlingen und verlieren kann, in oft assoziative Suchbewegungen mündend. Das betrifft keineswegs nur die Sujets von Musikdokumentationen, sondern auch deren Gestaltung und Komposition in **Docutimelines** selbst.

Was wiederum in der Thematisierung durch *journalistisch* orientierte Musikdokumentationen *anders* auch geschieht: »In der ästhetischen Beurteilung«, die letztlich anleitet, was in die »Doku« geschnitten wird und was nicht »sind also die Geltungsdimensionen der theoretischen, der moralischen und der ethisch-präferentiellen Wahrheit oft alle versammelt«⁹⁶.

Diese multiplen Verschränkungen der Bezugnahmen auf die soziale Welt incl. der ihr immanenten Bewertungen und die ausdifferenzierten Performances dramaturgischen Handelns erscheinen gleichermaßen verdichtet im Audiovisuellen als modulierte Sujets und ausdifferenziert in der Gestaltung von Musikdokumentationen.

Die Bezüge wandeln sich von Ausgangs-Material zu Ausgangs-Material gerade im Falle kompilierender Praxen der Komposition und des Arrangements des Filmi-

95 Ebd., S. 305

96 Ebd., S. 306

schen mittels Montage in »The Mix«. *Docutimelines* sind Ergebnis dieser Rationalitäten; sie leiten an als changierende, multidimensionale, idealtypisch rekonstruierbare Hinsichten, unter denen Material beurteilt wird, (.) in welchen Abfolgen und wie es letztlich in ihnen moduliert wird.

Sie transformieren und verschieben sich fortwährend im Zeichenmaterial medialer Legierungen selbst vom Propositionalen zum Normativen zum Evaluativen zum Performativen so, dass ihr Gelingen in eben dem Aufzeigen und Nachvollziehen der Erfahrungen mit, dank und in Musik als sozialer Praxis und nonverbaler Form der Kommunikation liegt und der jeweilige Weltbezug sich im Flow des Films ständig verschiebt.

2.5 Der ethische Gebrauch der praktischen Vernunft, Urteilskraft und Seinsqualitäten

Ergänzend zu den Weltbezügen und der Theorie der Geltungsansprüche rekonstruiert Jürgen Habermas, wiederum auf die Hegelsche Unterscheidung zwischen Moralität und Sittlichkeit bezogen⁹⁷ und auf diese aufbauend, Ende der 80er Jahre den »ethischen Gebrauch der praktischen Vernunft«. Für alles rund um Musik und somit auch das, was in Musikedokumentationen erzählt wird, ist diese Rationalität zentral. Habermas reagiert damit auf eine Diskussion, die vor allem transatlantisch seit den späten 80ern intensiv geführt wurde zwischen Aristotelikern, Postmodernen und Kantianern – grob skizziert erfolgte die Auseinandersetzung eine zwischen Positionen, die Entwürfe des »guten Lebens« wie auch der »Ästhetik der Existenz« einerseits, der »Gerechtigkeit« im Sinne formaler Gleichheitsvorstellungen andererseits einforderten⁹⁸ und auch auf wechselseitige Bedingungsverhältnisse beider Modi menschlichen Seins aufmerksam machten. Sie galt, nur teilweise zu Recht, als Auseinandersetzung zwischen Kommunitaristen und Liberalen, wobei zu den Erstgenannten so unterschiedliche Denker*innen wie Charles Taylor und Alasdair MacIntyre zählten, zu letzteren eher jene im Gefolge von John Rawls und Ronald Dworkin. Grundzüge derer sind, entkernt und meines Erachtens beinahe karikiert, in aktuell publizistisch angefeuerten Oppositionspaarbildungen wie »Kosmopoliten vs. Kommunitaristen«⁹⁹ erneut in die öffentliche Arena der Zuspitzungen geschoben worden. Die Diskussion verzerrt sich häufig schon dadurch,

97 Vgl. dazu auch Habermas 1991, S. 9ff., Treffen Hegels Einwände gegen Kant auch auf die Diskursethik zu?

98 Einen Überblick über die Debatte, in der auch Autoren wie Charles Taylor, Seyla Benhabib, Robert Spaemann, Alasdair MacIntyre und natürlich Karl-Otto Apel, bietet Brumlik/Brunkhorst 1993.

99 Vgl. z.B. Meyer, Thomas, Kommunitaristen, Kosmopoliten und die verlorene Arbeiterklasse«, in: Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte 03/2017 <https://www.frankfurter-hefte.de/art>

dass der us-amerikanische Begriff von »Community«, der eher von »Gemeinde« abgeleitet ist und in Graswurzelbewegungen gründet, hierzulande im Sinne der Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft durch Ferdinand Tönnies' interpretiert wird und sich von »Volksgemeinschaft« so nicht immer zu distanzieren weiß.

Die Diskussion ist somit keinesfalls verebbt, gestrig oder nur nostalgisch nur zu führen; einer der aktuell in massenmedialen Öffentlichkeiten am häufigsten diskutierten Ansätze des in die Soziologie abgewanderten Sujets des »ethischen Gebrauchs der praktischen Vernunft« findet sich in Hartmut Rosas »Resonanz«¹⁰⁰, das sich im Gegensatz zu Proklamationen der »Ästhetik der Existenz«, die sich allen Fixierungen entziehen, nahtlos in Theoreme des Wellness-Marktes einfügt. Die Theorie wurde als »Gegenprogramm zum gehetzten Leben« gefeiert und versucht sich analog zu Habermas an einer Theorie der Weltbezüge bzw. -beziehungen.

Habermas unterscheidet grundsätzlich zwischen dem pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft¹⁰¹. Ersteres ist ein Spezialfall teleologischen Handelns, Fragestellungen wie: »Wann müssen wir das Interview mit Barbra Streisand spätestens gedreht werden, wenn der Film in drei Monaten geliefert werden soll?« suchen sich im praktischen Diskurs Antworten zwischen »Dispo«, Produktionsleitung und Autorin. Den moralischen Gebrauch habe ich bereits zu rekonstruieren mich bemüht.

Der ethische Gebrauch stellt Fragen wie: »Wer bin ich und wer will ich sein?«¹⁰². Oder auch: Wie will ich leben, *meine Zeit* verbringen? Das betrifft starke Präferenzen und gravierende Wertentscheidungen, die Beantwortung führt in existentielle Dimensionen und Selbstverständnisse. Habermas schreibt in diesem Fall von einem aneignenden Verstehen: »die Aneignung der eigenen Lebensgeschichte wie auch der Traditionen und Lebenszusammenhänge, die den eigenen Bildungsprozess bestimmt haben«¹⁰³. Die hermeneutisch gewonnene Selbstbeschreibung sei durch ein kritisches Verhältnis zu sich selbst bestimmt.

Die bereits in der Antike wie auch allen Religionen so zentrale, ethische Frage, die auch Tugenden mitumfassen kann, aber nicht muss, hat Martin Heidegger – Habermas nimmt auf ihn nicht Bezug; in Ernst Tugendhats »Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung« findet sich eine eindrucksvolle Rekonstruktion¹⁰⁴ – in ih-

ikel/kommunitaristen-kosmopoliten-und-die-verlorene-arbeiterklasse-2331/, aufgerufen am 23.5.2018

100 Rosa 2019 – Rosa setzt sich hier gleichermaßen mit Habermas auseinander und von diesem ab, indem er ihm analog zu dieser Arbeit wenig Verständnis für ästhetische, erotische und leibliche Qualitäten beschert.

101 Habermas 1991, S. 100ff.

102 Ebd., S. 103

103 Ebd., Habermas bezieht sich hier auf Gadamer

104 Vgl. Tugendhat 1989, S. 164

rer Grundstruktur wohl am tiefsten analysiert. Dessen Exegese des Daseins, somit dem, was in anderen Zusammenhängen als Mensch, Person, Individuum, oder auch Subjekt zumeist anders analysiert wird, je nach philosophischer Position, bilden letztlich eine Ethik im bisher bestimmten Sinne.

»Das Dasein ist ein Seiendes, das nicht nur unter anderem Seienden vorkommt. Es ist vielmehr dadurch ausgezeichnet, dass es diesem Seienden in seinem Sein um dieses Sein selbst geht.«¹⁰⁵ Personen modulieren so ihr individuelles Werden, wenn man sie lässt, können ggf. den Begründungen dafür angeben, dass sie dieses oder jenes tun oder unterlassen, weil es ihnen als Möglichkeit erscheint, so zu leben, wie sie das wollen oder glauben, dass sie es müssten. So modulieren sie sozusagen »sich selbst«, wobei »sich selbst« meint, bestimmten Zuständen zu leben oder auch in bestimmten Umständen. Solche Modulationen sind im Rahmen jeweils unterschiedlicher Möglichkeiten (ökonomische Verhältnisse, kulturelle Hierarchien usw.) situiert. Die Beantwortung ethischer Fragen führt dazu, bestimmte Tätigkeiten zu wählen, weil diese dazu beitragen, sich so oder so zu fühlen, zu leben oder auch, weil die Person glaubt, dass dieses essentiell sei, um Pflichten zu erfüllen (»um im Reinen mit sich zu sein«). Oder sie führen zu Entscheidungen wie jenen, sich ganz der Kontemplation hinzugeben. Anders formuliert: ethische Fragen suchen Antworten, die es ermöglichen, so weit als möglich je bestimmte Erfahrungen zu machen und Erlebnisse nicht lediglich zu erleiden, um andere wiederum eher zu vermeiden.

An solche Begriffe der Erfahrung und des Erlebnisses knüpfen seit den 80er Jahren auch vermehrt Theorien der Gegenwartskunst an – so z.B. die bereits mehrfach erwähnte Einführung von Juliane Rebentisch¹⁰⁶, die nicht zufällig auch im Zusammenhang mit dokumentarischen Praktiken diskutiert wird¹⁰⁷. Es ist auch jener Bereich ästhetischer Erfahrung, der im Zusammenhang mit Martin Seels »Kunst der Entzweiung« bereits expliziert wurde und sich nicht auf Werke, sondern das je eigene Sein bezieht. Jene berühmte Frage, die Michel Foucault kurz vor seinem Tode stellte, »Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein?«, ist zumindest mitgemeint – und eben auch die Rolle von Kunstwerken im je eigenen Leben.

Rebentisch zufolge können die oft im Sinne einer »Kunstwahrheit« interpretierte Beschaffenheit von Objekten, Installationen, Filmen oder auch Musik allein nicht mehr Kunst als Kunst verständlich machen:

105 Heidegger 1986, S. 12

106 Rebentisch 2013, siehe auch Abschnitt 2.1

107 Vgl. Hohenberger/Mundt 2016, S. 20

»Vielmehr wird das Werk nun strikt als das Korrelat einer auf es bezogenen Erfahrung begriffen: Das Werk erhebt sich über seinen Objektstatus erst in der und durch die erhaltene Erfahrung, erst durch sie wird das Werk ins Werk gesetzt.«¹⁰⁸

Rebentisch verknüpft diesen Gedanken ausdrücklich mit der reflektierenden Urteilskraft im Werk Immanuel Kants:

»Die Urteilskraft kann entweder als bloßes Vermögen, über eine gegebene Vorstellung, zum Behufe eines dadurch möglichen Begriffs, nach einem gewissen Prinzip zu reflektieren, oder als ein Vermögen, einen zum Grunde liegenden Begriff durch eine gegebene empirische Vorstellung zu bestimmen, angesehen werden. Im ersten Falle ist sie die reflektierende, im zweiten die bestimmende Urteilskraft. Reflektieren (Überlegen) aber ist: gegebene Vorstellungen entweder mit anderen oder mit seinem Erkenntnisvermögen, in Beziehung auf einen dadurch möglichen Begriff, zu vergleichen und zusammen zu halten. Die reflektierende Urteilskraft ist diejenige, welche man auch das Beurteilungsvermögen (*facultas diiudicandi*) nennt.«¹⁰⁹

Auch für Hannah Arendts Spätwerk sind diese Gedanken leitend (und auch für die Entstehung dieser Arbeit): »Es ist das Vermögen, Besonderes zu beurteilen, ohne es unter jene allgemeinen Regeln zu subsumieren, die gelehrt und gelernt werden können, bis sie zu Gewohnheiten werden, die durch andere Gewohnheiten und Regeln ersetzt werden können.«¹¹⁰

Die reflektierende Urteilskraft bestimmt nicht; sie unterläuft so das identifizierende Denken im Sinne Adornos und öffnet sich vielmehr den Sujets der Erfahrung. Sie ist es, was als Haltung auch allem Dokumentierenden zugrunde liegt. Dem Dasein, dem es in seinem Sein (und Werden) um das Sein selbst (als Erfahrung begriffen) geht, öffnet sich der Welt, um so sein Sein zu modulieren.

Eben das geschieht sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite zwischen Dasein und Welt als Weltbezug, der als ästhetisch erfahren sich belustigen, verängstigen, beeindrucken, erschüttern, verzweifeln, sich irritieren oder zum Denken anregen lassen kann. Das freie Spiel der reflektierenden Urteilskraft als Offenheit einer Erfahrung mit und in ästhetischen Dimensionen des Werdens erfüllt die Person, das Dasein, das Subjekt mit »Lust« (oder eben, im Falle von Ästhetiken des Hässlichen, Grausamen oder Undurchschaubaren mit entsprechenden Korrelaten und auch Einsichten) – so dass dabei entstehende Affekte und

108 Rebentisch, 2013, Pos. 595 der eBook-Version – Rebentisch bezieht sich hier auf einen Text von Rüdiger Bubner

109 Zitiert nach einer Online-Ausgabe der »Kritik der Urteilskraft«, <https://www.textlog.de/3649.html>, aufgerufen am 9.6.2020

110 Arendt 2016, Pos. 2288 der eBook-Ausgabe

Gefühle, denen Bewertungen immer schon innewohnen, selbst auch als Urteile explizierbar, artikulierbar und formulierbar werden.

Diese Dimension des Rationalen taucht im Werk von Habermas nicht auf, ist jedoch konstitutiv für alles, was rund um und in Musik geschieht und treibt im Sinne ethischer Fragestellungen wie zuvor skizziert auch dazu, überhaupt Musik zu hören, in Konzerte zu gehen, Musikedokumentationen zu schauen, manchmal auch, diese zu produzieren als Teil einer umfassenden Beantwortung der Frage »wie will ich leben«. Um sie beantworten zu können, bedarf es der Urteilskraft. »Das ästhetische Urteil ist also im strengen Sinne gar kein Urteil über etwas, es ist vielmehr Ausdruck einer spezifischen als lustvoll erfahrenen Belebung der Erkenntniskräfte«¹¹¹. Dieser Modus des Sich-Erfahrungen-Öffnens kann als grundlegende, nicht-instrumentelle Haltung verstanden werden und liegt gelingenden Musikedokumentationen somit auch zugrunde.

Martin Seel führt es als explizit *ethische* Haltung in diversen Anläufen in »Sich bestimmen lassen«¹¹² aus: Selbstbestimmung heißt dann nicht, im Rahmen einer Zwei-Reiche-Lehre vor der Erfahrung Maximen intelligibel zu begründen, um so eine Reihe von Kausalitäten in der empirischen Welt anzustoßen, wie Kant es im dritten Abschnitt der »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten« erläutert, sondern vielmehr, mich dem zu öffnen, was bestimmt, wie *ich* teilnehmend neue Erfahrungen machen kann, dabei freilich selektierend, welche dieser im Rahmen meines je eigenen Lebens ich machen will, um es lustvoll und erkenntnisreich führen zu können – um mich zugleich auch von den Medien u. a. der Künste bestimmen zu lassen und so implizit einer Art medialer Erkenntnistheorie zu folgen. Ich präge also gerade nichts auf, wenn ich die nicht-instrumentelle Urteilskraft als Haltung gegenüber Sujets einnehme, und verleugne dennoch den eigenen Standpunkt nicht.

Entscheidend im Fall von Filmen als Musik fürs Auge wie auch Musik ohne Visualitäten ist dabei das, was Martin Heidegger als Befindlichkeiten oder auch Stimmungen analysierte. Eben solche sind auch leitend in den Montagen in *Docutimelines*, in »The Mix«. Stimmungen sind nicht-intentionale, also nicht wie Affekte oder Gefühle auf konkret Gegebenes wie Personen oder deren Verhalten, zu liebende Tiere oder zu genießende Lektüre in Lesesesseln bezogene Modulationen des Seins. Der Schatz der Metaphorik stellt hier allerlei bereit: düster, belebend, öde, freudig, furchtsam, zum Beispiel. Für Heidegger sind sie Weisen der Welterschließung.

Von Seins-Qualitäten könnte so auch die Rede sein und somit einem *qualitativen Begriff von Erfahrungen*, die ihrerseits wieder im polaren Verhältnis von Expression und Performance Gegenstand von Musikedokumentationen sind und als solche, wollen sie gelingen, diese auch herauszuarbeiten haben.

111 Rebentisch 2013., Pos. 619 der eBook-Ausgabe

112 Seel 2002

Phänomene wie die folgenden können sie so offenbaren: »Ausdruck ist nicht Darstellung, die Musik stellt nicht dar, was der Fall ist, so wie [...] konstatierende Sprache durch die Konstruktion von Vorstellungen [...], sondern wie es ist (so und so) zu sein.«¹¹³ In ihr drücke sich aus, was die Welt überhaupt konstituiere als Ausdruck dessen, was selbst nicht bestimmbar sei, so Andreas Luckner im Anschluss an Schopenhauer – sie stelle nichts Außermusikalisches dar, sondern »die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge«¹¹⁴. Musiker modulierten so das innere Wesen der Welt in einer Sprache, die die Vernunft nicht verstehe, so Luckner. Aber der sich immerhin durch Schopenhauer und hoffentlich auch in Luckners Text so angenähert werden kann, dass sie rationaler Nachvollziehbarkeit, und sei es in Formen des Interpretiertwerdens, zumindest in Audiovisualitäten zugänglich werden. Und immerhin ist seit der Antike Vernunft immer auch das, was um seine Grenzen weiß. Freilich gilt das immer nur dann, wenn die Musik auch gehört wird. Nicht-identisch mit Vorstellungen (hier verstanden als Sätze, Bilder oder Gedanken von etwas) könne sie so nicht-abbildend Gefühle zum Ausdruck bringen als »in unserer Leiblichkeit erfahrbare Modifikationen des Willens«¹¹⁵. Sie kann dabei mit allerlei Vorstellungen Verbindungen eingehen – in Oper, Film, aber eben auch in Songtexten – ohne dass sie dabei Gefühle darstellen oder repräsentieren würde oder Musik im Allgemeinen auf Gefühlsausdrücke reduzierbar wäre.

Musik im Gegensatz zu Sprache wie auch ggf. zum Bild bestimme jedoch (ohne Songtext) nichts¹¹⁶, fixiere nichts, »nagelt nichts fest« und identifiziert auch nichts. Wie etwas klingt, was den Sound ausmacht und viele andere für Musik konstitutive Fragen sind nicht notierbar, und Musik als solche verfügt über keine Semantik. Um die Akkordfolge Cmin-Fmin-G7-Cmaj zu »verstehen«, muss man nichts über ihre Wahrheitsbedingungen wissen – der Sinn von Musik ist (zunächst) nur ihre eigene Bewegung, die »auszudrücken vermag, wie es ist zu sein.« (*Hervorhebung von mir, Ch. B.*)¹¹⁷.

Gelingende Musikdokumentationen arbeiten dies heraus, indem sie ein Verständnis für die Seins- und Zeitqualitäten und sich in ihnen entfaltende Stimmungen, die Rhythmen der Gestaltung von Audiovisualitäten modulierend, spür- und erfahrbar machen. Das können auch für viele ganz und gar entsetzliche Zeitqualitäten wie bei Schlagerfestivals, für manche erschütternde Stimmungen wie die

113 Luckner 2007, S. 39

114 Schopenhauer 1988, S. 341, zitiert nach Luckner 2007, S. 39

115 Luckner 2007, S. 39

116 Ebd., S. 20

117 Ebd., S. 20 – Luckner verweist hier sehr wohl auf »Codes« wie die barocke Figurenlehre, die, variiert und fortentwickelt noch Spätfolgen in Handbüchern für angehende Songwriter nach sich zieht, verweist aber darauf, dass Musik auch dann Musik bliebe, wenn diese »Bedeutungsebene«, in der bestimmten Melodieführungen z.B. ein bestimmter »Sinn« wie »Verfall« zugewiesen würde, keinerlei Berücksichtigung erführe.

mancher Volksmusik oder die je nach Zuhörer*in Öde des immer gleichen Gesangs in Casting-Shows sein – jedoch im Gegensatz dazu auch die mitreißende Euphorie beim Rave.

Diese Zusammenhänge wirken in das hinein, was oben als ethischer Gebrauch der praktischen Vernunft oder mit Heidegger als Dasein, dem es in seinem Sein um das Sein selbst geht, ausgeführt wurde. Weil Musik als Teil dessen Seinsqualitäten zum Ausdruck bringt und ggf. performt, kann sie so auch in ethischen Entwürfen eine solche Rolle spielen – weil die ästhetische Erfahrung, die sie schenkt, zum gelingenden Leben beitragen und auch ggf. verdrängte, unterdrückte und marginalisierte Seinsqualitäten artikulieren kann.

Musikdokumentationen binden eben das, es wirkt so wie so in ihren Gestaltungen, gerade auch im Falle von Portraits oder »Bio-Pics«, und das tatsächlich, ein dann, wenn Musiker*innen von ihren Gefühlen, Inspirationen, aber auch der Rolle der Musik in ihren Lebensentwürfen berichten – als Teil von deren Storytelling im Rahmen der Entfaltung eigener Geschichten wie auch derer der Rezipienten von Musik. Das Verhältnis von Rationalität und Geschichtenerzählen sei im nächsten Abschnitt hier in »The Mix« analysiert.

2.6 Das Komplementärverhältnis von Storytelling und Argumentation im Dokumentarischen

Die Unterscheidung zwischen Mythos und Logos, traditionell gesprochen, gilt in dieser Arbeit mit Habermas nicht als zentrales Problem und sei doch, weil es in der Forschung so oft und intensiv diskutiert wurde und auch die Struktur von Bio Pics bestimmt, in diesem Teil diskutiert. Zumeist wird es als Beleg für eine Fiktionalisierung angeführt, Storytelling würde willkürlich »Setzungen« vollziehen und so dem Realen sich entziehen. Mit Bill Nichols verteidige ich Narrationen gegen solch dekonstruierende Ansätze mit Aussagen wie »in Kriegen sterben immer noch Menschen«¹¹⁸ – und das auch dann noch, wenn Dokumentationen in Kriegen situierte, exemplarische Lebens-Geschichten erzählen.

Dennoch werden in vielen Fällen narrative Verknüpfungen als lediglich eine »Setzung«¹¹⁹ ausgewiesen und zwischen Fakten einerseits und ihrer narrativen Verknüpfung andererseits – solche Verknüpfungen wies schon Aristoteles als Mythos aus – strikt unterschieden.

All die Beispiele aus der Forschung, die dergleichen behaupten, hier aufzuzählen ist kaum möglich, zudem sich in den letzten Jahren die Verhältnisse verschoben haben zugunsten eines Verständnisses des Erzählens als wahrheitsfähig

118 zitiert nach Hohenberger 2006, S. 27

119 siehe die Ausführungen von Eva Hohenberger ebd.

zumindest in anderen wissenschaftlichen Disziplinen¹²⁰. Mythos und Aufklärung können Horkheimer und Adorno zufolge sich ineinander verschlingen, weil doch schon Mythos Aufklärung sei und diese in Mythologie zurückschlagen könne. Das Verhältnis von Mythos und Logos, Narration und Argument, das in dieser Arbeit in ihrem theoretischen Zugang oft nur implizit, aber eben doch zentral das Denken leitet, erweist sich als komplizierter denn manche Mythen der Aufklärung selbst es nahelegen¹²¹.

Dem Mythos, so die auch hier vertretene Position, wohnt immer schon ein Logos inne, der die Verbindung zur Gegenwart herstellt – solchen Annahmen folgt mein Verständnis. Schon deshalb führt das klassisch moderne Entwicklungsschema »vom Mythos zum Logos« in die Irre: »Nicht alle Geschichten sind [...] Mythen, sondern Geschichten, die mit dem Anspruch erzählt und aufgegriffen werden, dass wir die Gegenwart und uns selbst aus ihnen verstehen sollen. Den Grund für diesen Anspruch liefert der Logos im Mythos: Er stellt eine Verbindung zur Gegenwart her, die der Willkür entzogen ist.«¹²² Anders formuliert: in Geschichten verbergen sich Gründe, ohne dass Geschichten in Gründen *aufgehen* würden. Sie sind in ihnen angelegt, implizit wirksam oder auch ihnen entnehmbar: »Mythen beanspruchen mit ihrer Kombination von Erzählung und Anbindung an die gegenwärtige Wirklichkeit eine ›Wahrheit‹, die eben nicht unbedingt aus der Faktizität der erzählten Geschichte kommen muss.«¹²³ Sie können einen Wahrheitsanspruch, der sich als wahr oder falsch erweisen kann, erheben – freilich oft nicht im Sinne eines Konstatierens verifizierbarer Sachverhalte. Eher Wahrheiten über das menschliche Existieren, den Verlust von Sinn, das Wesen der Liebe, der Freiheit und der Selbstbestimmung oder auch die Unmöglichkeit, die Wahrheit oder auch nur einen Parkplatz zu finden. Auch kontrafaktische Formen des Erzählens lösen sich nicht von empirischen Wirklichkeiten – wie

120 Einen guten Überblick bietet das Portal »Docupedia«: <https://docupedia.de/zg/Narration/Text>, aufgerufen am 6.5.2020. Dort geschrieben steht: »Hat man das Erzählen früher als vermeintlich außer- oder vorwissenschaftliche Darstellungsweise abgetan, steht die Narration in der kultur- und wissenschaftlichen Forschung heute hoch im Kurs. So ist weithin anerkannt, dass der narrative Modus nicht nur bei der Repräsentation, sondern bereits bei der Konstitution von Wissen eine wichtige Rolle spielt. Von daher scheint es gänzlich unangebracht, wissenschaftliche und literarische Verfahrensweisen in ein antagonistisches Verhältnis zu setzen.« Viele Auf- und Ansätze, auch und gerade im Bezug zu Filmischem, versammelt ergänzend der Band »Expanded Narration. Das neue Erzählen«, Bielefeld 2013

121 Den Bezug zu Verschwörungsmythen, der sich auch aufgrund aktueller Bezüge zu Musikern im deutschen Pop-Business problemlos und oft zu solchen mit explizit antisemitischer Stoßrichtung herstellen ließe, vertiefe ich hier nicht, obgleich dieses zweifelsohne möglich wäre. Vgl. hierzu z.B. Blume 2019

122 Raji Steineck, Mythos und Aufklärung: <https://geschichtedergewegenwart.ch/mythos/>, aufgerufen am 4.10.2021.

123 Ebd.

z.B. Saidiya Hartmans Konzeption des »kritischen Fabulierens« im postkolonialen Kontext, das mit Archiven arbeitend auch Gegenerzählungen formuliert¹²⁴. Über die historische Existenz von Odysseus und den Sirenen braucht ebenfalls nicht gestritten werden, und doch zeigen Horkheimer und Adorno an diesem Beispiel auf, wie die Vernunft aus ihrer Sicht den Verlockungen des Sexus als innerer Natur nur deren Beherrschung entgegenzusetzen weiß mittels des Anbindens an den Schiffsmast. Und es kann auch faktenbasiertes Storytelling die Fakten, auf denen es basiert, der Überprüfung stellen und selbst Dispositive, in denen es situiert ist – zu Dispositiven mehr im 5. Teil dieser Arbeit – infrage stellen oder aber explizieren, und sei es so wie in Kafkas Schloss.

Mit Martin Seel sei zunächst auf das Erzählen als universelle, anthropologisch fundierte Praxis verwiesen. Menschen verfügen über eine narrative Disposition und Handelnde sind von Natur aus Erzählende: »Durch Erzählungen machen Menschen sich selbst und anderen verständlich, was in Geschichte und näherer Gegenwart geschehen ist oder geschehen könnte.«¹²⁵

Erzählen ist allem Sozialen, also Zwischenmenschlichen wesenhaft eingeschrieben. Auch beim Führen von Interviews wird das deutlich – das Ergebnis des Erzählens in Gesprächssituationen strukturiert häufig ganze *Docutimelines*, weil von »O-Tönen« ausgehend der »Erzählbogen« in kommunikativen Prozessen erst entwickelt und sodann arrangiert und somit produziert wird. So führt auch Jürgen Habermas die »Erzählung als eine spezialisierte Form der konstativen Rede«¹²⁶ im Alltagshandeln ein; auf Produktionssituationen bezogen heißt das: Kazim kommt vom Dreh und erzählt, wie Popstar X ihn ärgerte, weil er sich in allen Antworten über die Frage lustig machte; Ferda berichtet, wie der Manager über Kopfhörer seinem Starlet die Antworten diktierte. Auch viele Männer erzählen gerne ganztägig Heldengeschichten aus Beruf, Politik und Sport, am liebsten mit sich selbst als Hauptfigur und strukturieren so Dokumentationen.

Welt erscheint Habermas so als »Gesamtheit der Sachverhalte, die in wahren Geschichten wiedergegeben werden können.«¹²⁷

So vollzögen sich auch kommunikative Prozesse, in denen Selbstverständnisse sich zu objektivieren suchten. Nur so sei das Ausbilden personaler Identität möglich – indem also Handlungen und Erlebnisse zu Sequenzen und somit narrativ darstellbaren Lebensgeschichten verknüpft und im Sozialen kontextualisiert werden so, dass die je eigene Position in »Kollektiven« als soziale, somit qualitative Identität verständlich würde. Eben das bildet die Stoffe, aus denen sich Musikedokumentationen speisen. Die »Grammatik« von Erzählungen lade ein zu Lektüren

124 Vgl. vertiefend auch Abschnitt 4.4.

125 Seel 2013 (II), S. 188-189

126 Habermas 1988, Bd. II, S. 206

127 Ebd.

von Beschreibungen und Vernetzungen und wie auch einer je spezifischen »Interpunktion von Ereignisfolgen« (Watzlawick) von Situationsbewältigungen. In dieses seien immer schon auch kognitive Bezugssysteme eingeschrieben, also Formen kulturellen Wissens. Das Gefüge von Personalpronomina, ggf. Adressaten, von Handlungen, Wirkungen, Atmosphären, Gefühlen, Affekten und Affizierungen stelle formal-grammatisch jene Zutaten bereit, aus denen Geschichten angerührt und gegart werden: »Wenn wir Geschichten erzählen, können wir nicht umhin, indirekt auch zu sagen, wie es den Subjekten, die in sie verwickelt sind, ›ergeht‹, und welches Schicksal die Kollektive, denen sie angehören, ›erfahren‹«¹²⁸. Die immense politische Sprengwirkung eben dessen – wer gehört zum Kollektiv, was hat in diesen etwas als »Schicksal« erfahren und wie ist es im Verhältnis zum Leiden und Erfahren anderer als »Kollektive« sich Verstehender zu begreifen – liegt auf der Hand und wurde von Habermas u. a. im »Historikerstreit« der 80er Jahre intensiv diskutiert.

In Musikdokumentationen können solche »kollektiven« Fragen zum Sujet werden und ebenso die Rolle der je spezifischen Sprache als Ausdrucks-, Performance- und Erfahrungsmedium. So stellte sich z. B. in deutscher Popmusikgeschichte in Ost und West je unterschiedlich die Frage nach einer Kontaminierung der deutschen Sprache in Unterhaltungszusammenhängen durch die Kulturindustrie im Nationalsozialismus und dessen Instrumentalisierung auch von Schlager und Operette jahrzehntelang immer wieder neu – was in vielen individuellen Künstlerbiographien wirkte und deren Story vorantrieb. Während in der DDR das Englische als Kulturimperialismus und »Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah« (Walter Ulbricht) galt, was entsprechende Reaktionen von Pudhys bis zu Pankow nach sich zog, die in Geschichten erzählbar wurden, bot es manchen im Westen eine Rettung vor dem historischen Erbe – jedoch nicht die Möglichkeit einer Artikulation in jenen Nuancen, die Sprachen bereitstellen, in denen Menschen aufwachsen. Das stellte noch bis in die 80er Jahre hinein ein erhebliches Problem dar, dem sehr einflussreich Ton Steine Scherben, Udo Lindenberg und die aus der DDR exilierte Nina Hagen unterschiedlich begegneten. Die Künstler*innen der so genannten »Neuen Deutschen Welle« knüpften so häufig eher an Kinderlieder an, um so etwas wie »Unschuld« wiedergewinnen zu können – die allerdings von D.A.F. mit »Tanz den Mussolini, tanz den Adolf Hitler« prompt wieder abgeräumt wurde. Solche Fragen und individuelle Antworten auf kollektive Probleme standen auch immer wieder im Mittelpunkt von Musikdokumentationen und Reihen, so z. B. »Pop 200 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (WDR u. a. 1999), an der ich konzeptionell maßgeblich und auch als Autor von 4 Folgen mitwirkte.

Geschichten tauchen somit als sozial wirksam auch auf *Seiten des Sujets* auf, nicht nur als Struktur der Dokumentation. Das gilt für verschiedene dokumenta-

rische Praxen dann, wenn sie soziale, menschliche Lebenswirklichkeiten in Audiovisualitäten gestalten: Es sind Geschichten über Geschichten, und darin gründet ihr Weltbezug. Diese Staffelung und Schichtung berücksichtigt in der Forschung nicht jeder Ansatz.

Auch solche Stories, die sich z.B. um Clubs wie das Paradise Garage oder CBGB in New York oder auch den Tresor, heute das Berghain in Berlin ranken und erzählt werden, bilden das Material, das Dokumentationen moduliert wird.

In »B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979-1989« (2015), die der unvergleichliche Jörg A. Hoppe¹²⁹ zusammen mit Klaus Maeck, zeitweise auch Manager der Einstürzenden Neubauten, produzierte, kompilieren die Autoren annähernd ausschließlich Archiv-Materialien von Die Ärzte bis Malaria. Sie verknüpfen sie mittels Reenactments der Autobiographie, somit Geschichte des Musikers und Labelchefs Mark Reeder, die ihrerseits aus Anekdoten und Geschichtchen besteht. Solche Erzählungen verleihen Pop-Phänomenen ihre Relevanz.

Dennoch verweisen solche Ausführungen auch auf eine Dokumentationen formende argumentative Struktur¹³⁰ – die freilich auch Fiktionalem keineswegs äußerlich bleibt, die aus einer kriteriengeleiteten und ggf. begründungsfähigen Verknüpfung z.B. von Ereignissen in Erzählungen besteht (im vorgenannten Fall über die Popkultur im Berlin als »Mauerstadt«): »Es gibt keine Ereignisse per se; sie sind immer zweierlei, Attraktionspunkte oder Rohmaterial erzählerischen Interesses und Erzeugnisse der narrativen Aufmerksamkeitsführung, der Erzählung als Anlass vorausgesetzt und durch sie konstruiert«¹³¹, so formuliert es Albrecht Koschorke – oder eben produziert im Herstellungsprozess von Musikdokumentationen.

Die Möglichkeit, Weltbezüge herzustellen und sich zu diesen wiederum denkend und gestaltend zu verhalten, gründet in sozialen, also intersubjektiven Zusammenhängen und somit immer auch im Erzählen. Erzählungen von Unrecht oder Spaß, Leiden oder Liebe generieren zudem Argumente, die über das Argumentieren in »Sachzusammenhängen« hinaus verweisen – z.B. ethische, ästhetische und moralische. Im Alltag argumentieren Menschen; in filmischen Produktionen verdichten argumentative Strukturen ggf. zu solchen des Films selbst.

Doch »Argument« heißt dabei keineswegs klug, richtig oder gelungen. So folgt ein erheblicher Teil fiktionaler wie auch dokumentarischer oder in Reportagen gezeigter Kriminalhandlungen folgender Logik: »Ihre Erzählstruktur ist darauf zugeschnitten Zuschauer*innen zu überzeugen, sie würden als Teil der Polizei ähnlich

129 Jörg A. Hoppe war 15 Jahre mein Vorgesetzter in der Produktionsfirma MME. Ich habe ihm sehr viel zu verdanken.

130 Vgl. auch Nichols 1993, S. 125 und auch Hißnauer 2011, S. 42

131 Koschorke 2012, Pos. 923 der eBook-Ausgabe

denken, fühlen und handeln.« Es entsteht so: »eine monoperspektivische Verengung auf die Wahrheit der Ermittlungsbehörden und die sie narrativ absichernde Affektpolitik.«¹³² So können aus Geschichten abgeleitete Argumente auch zu erheblichen Verzerrungen im Politischen führen.

Christof Decker fasst es in Auseinandersetzung mit Bill Nichols Entwürfen der 90er Jahre und spezifisch bezogen auf dessen Verständnis von Dokumentationen so zusammen: diese »werden argumentativ geordnet, mit einer eigenen Logik versehen und in ein Netz von materialbedingten, emotionalen oder demonstrativen Beweisen eingebunden, das die Marker von Authentizität und Plausibilität verteilt«¹³³. Ergebnis ist ein »argumentative(r) Entwurf über historische und soziale Phänomene«¹³⁴. So könne es auch gelingen, hegemonialen Realitätskonzeptionen Alternativen entgegenzustellen¹³⁵ – es entsteht so eine Form begründeten, filmischen Engagements.

2.7 Modi des Dokumentarischen nach Bill Nichols

In den Theoriebildung rund um audiovisuelle Dokumentationen der letzten Jahrzehnte nimmt der bereits mehrfach erwähnte Bill Nichols insofern eine Sonderstellung ein, dass er nicht nur in den USA die Dokumentarfilmforschung verschiedenen Quellen zufolge überhaupt erst als akademische Disziplin etablierte, sondern seine reflexiv ansetzende Theorie der »Repräsentationsmodi« und Adressierungsweisen weltweit intensiv diskutiert wurden. Seine Definition des Dokumentarfilms wurde in Abschnitt 1.2 bereits ausgeführt, ebenso seine Analyse des Falls Rodney King. Die »Encyclopedia of Documentary Film« führt ihn als »the most significant documentary scholar in the world«¹³⁶; Eva Hohenberger attestiert Nichols in der einflussreichen Veröffentlichung »Bilder des Wirklichen«, erstmals veröffentlicht 1998, »immerhin den Entwurf einer Theorie des Dokumentarfilms vorgelegt zu haben«¹³⁷. Sein Werk rückt differente Modi des Umgangs mit sozial situiertem, audiovisuellem Material in den Mittelpunkt und entwickelt auch so etwas wie eine Theorie eines »film engagé«, in einigen Zügen mit der »littérature engagée« Sar-

132 Beck, Sandra, Die zwei Seiten von Law & Order – Über die kulturelle Diskrepanz von Bildern, <https://www.54books.de/die-zwei-seiten-von-law-order-ueber-die-kulturelle-diskrepanz-von-bildern/>, aufgerufen am 4.10.2021.

133 Decker 1994, S. 65. Decker bezieht sich hier implizit auf eine Diskussion rund um die Zeichentheorie von Christian Metz, die auch in Dokumentarfilmtheorien hinein wirkte.

134 Ebd.

135 Zum folgenden vgl. die Darstellung von Ansätzen Jacques Rancières durch Kleeblatt 2017

136 <https://www.cinema.sfsu.edu/people/emeriti/bill-nichols>, aufgerufen am 23.5.2020

137 Hohenberger 2006, S. 19

tres verwandt¹³⁸. Eine Bezugnahme auf Nichols' Modi des Dokumentarischen ist in allerlei Forschungsrichtungen rund um alles Filmische präsent¹³⁹.

An Grundüberlegungen seiner Lehre hielt er seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts trotz weltweit erhobener Einwände fest. In einem seiner Modi, dem »Expository Mode«, somit dem erklärenden, darlegenden Modus, analysiert er zentrale Elemente dessen, was die kompilierenden Kompositionen der Dokumentationspraxen auch im Fernsehzusammenhang anleitet, die hier Sujet sind und die in 1.1 mit Michael Custodis expliziert wurden – andere Modi erläutern die Rolle von »Hosts« und »Presentern«, fernsehtypische Praktiken und häufig mit Archivmaterial verbunden.

In einem Aufsatz von 1994, in dem Christof Decker den Stand den damaligen Stand Theorieentwicklung von Nichols zusammenfasst, verweist dieser explizit auf mögliche, noch herzustellende Verbindungen zum Werk von Jürgen Habermas, wenn auch vor allem im Bezug auf das Konzept der »Öffentlichkeit«, das ich hier eher voraussetze (kurioserweise unter Verweis auf den »Philosophischen Diskurs der Moderne«)¹⁴⁰ und bemängelt dessen Fehlen im Werk von Nichols. Er kritisiert zudem, dass die Zuspitzung von Nichols Theorie auf »Kino« als Ort der Aufführung zu eng gefasst sei; in Zeiten inter- und multimedialer Praxen, die miteinander verwachsen und sich häufig zugleich in Internet, Smartphones, Fernsehgeräten und manche auch auf Kino-Leinwände verzweigen, kann dieser Einwand als noch triftiger erscheinen. Manche seiner Modi, vor allem der performative, vermögen das, was in den Timelines von Youtube, Tik Tok und in Instagram-Stories passiert, jedoch vielleicht besser begreifen als andere eher definitorische, aus der Sprachpragmatik abgeleitete Ansätze, was eine Dokumentation sei – weil Nichols Dokumentieren als *soziale Praxis* fasst, eine, in der Performances auch mittels Selbstdarstellungen Fremdzuschreibungen zurückzuweisen vermögen. Da derartige Materialien, also solche aus höchst heterogenen Quellen im Social Media-Zusammenhang mit teils auch in sich unterschiedlichen Modi nach Nichols, wiederum in kompilierenden Praxen in *Docutimelines* zu neuen Werken zusammen montiert werden können, erfahren die Modi im Folgenden selbst eine Modifizierung mit habermasianischen Mitteln.

Nichols ist zudem einer der wenigen mir zumindest bekannten Theoretiker aus Traditionen der Filmwissenschaften (in den »Cultural Studies«, Genderwissenschaften usw. sieht das etwas anders aus), der auch die moralischen Probleme, also eine implizite Orientierung an begründungsfähigen, normativen Regeln auf Basis

138 Ein Aspekt, der ursprünglich in dieser Arbeit weiter ausgearbeitet werden sollte; nunmehr sprengt er bedauerlicherweise den Rahmen. Vgl. jedoch Sartre 2006

139 Vgl. z.B. Blum 2017, S. 27ff.

140 Decker 1994, S. 80

egalitärer und reziproker Voraussetzungen und im Falle filmischer Praxen diskutiert, die Folgewirkungen objektivierender Blick- und Zeichenregime wie Foucault folgende Panoptismen ansatzweise brechen können oder dieses zumindest versuchen.

In anderen Modellen scheinen mir in der Literatur zwar Querverweise und Nebenbemerkungen auf Ethiken, Moralitäten und auch Ästhetiken immer mal eingestreut aufzutauchen. Sie erfahren jedoch zumeist keine eigene Analyse. Moralität kann prinzipiell auch in der 3. Person der Theoriesprachen der Medienwissenschaften als tatsächlich sozial bewegend begriffen werden; hier, in einer Arbeit im Kontext künstlerischer Forschung, rückt auch die Perspektive der 1. und 2. Person stärker in den Fokus.

Nichols fasst die im Dokumentarischen vor der Kamera agierenden Personen auch ganz im Sinne der Soziologie wie auch der *Theorie des Kommunikativen Handelns* als soziale Akteure bzw., da im englischen »Actor« eben auch sich oder Andere Darstellende sind, soziale Akteure im Sinne des bereits behandelten dramaturgischen Handelns. Seine bereits erwähnte Definition sei wiederholt: Documentary

»[...] is a form of cinema that speaks to us about actual situations and events. It involves real people (social actors) who present themselves to us in stories that convey a plausible proposal on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a proposal or perspective on the historical world directly, adhering to known facts, rather than creating a fictional allegory.«¹⁴¹

Inwiefern »stories« keineswegs außerhalb des Argumentativen verortet sind, wurde im letzten Abschnitt erläutert. Die Reduktion auf »Cinema« habe ich schon aufgehoben, sie entspricht nicht mehr den Produktionsbedingungen und -verhältnissen. Die zweifache Verwendung von »proposal«, Vorschlag, in Nichols Definition weist eine unüberlesbare Verbindung zur Konzeption des Geltungsanspruchs auf, »actors who present themselves« wie erläutert den zum Performativen wie zum dramaturgischen Handeln, »facts« wurde bereits als zu rechtfertigende propositionale Wahrheit ausgezeichnet und

»Speaks to us« wie auch »convey« verweisen auf Kommunikatives Handeln. »Lives«, »historical world«, »situation«, »event« sind zugleich Inhalte und von Bedingungen von Kommunikationen, auf die je nach Geltungsanspruch Bezug genommen werden kann im Sinne einer Bezugnahme auf soziale Welt. In anderen Passagen verweist Nichols auf die Rolle von Überzeugungen – einen Geltungsanspruch erheben heißt ja nichts anderes, als davon überzeugt zu sein, dass eine Aussage wahr oder richtig sei. »Persuasion requires communication«¹⁴² formuliert

141 Nichols 2010., S. 142

142 Ebd. 2010, S. 103

Nichols so ganz im Sinne von Habermas. »Documentary films mount an effort to convince, persuade or predispose us to a particular view of the world we have in common« – geteilte lebensweltliche Hintergrundannahmen, die in Teil 3 Sujet sein werden – »[...]Documentary not only activates our aesthetic awareness (unlikeley an strictly informational or training film), it also activates our social consciousness.«¹⁴³ Oder, mit anderen Worten, unsere ästhetischen Bewertungspraxen, Ausdrucksformen und Erfahrungen treten in Beziehung mit dem Wissen darum, in Interaktionen und Interspersonalität situiert zu sein.

In diesem Sinne zeigt Nichols zudem Möglichkeiten der gesellschaftlichen Funktion von Dokumentationen auf, die in der Wahl der bisherigen Beispiele durchaus schon Thema waren. Dieser habe sich zum »flagship for a cinema of engagement and distinctive vision« entwickelt¹⁴⁴. Er führt als Beispiel u.a. »The Times of Harvey Milk« (1984) an, ein mit einem Mix aus Interviews und Archivmaterialien arbeitenden Dokumentarfilm über den Aufstieg und die Ermordung des ersten offen homosexuellen Stadtrats in den USA, Harvey Milk, der 1985 einen Oscar erhielt und zugleich die Basis für den Spielfilm »Milk« (2008) bildete, für den Dustin Lance Black als Drehbuchautor und Sean Penn als Hauptdarsteller ebenfalls mit dem Oscar im Jahre 2009 prämiert wurden. Ebenso »Broken Rainbow« (1985) über die Vertreibung von Navajos von ihrem Land, »Les Madres de la Plaza de Mayor« (1985), einem Film über die Mütter der zu Zeiten der argentinischen Militärdiktatur Verschwundenen, Verschleppten und Gemeuchelten – und auch eine Musikedokumentation über einen Jazz-Musiker, »Artie Shaw: Time is all you've got« (1985). Als einen der Ursprünge dieser Form des filmischen Engagements weist Nichols »Nanook of the North« (1922) über das Leben einer Nanook-Familie in Québec aus.

Nichols betont auch¹⁴⁵ die institutionellen (wozu auch Finanzierung, Anleitung durch Redaktionen etc. gehören), politischen und sozialen Praktiken, in die Produktionen von Dokumentationen eingewoben sind. Er analysiert hierbei die filmischen »Textstrukturen«, also den Aufbau und die immanente Ordnung von Produktionen, die Abfolge und Art der Verknüpfung zwischen den Elementen. Sie sind in den mittleren Arbeiten der 90er Jahre von Nichols zentral in seinen Analysen.

Die dem Filmischen immer immanenten Strukturen rückt Nichols in den Mittelpunkt und ebenso Fragen wie z.B.: wer spricht wie zu wem? »Damit manifestiert sich in der dokumentarischen [...] Appellstruktur nicht nur ein argumentativer und Entwurf über historische und soziale Phänomene, sondern auch ein imaginäres Szenario der Sprecherpositionen, der impliziten Subjektivitäten und der

143 Ebd., S. 104

144 Ebd. S. 2

145 Hier beziehe ich mich stark auf die Zusammenfassung bei Decker 1994

Stimmen, d.h. eine Modellierung kommunikativer Konstellationen«¹⁴⁶. Was sich beinahe schon wie ein Text über Habermas liest.

Insgesamt unterscheidet Nichols zwischen »I speak about them to you«, »It speaks about them (or it) to us« und »I (or we) speak about us to you«¹⁴⁷ – also personalisierten Erzähler*innen, die Dritte thematisieren und ggf. objektivieren, solche die analog zur »Stimme Gottes« ein abstraktes »Es« zur Objektivierung nutzen oder Selbstdarstellungen – dadurch, dass er nur das »Sprechen des Films« thematisiert, aber nicht die ihm vorgängigen Kommunikationen, also jene der vorfilmischen Realität, zu denen auch die Dreharbeiten gehören, bekommt er so die konkret interpersonalen Konstellationen nicht ausreichend in den Begriff.

Das Aufzeigen historischer Wahrheiten (wie war es wirklich?) stellt dabei eine der Aufgaben von Documentary dar, an der Nichols über die Jahre festgehalten hat¹⁴⁸. So entstehen Bezüge zwischen filmisch Konstituiertem und außerfilmischen, historischen Ereignissen und Erfahrungen¹⁴⁹, und im Wie der Umsetzung vollziehen gelingende Filme zugleich reflexiv eine Befragung gesellschaftlicher Hierarchien und Platzzuweisungen, indem die Perspektive der Produzierenden selbst zumindest Thema werden kann oder eine Befragung derer die Produzierenden anleitet. Im Falle misslingender reproduzieren sich ungebrochen gesellschaftliche und kulturelle Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die nicht weiter hinterfragt werden.

Gerade die implizit oder explizit argumentative Struktur des Dokumentarischen und im besten Fall das Wissen der Produzierenden darum, Teilnehmer an Öffentlichkeit generierenden Prozessen zu sein, hilft beim Aufbrechen dessen, was einst als »Ideologie« in der marxistischen Theorieproduktion verstanden wurde gerade auch dann, wenn – wie in Teil 4.2 zu zeigen sein wird – auch Archivmaterial Einsatz findet.

Auf solchen wie den skizzierten Annahmen aufbauend entwickelt Nichols Modi des Dokumentarischen. Zunächst arbeitete er in »Representing Reality«¹⁵⁰ mit derer vier: erklärend, beobachtend, reflexiv und interaktiv. In späteren Veröffentlichungen treten weitere Modi hinzu:

- »Poetic Mode« (»emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization«)
- »Expository Mode« (»emphasizes argumentative logic«)

146 Decker 1994, S. 65

147 Nichols 2010, S. 59ff.

148 Ebd. 2010, S. 105

149 Decker 1994, S. 68

150 Nichols 1993

- »Observational Mode« (»emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects«)
- »Participatory Mode« (»emphasizes the interactional Mode between filmmaker and subject«)
- »Reflexive Mode« (»calls attention to the assumptions and conventions that given documentary filmmaking«)
- »Performative Mode« (»emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own involvement«)¹⁵¹

Diese Modi stellen Nichols zufolge verschiedene »Stimmen« dar, und er verwendet konsequent den Begriff der »Repräsentation« als zentral. Beides halte ich für nur eingeschränkt richtig; die Tonalitäten und Ordnungsmuster, die Nichols selbst aufzeigt, erscheinen mir als zu komplex, als dass »Voice« hier treffen würde, obgleich die Frage, wer wie zu wem spricht entscheidend ist. In allen Modi verschränken sich die Stimmen; im teilnehmenden Modus die der »Presenter« mit jenen derer, die sie treffen, im Expository Mode intervenieren ggf. die verschiedenen Interviewten, und in kompilierenden Praxen kommen noch jene im Ausgangsmaterial hinzu.

»Repräsentation«, wie bereits ausgeführt, hier noch einmal vertieft, was ja durchaus mit Begriffen wie Aktualisierung oder Vergegenwärtigung verbunden ist, Präsenz, scheint im Falle z.B. einer angemessenen Repräsentation von Personengruppen nicht nur im Parlament, sondern auch in Dokumentationen zunächst angemessen zu sein. Jedoch sind als in Weltbezügen situierte Präsentationsformen von Audiovisualitäten nicht »Re-«, selbst dann, wenn sie Vergangenes aufgreifen, sampeln und wieder abspielen. Im Begriff der »Repräsentation« schwingen noch alte Abbildtheorien mit. Bei Dokumentationen handelt es sich um Produktionen, in denen Referenzen, also Weltbezüge, im bisher entwickelten Sinne hergestellt werden; solche, die Geltungsansprüche erheben und an praktischen Diskursen in Öffentlichkeiten partizipieren. Sie generieren immanente Ordnungen, die in verschiedenen Geltungsmodi in Weltbezügen operieren, indem sie sie herstellen. In »Repräsentation« schleichen sich im Gegensatz dazu noch wie hinterrücks Spiegelungen und ähnliche Metaphoriken aus dem Reich der Photographie ein.

Die Modulation¹⁵² von Sujets, und nicht zufällig wählt auch Nichols den Term »Modi«, repräsentiert nicht in dem Sinne, wie ein Parlament »das Volks« repräsentiert. Es gestaltet ein Werden, das als Teilnahme an sozialen Prozessen filmisch denkt und ggf. Gründe bereit stellt da, wo es geltungsorientiert auf Welt sich bezieht. Eben deshalb sind auch hochartifizielle Produktionen nicht automatisch ent-

151 Nichols 2010, S. 31-32

152 Vgl. Teil 3.2

rückt oder im Gegensatz zum vermeintlich »Echten« künstlich und deshalb falsch, was im Falle von Spiegel-Metaphern so erscheinen könnte.

Trịnh Thị Minh Hà formuliert es so: »Ein Dokumentarfilm, der sich seiner eigenen Künstlichkeit bewußt ist, bleibt empfindsam für den Fluß zwischen Fakt und Fiktion« und begreift die »wechselseitige Abhängigkeit zwischen Realismus und Künstlichkeit«¹⁵³. Diese artifizialen Audiovisualitäten verdichten intensiver und abstrahierend. Somit sind es aber auch keine Konstruktionen (gerade in konstruktivistischen Ansätzen läuft ein Gestus in allem Gesagten und Geschriebenen oft mit, der einen metaphysischen Realismus des invariant Gegebenen voraussetzt, um dann triumphierend etwas als »nur konstruiert« auszuweisen).

bell hooks schärft jene Sicht, die Trịnh Thị Minh Hà im obigen Zitat ausführt, noch: sie stellt die Frage nach der *Repräsentierbarkeit* jener Personengruppen in Darstellungstraditionen, die traditionell diesen zum Opfer fielen – wie z.B. Objektiviert im ethnographischen Film.

hooks formuliert ihre Argumente im Zusammenhang bildender Kunst in Beschäftigung mit Jean-Michel Basquiat¹⁵⁴, dessen Werk sich dadurch auszeichne, dass es die Zerstörung schwarzer, kolonisierter Körper zeige, »ugly«, »grotesque« und gewalthaltig, auch, um Exotismen auszuweichen und das in eurozentrischen Auffassungen des Schönen immer schon Enthaltene und doch Verborgene zu pointieren, indem es die weißen Schönheitsnormen nicht entsprechenden Leiber in einer Art destruktiver *Zerrspiegelung der Nicht-Repräsentierbarkeit* malt und zeichnet, mit Glyphen versieht – unter Einbeziehung von Ikonographien wie jener der Zulus, in den Knochen erhebliche Rollen spielten.

Für Musikdokumentationen ist dieser Diskurs nicht nebensächlich, ist Basquiat doch mitten in der eng mit Musiker*innengruppierungen verbundenen Kunstszene des New Yorks der späten 70er, frühen 80er erfolgreich gewesen. Zunächst als »Graffiti-Künstler« missverstanden, spielte er später selbst in Bands und verwies in seinen Werken auch auf Jazz-Musiker wie Miles Davis. Und ebenso darauf, was es heißt, in weißen, bürgerlichen Repräsentationssystemen zu agieren – in seinem Fall der Malerei.

»These works suggest that assimilation and participation in a bourgeois white paradigm can lead to a process of self-objectification that is just as dehumanizing as any racist assault by white culture. Content to be only what the oppressors want, this black image can never be fully self-actualized. It must always be represented as fragmented. Expressing a firsthand knowledge of the way assimilation and ob-

153 Trịnh Thị Minh Hà 2006, S. 285

154 Zum folgenden Hooks 2006, S. 27 bzw. Pos. 299 der eBook-Version

jectification lead to isolation, Basquiat's black male figures stand alone and apart; they are not whole people.«¹⁵⁵

Solche Unverfügbarkeiten sprechen deutlich gegen die Vorstellung von Repräsentierbarkeit auch im Dokumentarischen, und das im Falle der Musik evtl. noch mehr als in anderen Fällen, weil gerade die instrumentale Musik wie der Jazz, aber auch die Sounds, Klänge und Atmosphären in Musiken wie Soul, R&B und oder Dubstep solche Zusammenhänge ganz im Sinne Andreas Luckners in Abschnitt 2.5 atmosphärisch umspielen.

Ein Wissen darum kann so geltungsorientierte Produktionen anleiten als Problematisierung in ihren Weltbezügen. Hito Steyerl formuliert die Folgen dessen so: Die Form von Bildfolgen »wird unweigerlich die Wahrheit sagen, und zwar über den Kontext des Bildes, seine Herstellung und deren Bedingungen.«¹⁵⁶ Ich vertrete – wie Hito Steyerl auch häufig – zwar durchaus die Position der Möglichkeit propositionaler Wahrheit, dennoch ist diese in solchen Relationen zu positionieren. Eines der Werke Steyerls heißt so auch »Jenseits der Repräsentation«.

Produziert wird dabei etwas, was vorher nicht da war, und sei auch nur ein Zusammenhang. Gesellschaftliches Werden entsteht mittels Produktion von etwas. Und die Produktionsbedingungen und die soziale Positionszuweisung an in ihnen Agierende muss Teil von Dokumentarfilmtheorie sein.

Auf die Produktionsbedingungen verweist sehr wohl auch Nichols, u.a. auf institutionelle Gefüge. Und auch sonst ist »Repräsentation« in der konkreten Bestimmung der Modi nicht so maßgeblich, wie Nichols es zu suggerieren begann in einer Zeit, da die Filmsemiotik von Christian Metz die Diskussionen dominierte. Vielmehr greifen Gestaltungsweisen, konkrete Weltbezüge und Adressierungsweisen in den Modi ineinander:

- »Expositorisch«¹⁵⁷ spricht Zuschauer direkt mittels eines Off-Textes an. Diese Filme können sich so allzu sehr auf die Logik des gesprochenen Wortes durch Erzähler*innen verlassen, also kommunikatives Handeln; Bilder illustrieren, evozieren, erhellen, klären auf und belegen, was in dieser durch den Einsatz des Off-Textes berichtet wird. Es wird auf »Objektivität« im umfassenden Sinne und begründungsfähige Perspektiven und Information abgezielt. Im Expositorischen, und hier nun fügt sich, was zu Beginn über kompilierende Praktiken, »The Mix« in *Docutimelines* ausgeführt wurde, »erntet«, sammeln

155 Ebd., S. 30 bzw. Pos. 500 der eBook-Version

156 Hervorhebung von mir – Steyerl 2008, S. 16

157 Ich deutsche das etwas unelegant ein, weil es zumindest mit »Exposition« korrespondiert und »erklärend«, »darlegend« oder Ähnliches auch nicht gelungen mir erscheint. Im Folgenden verzichte ich auf die Wiedergabe einzelne Textstellen; referiert werden die Kapitel 6 und 7 von Nichols 2010, S. 142ff.

und verbinden die Produzierenden Audiovisualitäten, um Geltungsansprüche im Bezug auf allgemeine Sujets zu erheben und so ein Gesamtbild von ihm zu generieren. Soziale Akteure, die vor der Kamera agieren, werden hinsichtlich des Erzeugens eines Gesamtbildes in den Film integriert. Die Herstellung einer intersubjektiven Beziehung dient dem Erfragen von Aussagen, die zu einen Sich-Verständigen über das übergreifende Sujet beitragen oder aber Möglichkeiten dessen auch inszenieren. In Spezialfällen wie Bio-Pics oder Porträts sind insofern die Verhältnisse zu zentralen Protagonisten andere als die zu Biograph*innen, Familien- oder Bandmitgliedern oder gar Fans. Ein Großteil der TV-Produktionen operiert in diesem Modus. Es sind Habermas zufolge Produktionen, in denen sich intersubjektiv bzw. einem Publikum gegenüber mittels Bildfolgen erhobene Geltungsansprüche in **Docutimelines** miteinander verschränken. Die meisten der bisher angeführten Beispiele für Musikdokumentationen wie auch erhebliche Teile der *journalistischen* Produktionen, in denen ich mitwirkte, entsprechen diesem Modus.

- »Poetisch« komponiert visuelle und akustische Rhythmen und betont die Gestaltung selbst¹⁵⁸. Hier zelebrieren Gestaltende Diskontinuitäten, stellen scheinbar Unvereinbares nebeneinander, situieren sich ggf. in der Tradition filmischer Avantgarde. Künstlerische Dokumentarfilme operieren häufig in diesem Modus. Der Umgang mit Form und Gestaltung dominiert den mit sozialen Akteuren. Poetiken arbeiten assoziativ, generieren Muster und betonen die Montage. Historisches Material erfährt Transformation und Bearbeitung. In manchen Produktionen verhalten sich die medialen Legierungen selbstreferentiell und lösen alles Figurative auf – so in »Composition in blue« (1935) von Oskar Fischinger. Nichols stellt einen engen Bezug zwischen ästhetischer Moderne und dem poetischen Modus her – somit auch in der Nutzung des Fragmentarischen, subjektiver Impressionen und gezielter Inkohärenzen. Hier zeigen sich die Übergänge zum Experimentalfilm als fließend –, greifen jene Prozesse, die Martin Seel in der ästhetischen Rationalität expliziert: aus Erfahrungen mit dem Material entwickeln sich Kriterien und Gründe, anhand derer die Gestaltung vollzogen wird.
- »Beobachtend« gibt vor, mittendrin und doch nur dabei zu sein und einen neutralen Blick auf soziale Akteure zu richten, ohne, so wird suggeriert, einzugreifen. Hier schreiben sich ggf. Ideologien des Authentischen in die Bildsprache selbst ein, mal mehr, mal weniger gravierend. Erhebliche Teile der Literatur arbeiten sich an diesem Modus ab; auch da, wo von »Authentifizierungsstrategie« die Rede ist. Doch selbst Musiker*innen auf Bühnen bei Konzerten interagieren ggf. mit der Kamera, ohne dass dadurch irgendetwas verzerrt würde – den klassischen Konzertfilm »Monterey Pop« (1968), in dem Jimi Hendrix seine

158 Vgl. hierzu auch Abschnitt 3.2

Gitarre verbrannte¹⁵⁹, verortet Nichols hier. In Zeiten medialer Öffentlichkeiten gibt es mittlerweile zuhauf Geschehnisse, die überhaupt nur stattfinden, damit jemand sie filmt. Die Anwesenheit einer Kamera verändert das Verhalten von Menschen, wenn die von ihr wissen. Das Mantra des »Direct Cinema«, das in diesem Modus enthalten ist, es sei nur zu filmen, was auch ohne die Kamera stattgefunden hätte, ist in durchmedialisierten Gesellschaften kaum mehr durchzuhalten. Auch Nichols verweist ausführlich auf viele Probleme und Fragen, die sich im Rahmen dieses Modus stellen bis hin zu seinem Einsatz in Propaganda, also von etwas, das sich nicht situiert oder als teilnehmend ausweist und somit eine »Objektivität« vorgaukelt, die unerreichbar ist. Es ist dies gerade die Reduktion auf die Perspektive der 3. Person, die im Werk von Habermas als Ideologie ausgewiesen wird, soweit soziale Prozesse Sujet sind.

- »Teilnehmend« lässt Filmemacher*innen mit sozialen Akteuren interagieren, sie erscheinen selbst im Bild und veranlassen andere soziale Akteure zu Handlungen. Der Spezialfall »Host« oder »Presenter« kann in diesem Modus geschehen – Boy George führt in einer BBC-Produktion durch sein London der 70er Jahre und trifft dabei auf Weggefährten in »Boy George's 1970s – Save Me From Suburbia« (BBC 2016), der Rapper Shad interviewt Veteranen des Hip Hop für »Hip Hop Evolution« (HBO Canada 2016) – oder einfach nur moderierend Beobachtung oder Exposition einleiten. In früheren Veröffentlichungen behandelte Nichols diesen Modus als »interaktiv« – weil die Teilnehmenden vor und nicht hinter der Kamera mit Personen interagieren. Das bekannteste Beispiel sind wohl die Filme von Michael Moore.
- »Reflexiv« gestaltet in Audiovisualitäten ein filmisches Sichzumfilmverhalten oder formuliert dieses in einem Off-Text. So arbeitet dieser Modus auch Konventionen des Dokumentarischen und seiner Produktionsweisen und -bedingungen heraus, benennt und bewertet sie – oder reagiert implizit darauf. Im Rahmen dieses Modus werden Fragen der »Repräsentierbarkeit« reflexiv. So ist dieses der Modus, der auf die oben angeführten Hinweise von bell hooks am besten reagieren kann und dabei auch in Essays-Filme münden könnte. Auch Adressierungsweisen des mit, über oder für jemanden Sprechens, die auch in postkolonialen Zusammenhängen von hoher Relevanz sind, finden hier ihre filmische Form. Nichols erwähnt die Arbeiten von Trĩnh Thĩ Minh Hà in afrikanischen Regionen, so z.B. »Reassemblage« (1982). Das Sujet selbst wurde von Gayatri Chakravorty Spivak prominent in diverse Disziplinen mit »Could the Subaltern speak?«¹⁶⁰ eingeführt. Für die deutsche Ausgabe verfasste Hito

159 Eric Burdon hat mir in einem Interview 2004 einst erzählt, dass ihm hier klar geworden sei, dass es mit Jimi Hendrix zu Ende ginge. Keiner zerstöre, was er derart liebe, um danach einfach so weiterzuleben ...

160 Vgl. Spivak 2008

Steyerl das Vorwort. Die Behauptung, Dokumentationen seien immer nur so gut wie ihr Inhalt, kann anhand dieses Modus insofern auch Nichols zufolge widerlegt werden, weil hier die Erkenntnis aus der Befragung, Kritik und dem filmischen Sichverhalten zu den Inhalten entsteht und daraus Kriterien des Gelingens und Misslingens zu entwickeln sind. Sie hebeln Realismen aus, amüsieren sich ggf. über »Authentifizierungsstrategien«, stellen diese unter Verdacht und lassen Konventionen ebenso wie Annahmen darüber, was »dokumentarisch« sei, ebenso hinter sich wie unbefragte politische Vorurteile, die ggf. umgekrempt werden. Alle brechtschen Verfremdungseffekte finden hier ebenso ihren Modus – auch Techniken der russischen Avantgarde, »ostranenie«, »makings strange«¹⁶¹.

- »Performativ« betont die expressive Qualität des Engagements der Filmschaffenden und adressiert sich an Zuschauende »vivid«, lebendig. Die Interaktion zwischen Filmemacher*innen und Akteuren ist hier am schwersten zu fassen – wie auch dieser Modus selbst. Emotionale Intensität und geplagte Subjektivität insbesondere gesellschaftlicher und ethnischer Minderheiten, die hier ihren Raum zur Selbstdarstellung finden mitsamt ihrer ästhetischen Praxen – Hegemonien dominanzgesellschaftlicher Authentizitätsverordnungen räumt Filmisch-Performatives in diesem Modus ab, indem die Inszenierung selbst als Teil sozialer Verhältnisse in Audiovisualitäten sich zeigt. Die bisher durchgeführten Analysen zum Performativen bzw. ihr Sujet fügen sich in diesen Modus ein.

Rational im Sinne von Habermas und Seel ist all das; allen Modi weist Nichols¹⁶² je spezifische Verwendung von Wissen zu, um begründet abstrakte Ideen, Thesen, Konzeptionen auszuarbeiten (expositorisch), Affektives und neue Sichtweisen auf Welt auszuarbeiten (poetisch in Entfaltung ästhetischer Rationalität), lernen und kennenlernen durch Zuschauen (beobachtend), lernen aus intersubjektiven Begegnungen (teilnehmend), einen gesteigerten Sinn für den Bruch mit dem Selbstverständlichen ausbilden und Annahmen und Vorurteile befragen (reflexiv), aus direkten Begegnungen mit Selbstaussdruck und Körperlichkeit lernen (performativ). Alle Modi beinhalten so auch die implizite oder explizite Diskussion normativer, moralischer Fragestellungen sowie, was bereits deutlich wurde, Weisen, die eigene Teilnehmendenperspektive zu thematisieren. Den poetischen Modus und seine Praxen vertiefe ich in Teil 3.2. Der teilnehmende Modus expliziert die Zugänglichkeit aus Teilnehmendenperspektiven in konkreter Intersubjektivität, dem Kern der *Theorie des Kommunikativen Handelns*; seine kulturelle und gesellschaftliche Situation wird vertieft in Teil 3.1. Im expositorischen Modus werden Geltungsansprüche

161 Nichols 2010, S. 199

162 Ebd., S. 211

explizit erhoben. Er vollbringt zudem eine Komposition von verschiedenen Materialtypen, arrangiert sie in einer unter u.a. Propositionen und Belege verbindenden Komposition. Letztlich vereinen sich in ihm die anderen Modi, da er Quellen aus all diesen einsetzt und sie zu einer komplexen Argumentation verdichtet. In den meisten konkreten Musikdokumentationen, und, so würde ich behaupten, auch weit darüber hinaus, finden sich Mischformen, die sich dann zu konkreten Rationalitäten verdichten und so z.B. in Kriterienkatalogen von Filmstiftungen, Festivals oder Sendeplatzbeschreibungen finden lassen. Die Übergänge zwischen den formalen Bestimmungen von reflexiv, expositorisch und poetisch und denen des Essayfilms gestalten sich fließend; hier greifen zudem Verzahnungen, Umdeutungen und Variationen des Verhältnisses von Faction und Fiction. In Perspektive dieser Arbeit ist die Typologie von Nichols heuristisch sinnvoll, mit vielen dieser Ansätze arbeite ich durchgehend, ohne jedoch nun einzelne Werke zu rubrizieren. De facto, als Rationalitäten verstanden, gehen die differenten Modi in filmischen Praxen ineinander über. Der reflexive Modus als eben als ein filmisches Sichzumfilmverhalten bietet sich in allen Modi an. Gerade auch expositorische Ansätze können immer wieder reflexive Passagen beinhalten – sowohl auf Ebene des Materials, in das auch Making Off-Sequenzen einbezogen sein können, als auch im Off-Text. Andere Sequenzen gestalten Autor*innen zumeist arbeitsteilig mit Editor*innen im Sinne des Poetischen. Ein noch recht aktuelles Beispiel für Mischformen der Modi bildet der Eröffnungsfilm des »Unerhört«-Festivals 2019: »A Dog called Money« (2019). Der Ankündigungstext auf der Seite »Hamburg.de« fasst die Elemente gut zusammen:

»Gemeinsam mit Reportagefotograf Seamus Murphy reiste die erfolgreiche Rockmusikerin, Dichterin und Bildhauerin PJ Harvey von 2011 bis 2014 nach Afghanistan, in den Kosovo und nach Washington D.C. Aus den Eindrücken der Reise entstand 2016 PJ Harveys neuntes Album »The Hope Six Demolition Project«. Der Film »A Dog Called Money« vereint Bilder, Videoclips und Texte Harveys. Zusätzlich wurden die Studio-Sessions, in denen das Album entstand, und bei denen interessierte Zuschauer durch eigens konstruierte Einwegfenster zusehen konnten, abgefilmt und in den Film integriert.«¹⁶³

Alles gemixt und auch fürs Kino kompiliert ... in *Docutimelines*.

*

Als ein besonders komplizierter Fall kann »Paris is burning« (1991) von Jennie Livingston gelten. Nichols führt ihn als Beispiel für den performativen Modus an.

163 Ankündigung von »A dog called money« auf der Seite des Unerhört-Festivals, <https://www.hamburg.de/festival/441066/unerhoert-filmfest/>, aufgerufen am 13.5.2019

»Paris is burning« ist keine Musikdokumentation im engeren Sinne; sie zeigt jedoch das, was Madonna als »Voguing« popularisieren sollte und insofern eine dezidiert antirockistische Art der Performance zu Musik, von dieser getrieben. Der Film audiovisualisiert auch, was in Teil 2.3 zu dramaturgischem Handeln, Expression und Performativem ausgearbeitet wurde im Zusammenhang mit lebensweltlich situierter Musik.

»Paris is burning« bereitet Auftritte von Drag Queens und Transsexuellen sowie deren Umfeldern in so genannten »Ballrooms« New Yorks in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 20. Jahrhunderts auf. Die Tradition dieser Veranstaltungen reicht dem an der Commonwealth University Virginias lehrenden Madison Moore zufolge zurück bis zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert.

»I'm thinking of the Hamilton Lodge Ball, the so-called Faggots Ball of the early 1900s where up to 1,500 spectators came to see the best black queer performers, drag queens, female and male impersonators. Poet and playwright Langston Hughes described these balls in his 1940 autobiography *The Big Sea* as, »spectacles in colour«¹⁶⁴

»Paris is burning« dringt dabei tief in die Lebenswelt der Protagonisten ein; sowohl in »Footage«-Sequenzen, die dem Leben in den Straßen von New York und Brooklyn in den späten 80er und frühen 90er Jahren folgen, als auch bei den Vorbereitungen der Auftritte. Livingston befragt die Protagonist*innen, während sie an Nähmaschinen ihre Kleider nähen, auf Sofas sitzen oder an Piers inmitten von Szenarien, in denen Menschen von Prostitution und Kleinkriminalität leben. Dort berichten diese ihre Einstellungen zum Leben im Allgemeinen und ihre Erfahrungen im Besonderen.

Das Zentrum des Films bilden die Veranstaltungen in deutlich in die Jahre gekommenen Ballsälen, in denen die Protagonist*innen analog zum »Catwalk« der damals zu Superstars avancierenden vor allem weiblichen Models sich der Punktevergabe von Jurys stellen. In verschiedenen Kategorien, zu denen auch »Fat«, Bodybuilder ganz ohne Drag oder einfach schick gekleidete Gays gehören, posen und präsentieren sie sich – »In the ballroom you can be everything that you want«, dieses Mantra variieren die Interviewten in ihren Erzählungen und Performances. Es macht deutlich, wie wichtig ein Verständnis ethischer Rationalitäten für filmisches Gestalten (und dessen wissenschaftliche Rekonstruktion) ist, die Frage: »wie will ich leben?« – Seinsqualitäten einer marginalisierten Minderheit inmitten ihrer ethischen Entwürfe ist Sujet und das Geliebtwerdenwollen, der Kampf um Anerkennung für das, was sie tun.

164 MacKenzie, Malcom, *The Cast of TV-Drama »Pose«*, *The Guardian* 20.4.2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/20/tv-drama-pose-without-us-madonna-would-be-nothing>, aufgerufen am 4.10.2021

Die Protagonist*innen stellen sich Bewertungen, um so ein paar Minuten des Ruhms zu erfahren. Das in Popmusik so zentral wirkende Starsystem stachelt hier ebenso die Sehnsucht an, wie es zur Parodie einlädt. Das Setting gleicht dabei gespenstisch späteren Casting-Shows wie »Deutschland sucht den Superstar«; de facto setzen die Voguenden, somit Posen von Models wie Linda Evangelista oder Naomi Campbell in deutlicher Übertreibung zitierend und beinahe karikierend, sich in Szene. Reinsten Camp. Sie leben und organisieren sich in so genannten »Houses of«, wobei immer eine »Mutter« diesem vorsteht, treten auch gemeinsam auf und leben ggf. zusammen in Wohngemeinschaften. Die Bildsprache artikuliert sich – nach TV-Kriterien – »reportagig«, zumeist frei nach dem Motto »einfach draufhalten«, jedoch – wie erwähnt – unterbrochen von Interview-Sequenzen und auch keine Einheit von Raum und Zeit vorgaukelnd. Der Film gruppiert sich um den tanzenden Umgang mit schwarzer, queerer Körperlichkeit inmitten des verstörenden Wütens von AIDS. Der durchlaufende Beat von House-Music bildet den Soundtrack.

In den Interviews reflektieren die an der Subkultur Teilnehmenden ihre Situation als black oder brown, gay, trans- in der US-Gesellschaft jener Zeit. Die Ballroom-Kultur bot einen »Safe Space« vor dominanzkultureller Zurichtung. Der Film streift Themen wie die Obdachlosigkeit queerer Jugendlicher und die Notwendigkeit, mittels Prostitution Geld verdienen zu müssen, weil sie von ihren Familien verstoßen wurden und auch sonst keiner ihnen eine Chance gibt. Er verschweigt auch harsche Umgangsweise innerhalb der Szene miteinander nicht, transferiert das Voguing in die Parks und Straßen und gedenkt an den Folgen von AIDS Verstorbener wie auch ermordeter Protagonist*innen nach Drehende nicht nur im Abspann. Die transsexuelle Venus Xtravaganza, die wie andere Protagonist*innen als Sexarbeiterin ihren Unterhalt verdiente, fiel nach Drehende einem Gewaltverbrechen zum Opfer. Dieser Film wirkt bis in die Gegenwart – die außerordentlich erfolgreiche und vielfältig prämierte Netflix-Serie »Pose« (seit 2018) stellt eine Fiktionalisierung des Stoffes dar.

Für eine Low Budget-Produktion finanziell erstaunlich erfolgreich wurde »Paris is burning« auf dem Sundance-Festival wie auch der Berlinale sowie verschiedenen queeren Filmfesten prämiert. Dass der Film keine Oscar-Nominierung erhielt war allseits umstritten und führte sogar – wikipedia zufolge – zu einer Änderung der Stimmregelungen im Fall von dessen Vergabe.

Bill Nichols führt ihn als Beispiel für den »Performative Mode« an. Als Kompositionen von Audiovisualitäten im Rahmen dieses dokumentarischen Modus werden häufig (fälschlich so gelabelte) »Rockumentaries« begriffen¹⁶⁵. Unter diesem Label fassen manche – auch Netflix – Konzertfilme und -mitschnitte zusammen, ganz gleich, ob diese nun Jazz, Soul oder House als Sujet modulieren.

165 Vgl. z.B. Beattie 2016 und Niebling 2016 (I) + (II)

Nichols bestimmt den Modus eher im Sinne des subjektiven und Involviertseins der Filmemachenden¹⁶⁶ und formuliert an anderer Stelle »bring emotional intensities of embodied experience and knowledge to the fore¹⁶⁷«. Auch Christian Hißnauer verweist darauf, wie schwer dieser Modus zu fassen sei und verweist auf frühere Definitionen, in denen »expressive, poetische und rhetorische Aspekte« als »organisierenden Dominanten des Textes« sich formierten¹⁶⁸.

Den Definitionen des »Performatives Dokumentieren« nach Nichols folgend, sind zunächst Produktionen anzuführen, die er so noch gar nicht kennen konnte – »Youtuber*innen«, Instagram-Stories, Tik Tok. Tatsächlich finden sich hier buchstäblich massenhaft expressive und performative Artikulationen des Dokumentarischen, mit und ohne Werkcharakter. Der durch ein Video zur »Zerstörung der CDU« einem breiteren Publikum bekannt gewordene »You-tuber« Rezo¹⁶⁹ erlangte zunächst durch musikalisierende Selbstinszenierungen für ein juveniles Publikum Bekanntheit, zum Teil in Kommunikation mit anderen Youtuber*innen: er produzierte z.B. »Last Christmas in 10 Styles«, also den Song von Wham! in 10 Musikstilen; auch »Hatesongs« gegen solche, die er nicht mochte, und remixte Aussagen, Geräuschen, Satzketzen von Freund*innen und Konkurrent*innen, die er zu Songs in seiner DAW und somit Audio-Timeline arrangierte. Diese Performances lud er anschließend bei Youtube hoch, montiert und bearbeitet. Auch etablierte und nicht so etablierte Künstler*innen nutzen Instagram-Stories, um ihre Produktionen zu performen und dieses dann zu präsentieren – das Spektrum reicht von Clueso bis zu Shabaka Hutchings, von Joan Baez bis zum Saxophonisten Ben Wendel. Gerade in der Corona-Quarantäne nutzten jene, die nicht auftreten konnten, diese Möglichkeit noch intensiver. Hier laufen zwei der Bedeutungen von *Docutimelines* zusammen: die Timeline in sozialen Medien und jene in den Digitalen Schnittsystemen, in denen Material arrangiert wird.

Rund um Youtube und Instagram haben sich eigene, mediale Milieus¹⁷⁰ herausgebildet, an die tradierte Medien oft schon deshalb gar nicht mehr herankommen, einfach, weil die »Stars«, auch »Influencer« genannt, hier viel höhere Verdienstmöglichkeiten haben. In Audiovisualitäten kompilierenden, dokumentarischen Praxen nutzen Produzierende diese Sequenzen dann wiederum als »Rohmaterial«.

166 Nichols 2010, S. 32

167 Ebd., S. 203

168 Hißnauer 2011, S. 87

169 Axel Honneth und Martin Saar äußerten anlässlich Habermas' 90. Geburtstag im Deutschlandfunk, dass Rezo Habermasianer sei: Aguigah, René – im Gespräch mit Martin Saar und Axel Honneth, Deutschlandfunkkultur, 16.6. 2019, »Rezo ist Habermasianer«, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sozialphilosoph-zu-juergen-habermas-90-geburtstag-rezo-ist.2162.de.html?dram:article_id=451434., aufgerufen am 27.2.2020

170 Vgl. Weber 2017 (I)

Für den performativen Modus führt Nichols vor allem Beispiele an, in denen Subkulturen ihre Sicht auf Historie und Selbstverständnisse offenbaren – z.B. »Looking for Langston« (1996), gemeint ist der bereits genannte Langston Hughes, ein schwarzer, schwuler Autor aus der »Harlem Renaissance«. In einer Mischung aus inszenierten, »re-enactetem« Material in Mapplethorpe-Ästhetik und Archivmaterial entwirft Isaac Julien hier ein Szenario vergangener Möglichkeiten, Lust und Liebe zu leben, inmitten von Heterosexismus und Segregation. Ebenso von Nichols angeführt wird dessen »Black Skin, White Masks« (1995) über das Leben von Frantz Fanon. Außerdem nennt Nichols Beispiele wie Robert Gardner's »Forest of Bliss« (1985) über Begräbniszeremonien in Benares, Indien und Rea Tajiri's »History and Memory« (1991) über die Geschichte der Internierung japanischstämmiger US-Amerikaner zu Zeiten des zweiten Weltkrieg. Auf diesen Film komme ich unter Bezugnahme auf Hito Steyerl noch in Diskussion des Einsatzes von Archivmaterial in Teil 4 zurück. All diesen Filmen ist gemein, dass von dominanten Kulturen als »anders« Markierte selbst die Geschichtsschreibung in die Hand nehmen und dafür passende Poetiken und Stilistiken suchen und erproben.

An »Paris is burning« hebt Nichols hervor: »it also immerses us performatively in the quality and texture of this world« und ergänzt:

»The emotional intensities and social subjectivity stressed in performative documentary is often the underrepresented or misrepresented, of ethnic minorities, gays and lesbians. Performative documentary can act as a corrective to those films in which ›We speak about them to us‹. They proclaim instead ›We speak about ourselves to you‹¹⁷¹.

Dieses bezieht Nichols vermutlich darauf, dass kein Off-Text die Selbstdarstellungen der Protagonist*innen einordnet. Hier zeigt sich jedoch, wie kompliziert in detail die Verschränkung von Teilnehmenden- und Beobachterperspektiven in **Docutimelines** ist. Und unter »performativ« einfach auf das Abfilmen von Performances zu verstehen greift deutlich zu kurz. Die mangelnde Einordnung durch Livingston als Regisseurin von »Paris is burning« z.B. durch einen Off-Text kritisierten Kommentatoren des New Queer Cinema gerade – der Film verherrliche die Sehnsüchte der Interviewten, sich in *weiße* Konsumgesellschaften einordnen zu wollen¹⁷².

Die in den Audiovisualitäten sich Artikulierenden inszenieren sich durchaus in den Ballrooms und vor der Kamera. Durch diese blickt mit Jennie Livingston eine lesbische, als weiß gelesene Frau – sie stellt Fragen, führt Regie und montiert

171 Nichols 2010, S. 205

172 Contreras 2004

oder vollbringt diese arbeitsteilig mit Cutter*innen. Nichols verstand »Paris is burning« insofern wohl als eine Selbstartikulation von queeren Lebenswelten. Gerade die weiße Sicht jedoch attackierte bell hooks im Fall von »Paris is burning« – dass der Film also gerade nicht einlöse, was Nichols als so besonders am »Performative Mode« begreift. Sie seziert eine Sichtweise, in der weiße Weiblichkeit das Modell abgibt, das von Livingston in der Subkultur von People of Colour ungebrochen filmisch aufgespürt würde – »an idealized fetishized vision of femininity that is white. [...] When we see visual representations of womanhood in the film (images torn from magazines and posted on walls in living space) they are, with rare exceptions, of white women.«¹⁷³

Insofern schreibt sich Whiteness als Schönheitsnorm¹⁷⁴ oder auch -konvention noch in die unbefragten, lebensweltlichen Hintergrundannahmen der Protagonist*innen ein, ohne dass Livingston das problematisiere. Hooks kritisiert zudem, dass für sie »Paris is burning« eine vermeintlich »progressive Version« von Blackness entwerfe, die ihres Erachtens die weißer Menschen sei. Viele yuppieske, »straight acting«, vor allem weiße Zuschauer goutierten ihn insofern nur deshalb und fänden ihn manchmal auch »incredible funny«, weil er Whiteness als Perspektive gar nicht erst befragte in seiner visuellen Umsetzung.

»For in many ways the film was a graphic documentary portrait of the way in which colonized black people (in this case black gay brothers, some of whom were drag queens) worship demands that we live in perpetual self-hate, steal, lie, go hungry, and even die in its pursuit. The »we« awoked here is all of us, black people/people of colour, who are daily bombarded by a powerful colonizing whiteness that seduces us away from ourselves, that negates there is a beauty to be found that is not imitation of whiteness«¹⁷⁵

hooks formuliert, was im »Performative Mode« an Möglichkeiten zu entfalten wäre und somit Teilnehmendenperspektiven als erfahrende durchaus auch Sinne ästhetischer Rationalität nach Seel ausgestaltete.

Die mittels der Rationalitäten nach Habermas in ihrer Erweiterung durch Seel, Hall und andere selbst modulierten Modi können das, was an »Paris is burning« kritisierbar ist und von Bell Hooks so eindrucksvoll attackiert wurde, besser rekonstruieren m.E. als deren ursprüngliche Ausarbeitung durch Nichols. Sie stellen Potenziale bereit, z.B. inmitten weiß dominierter Kulturen Fragen so zu stellen, dass sie es ermöglichen, sich bell hooks Einwänden zu öffnen, um es besser zu

173 hooks 2014, S. 148

174 In dem von Kai Mierow gefertigten Beyoncé-Film der ZDF/ARTE-Reihe »Queens of Pop«, als deren Produzent ich zusammen mit Jean-Alexander Ntiviyahbwa fungierte, ist genau das Sujet.

175 hooks 2014, S. 149

machen- oder es gleich ganz bleiben zu lassen und es jenen zu überlassen, die als Teilnehmende entsprechender Lebenswelten aus Innenperspektiven ihr spezifisches Hintergrundwissen besser in Audiovisualitäten transformieren können.

Ein auch Selbstdarstellungen, Ästhetiken, Erfahrungen und Moralität beinhaltender, filmisch werdender praktischer Diskurs vermag durch die Verwendung von Wissen, einem konkreten Verständnis von Interpersonalität und Sprecherperspektiven wie auch differenten Erfahrungen, die in die Bewertungen von Situationen einfließen und so ein filmisches Wissen des Nicht-Wissens reflektieren können. All das betrifft generell Weisen, Konzerte zu visualisieren und ist gerade im Falle von Popmusik, wo sich die Kulturen von People of Colour tradieren, variieren und hybridisieren, zentral – die auch weiterhin einen erheblichen Teil von Pop-Musiken ausmachen¹⁷⁶.

Das u.a. von hooks Formulierte hat auf diverse Produktionen bis hin zur eingangs erwähnten Netflix-Serie seitdem tatsächlich gewirkt, häufiger freilich im fiktionalen Sektor und am deutlichsten in Produktionen wie »Dear white people« (Serie, seit 2017 bei Netflix). Gerade im Falle amerikanischer Produktionen, so z.B. recht aktueller zu Miles Davis und John Coltrane, kann der Einfluss und somit auch eine Weise kollektiven Lernens durch kommunikatives Handeln abgelesen werden, weil Räume für solche Artikulationen, in denen Cornel West Coltrane zu recht mit Beethoven vergleichen kann (»Chasing Trane«, 2017) oder Miles Davis als Ikone eines eigenständigen, schwarzen Chic gefeiert wird (»Miles Davis: Birth of the Cool«, 2019) sich so öffneten und zudem darauf geachtet wurde, dass die Experten selbst Black Communities entstammten. Ein frühes Beispiel, das ich später im Zusammenhang mit dem Afrofuturismus noch diskutieren werde, ist der Essayfilm »The Last Angel of History« (1996), in dem ebenfalls schwarze Perspektiven als solche ausgearbeitet werden. Die Kritik u.a. von bell hooks stellte somit Kriterien sowohl für künstlerische als auch für journalistische Gestaltungsmodi bereit, die sich in lebensweltlichen Zusammenhängen formierten und so in die massenmediale Öffentlichkeit drängten.

hooks attackiert auch, dass gerade die Möglichkeit, sich angesichts des Lebens Deklassierter über diese zu erheben, den Erfolg ermöglicht habe. Dieses arbeite ich im nächsten Abschnitt über Moralität und Bill Nichols deutlicher heraus. Jedoch geißelt sie das Suggestieren der Möglichkeit politischer Neutralität, ein Eindruck, den Livingstone durch ihre Rolle als nur beobachtend generiere. Genau dadurch verfehle sie das Sujet:

176 Just in dem Moment, da ich diese Zeilen verfasse, gerade eben gegoogelt, sind die Top Ten der deutschen Charts von PoC und deren Musiken dominiert: KC Rebell x Summer Cem feat. Luciano, Pashanim, Da Baby, The Weekend, Apache 207. Die Stilistiken setzen sich aus R&B, House und Hip Hop-Hybridisierungen zusammen.

»Those of us who have grown up in a segregated black setting where we participated in diverse pageants as rituals know that those elements of a given ritual that are empowering and subversive may not be readily visible to an outsider looking in. Hence it is easy for white observers to depict black ritual as spectacle.«¹⁷⁷

Livingston begäbe sich mit ihren filmischen Praxen in die Nähe von ethnographischen Dokumentationen, betrachte schwarze, queere Kulturen wie einst »Völkerkundler«, »Stämme« und »Eingeborene«. Teilnehmende Beobachtung sei dieses gerade nicht. Sie unterlaufe damit die Hegemonie von Blickregimen, in den Weiße Schwarze beobachten und thematisieren, gerade nicht. Livingston habe sich so in die Rolle des Wohltäters, der »poor black souls« rette, begeben, ohne an den sich Blickregimen einschreibenden Machtverhältnissen zu rütteln oder diese und ihre eigene Teilnahme auch nur zu erwähnen oder in begleitenden Interviews zu begreifen. hooks und Freundinnen von ihr hätten so, den Film im Kino inmitten eines gemischten Publikums schauend, auch Szenen, die weißes Publikum witzig und unterhaltend fanden, als erschütternd und tragisch wahrgenommen. Das läge in einer Gestaltung begründet, die sich »unschuldig« gäbe und doch, so in einer ausdrücklichen Analogie zu Joseph Conrads »Herz der Finsternis« formuliert, als »virtuous white woman daring to venture into a contemporary ›heart of darkness‹ to bring back knowledge of the natives«¹⁷⁸ sich, obgleich im Film nicht zu sehen, wohl verstehe.

Dieses verweist auf ein zentrales Problem, das auch Trinh Thị Minh Hà in ihren Auseinandersetzungen mit dokumentarischen Praxen betont: Dass gerade jene Filmemachenden, die sich für Menschen in marginalisierten Positionen einsetzen, dazu neigten, deren Bedürfnisse zu definieren, wobei sie ignorieren, dass sie gerade ihre eigenen ausleben und den Status Quo nur festigten. Zudem würden sie durch ihre vereinfachende Vermittlungsleistung, komplexe Sujets für »die Leute da draußen« aufzubereiten, den alten Gegensatz zwischen den »gebildeten, kreativen Produzenten« und dem unaufgeklärten Publikum zementiert¹⁷⁹.

Manche der u.a. von bell hooks zu Zeiten des Erfolges »Paris is burning« (der Film heißt so, nebenbei erwähnt, so, weil eine der Veranstaltungen in den Ballrooms sich so nennt) angeführten Kontroversen sind bis heute nicht verstummt und werden rund um die Serie, deren Besetzung zumindest anders als in anderen aktuellen Produktionen tatsächlich aus Dragqueens, Gays und Transsexuellen besteht, erneut geführt. »Contrary to popular belief, Madonna did not invent voguing. Her 1990 hit Vogue was a euphoric celebration/appropriation of a dance

177 hooks 2014, S. 150

178 Ebd. 151

179 Trinh Thị Minh Hà 2006, S. 282

form that emerged from the Harlem ballroom scene in the 80s«, hieß es jüngst im »The Guardian«¹⁸⁰. Der Darsteller Billy Porter formuliert:

»We are a culture that you rape from and get rich from but literally close the door to. Without us Madonna would be nothing, Beyoncé would be nothing, Lady Gaga would be nothing. The culture has been influenced by us since the beginning of time and now we get to reclaim that space.«¹⁸¹

Gegen historische Überschreibungspraxen und Vereinnahmungen erheben sich so erneut die Stimmen jener, die ihre Sicht und Erfahrung artikulieren wollen. Eben das ist der praktische Diskurs, den Habermas in seinem Werk in immer neuen Anläufen ausgearbeitet hat – und an dem im Rahmen demokratischer Gesellschaften und deren sei es noch so fragmentierten Öffentlichkeiten auch Musikedokumentationen teilnehmen, um ggf. harsche Kritik zu erfahren.

Es wird Symmetrie eingefordert, es werden Betroffenenperspektiven als maßgeblich verstanden und neue Normen ausgehandelt dort, wo nicht Systemimperative sie aushebeln. Es geht nicht darum, nun »Weiße zu entmündigen«, wie manche behaupten, sondern Erfahrungen Raum zu verschaffen, aus Perspektive der 1. Person Singular und Plural formuliert, Erfahrungen jener, die bisher keine Berücksichtigung erfuhren und die historisch tatsächlich Artikulationsverbote erhielten.

Die Rezeption, somit die in Kritik und Zustimmung zu in den Filmen erhobenen Geltungsansprüchen evoziert wiederum neue Kommunikationen, reichert sie im besten Fall durch lebensweltliche Erfahrungen an und wirkt so ggf. wieder auf neue Produktionen. So wäre es zumindest, wenn nicht, wie im letzten Teil auszuführen sein wird, in Institutionen zirkulierende, normalisierende und an inner- und außermediale Dispositive geknüpfte Systemimperative diese Prozesse verzerren und verformen würden. Systemimperativ als Begriff arbeitet Teil 5 dieser Arbeit aus.

Ohne solche Interventionen können tatsächlich auch neue Darstellungsnormen sich begründet und somit ganz und gar rational herausbilden. Eben auf solchen zielen Organisationen wie die »Neuen Medienmacher« – zum Beispiel – ab.

180 McKenzie, Malcom, The Cast of TV-Drama »Pose«, The Guardian 20.4.2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/20/tv-drama-pose-without-us-madonna-would-be-nothing>, aufgerufen am 13.3.2020

181 hooks 2014, S. 151

2.8 Moralische Perspektiven im Dokumentarischen

Bill Nichols arbeitet auch die moralische Dimension dokumentarischer Praxen heraus – wobei Moral im Rahmen dieser Arbeit nicht den »Hays Code«¹⁸² oder formatierte Riten christlicher Leibfeindlichkeit meint, sondern die abstrakten, postkonventionellen Prinzipien, die Habermas als Grundlage des Diskurses rund um richtiges, zwischenmenschliches Handeln bestimmt, als Grundlage und Voraussetzung der Begründung von Regeln des Mitseins.

Als *Teil* demokratischer Öffentlichkeiten kommen Dokumentarist*innen häufig wie erwähnt nicht umhin, als eine Art »Anwalt« derer aufzutreten, die durch ihre Filme eine Stimme erhalten¹⁸³. »They also convey impressions, make proposals, mount arguments, or offer perspectives of their own, setting out to persuade us to accept their views«¹⁸⁴; *erheben also Geltungsansprüche*, und das nicht nur, indem sie sich als deren Interessenvertreter behaupten, sondern zugleich, indem sie als die Macht hinter der Kamera bestimmen und so steuern, wie Andere inszeniert werden. Mit anderen Worten: »What do we do with people when we make a documentary?«¹⁸⁵ Wie behandeln Filmschaffende die Personen, die sie in »The Mix« einweben, die als Teil eines produzierten Ganzen in *Docutimelines* ihre »Slots« zugewiesen bekommen? Diese Frage kann aus Perspektive der Diskursethik so formuliert werden: aufgrund welcher Präsuppositionen kann überhaupt von Wahrheit, Richtigkeit im Sinne der Verständigung die Rede sein, wie berücksichtigen die Filmenden die Regeln gelingender Kommunikation und wie kann dabei ggf. konkrete Sittlichkeit auch *kritisiert* werden?

Die dem Setting derer vor und hinter der Kamera als Grundkonstellation zugrunde liegende Asymmetrie bedarf praktischer, aber auch filmischer Antworten, will sie denn überhaupt im Sinne des Wahren und Richtigen operieren können. Oder aber sie ignoriert diese Fragestellung und richtet zu, ggf. auch hin – wie der Boulevard mit seinen ausschwärmenden Paparazzi, in der in diesem Teil abschließend zu analysierenden Musikdokumentation zu Britney Spears ausführlich

182 »Der von der MPPDA beschlossene »Production Code«, der oft auch Hays-Code genannt wird, war eine freiwillige Selbstbeschränkung der Filmfirmen, um zu vermeiden, dass staatliche oder lokale Gruppen Zensuren an ihren Filmen vornahmen. Dazu gehörte, dass (Gewalt-)verbrechen nicht explizit gezeigt werden durften, ebenso wenig die Heroisierung von Kriminellen und erst recht keine sexuelle Perversion, was die damalige Umschreibung für Homosexualität war. Später wurden auch Angriffe auf die Institution der Ehe (vor- und außer-eheliche Verhältnisse) mitaufgenommen.« <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&ag=det&id=198>, aufgerufen am 1.4.2020

183 Nichols 2010, S. 43

184 Ebd., S. 45

185 Ebd.

behandelt, wie in der Tradition des ethnographischen Blicks oder auch dem in das Dschungelcamp.

Im politisch-investigativen Bildjournalismus, in dem das Gegenüber als Funktionsträger z.B. eines politischen Amtes vor die Kamera tritt oder auch in Grenzfällen wie z.B. dem Rechtsrock, wenn also grobe Verstöße gegen Gebote des moralisch Richtigen im Sinne des zu berücksichtigenden Gleichheitsgrundsatzes vorliegen, kann eine Situation entstehen, in der wahlweise die Funktion die Person dominiert oder aber in den Inhalten so eklatante Widersprüche gegen die Grundlagen gelingender Kommunikation formuliert werden, dass sie nicht mehr rational führbar sind. Im Regelfall gilt jedoch, dass solche Fragen sich so stellen, wie Nichols sie stellt – eben deshalb, weil Personen als sie selbst vor die Kamera treten oder die Rolle, die sie einnehmen (wie z.B. Divine als Drag-Queen, nicht als Transsexuelle), aus lebensweltlichen Erfahrungen wie auch der ästhetischen Rationalität entsteht und somit »Respect« ganz im Sinne Aretha Franklins erfordert. Nichols fragt angesichts dessen (und ich habe mich das im Rahmen meiner Lohnarbeit diese Frage mehr als 25 Jahre lang immer wieder gefragt): welche *Verantwortung* haben die Filmenden für die Effekte ihrer Arbeit auf das Leben derer, die sie inszenieren? Wann reproduzieren sie Klischees, Stereotypen, wann attackieren sie die Würde auch von Opfern, für die sie doch sprechen wollen (rund um »War Porn«¹⁸⁶ werden sie seit Jahren z.B. geführt)?

Nichols bestimmt ganz wie Habermas und feministische Ansätze Moral als einen Schutz für in interpersonalen Beziehungen immer schon auf Andere Angewiesene und deren darin gründende Verletzlichkeit: »Ethics become a measure of the ways in which negotiations about the nature of the relationship between filmmaker and subject have consequences for subjects and viewers alike.«¹⁸⁷. Gerade im »Direct Cinema« Operierende, die vorgeblich »filterlos« thematisieren, begreifen oft ihre eigene Perspektive nicht, reflektieren nicht, wann ihre Motivauswahl und Formen des *Mise en Scène* einfach nur eigene, kulturelle Prägungen reproduzieren, zeigen dann ggf., was zurichtet, was Personen, die die Macht der Kamera manchmal nicht einschätzen können, gar nicht von sich zeigen wollen.

Nichols verweist als Antwort auf den »informed consent«¹⁸⁸, also eine intensive Information über die möglichen Folgen der Teilnahme an Dreharbeiten.

Als Spezialfall, in dem Dokumentarist*innen die Verantwortung für ihr Gegenüber übernehmen, lässt sich das Interview begreifen. Interviews können verschiedene Funktionen im Rahmen von »Documentary« erfüllen; ich beschränke mich

186 Siehe z.B. den zweiten Teil von »Peace'n'Pop«, ZDF/ARTE 2015, Autor: Christian Bettges, in dem auch das 2014 erschienene, gleichnamige Buch von Christian Bangert Thema ist.

187 Nichols 2010, S. 52

188 Ebd., S 53

hier auf »Interview als Darstellungsform«¹⁸⁹. Künstler wie z.B. Till Velten gehen noch erheblich weiter und begreifen Gespräche als soziale Plastik¹⁹⁰ in der Tradition von Joseph Beuys – ergänzend betrachten auch Peter Wicke und Diederich Diederichsen Pop-Musik im Sinne einer sozialen Skulptur, ein Strang, der in dieser Arbeit nicht weiterverfolgt wird und lediglich im Zusammenhang mit der Popstar-Pose erwähnt wurde.

Tatsächlich führen Analysen der Inszenierungsformen von Interviewbildern bis tief hinein in Darstellungstraditionen des Portraits in der bildenden Kunst (gerade dann, wenn schwarzer Molton in den Hintergrund gehängt wird), und in manchen Hinsichten können die Einstellungen analog zum Affektbild bei Gilles Deleuze¹⁹¹ interpretiert werden. Auch, weil eben nicht nur das Gesagte, sondern auch Mimiken, ggf. Gestiken, das Performative, zum Verstehen beitragen, die Interviews auch on Location in Szenarien, die mit Inhalten korrespondieren (besonders abschreckend: die Bücherwand hinter Experten) und ggf. situativ einbezogen werden (»hier habe ich erstmals Gabi Delgado von DAF getroffen«).

Nichols zufolge können sich in der Interviewführung Möglichkeiten vom schlichten Gespräch bis zu Verhörtechniken aktualisieren. Doch auch hier gelten im besten Fall jene Regeln, die Habermas als sich mit jemanden über etwas in der Welt verständigen fasst, und dazu gehört eben auch nachfragen, ohne etwas zu suggerieren. Möglichst offen und ohne bereits implizite Zuschreibungen, gesellschaftliche Positionierungen oder sonstige Hierarchiebildungen zu etablieren auch dann, wenn der oder die hinter der Kamera die Macht hat. Interviewführung wie überhaupt Musik in Audiovisualitäten transformieren besteht u.a. aus *Zuhören*. Alles andere öffnet sich den in Teil 5 thematisierten normalisierenden und strategischen Rationalitäten.

Nichols verbindet diese Position zutreffend mit ethnologischer Arbeit im Feld¹⁹²: eben so wenig Vorverständnisse wie möglich einbringen, ohne dass geleugnet wird, dass es solche gibt und dass sie wirken. Nicht sich wichtiger nehmen als das Gegenüber – auch die Verbindung zu den von Michel Foucault in »Der Wille zum Wissen« ausgeführten Wurzeln der Psychoanalyse in christlichen Beichtrituale zieht Nichols als Möglichkeit hinzu, ein solches Setting zu begreifen. Foucault hat bekanntlich in manchen Winkeln seines Werkes konstatiert, Macht bestünde nicht darin, Sprechen zu unterdrücken, sondern zum Sprechen

189 Hißnauer 2011, S. 293

190 Z.B. in der das ganze Kunsthaus Zug bespielenden Skulptur »Einzelsystem«, die zu erheblichen Teilen aus akustisch oder audiovisuelle aufgezeichneten Interviews mit Bewohnern der Stadt bestand. <https://kunsthauszug.ch/html/09english/englishvelten.html>, aufgerufen am 24.5.2020

191 Deleuze 1989, S. 143ff.

192 Nichols 2010. S. 189

zu bringen – da in anderen Ecken seines Werks sich Aussagen finden wie jene, dass Macht nicht das Böse sei, kann das Sprechen im Gegensatz dazu auch als Ermächtigung (»Empowerment«) verstanden werden.

Interviewer*innen sollten all diese Möglichkeiten in Betracht ziehen, wenn sie Fragen stellen, wollen sie nicht außer-rational oder strategisch nur Druck ausüben, »triggern«, Effekte erzielen oder, wie durchaus gar nicht nur unüblich, Menschen so formulieren zu lassen, dass es in die 20-30 Sekunden-Slots passt, die dafür in standardisierten Formatierungen vorgesehen sind. All das sind Programmatiken, ja; im Falle philosophisch fundierter Begründungen des Sollens geht es ja um solche.

Nichols ordnet die Praktiken des Kompilierens von Interviews mit sie stützenden Materialien dem Expositorischen zu; als einen eindrucksvollen Spezialfall der Nutzung von Interviews führt er Claude Lanzmanns »Shoah« (1985) an. Die Forschung befragt die Verwendung von Zeit-Zeugen-Interviews in Dokumentationen zumeist am Leitfaden von Glaubwürdigkeitserwägungen. Das führt häufig dazu, dass eher guten Gründen folgend in den Mittelpunkt der Diskussion der Nationalsozialismus rückt, wobei – völlig zurecht – die Perspektive der Opfer als maßgeblich betrachtet wird. Kritik erfährt so, dass das, was Täter glauben, dass sie es zu sagen hätten, während sie als Hitlers Helfer agierten, hinzugezogen wird. Somit wird die Frage nach der Legitimität von Zeit-Zeugen-Einsätzen häufig eher verneint und Lanzmanns Film als Ausnahme betrachtet. Doch welche Alternative zu Zeit-Zeugen gibt es in diesem Fall?

Christian Hißnauer fasst Zeit-Zeugen-Einsätze mit dem Begriff der »Traumatisierung«, die im Schnitt durch das Herausschneiden von »ähns«, Pausen, Raffungen oder a-chronologischer Montage allererst erzeugt würde und so manipulativ eine »Affizierung von Zuschauern« erzielen wolle¹⁹³. Damit spiegelten Traumatisierungen immer auch vergangenheitspolitische Strategien wider, wenn zum Beispiel deutsche Wehrmachtssoldaten als traumatisiert inszeniert würden. Was zu Recht infrage gestellt und kritisiert wird, doch den Begriff »Traumatisierung« nicht rechtfertigt.

Je nachdem, wer gerade interviewt wird, kann ein Begriff wie »Traumatisierung« nicht nur im Falle eines Films wie »Shoah« als analytischer Begriff schnell ebenso zynisch werden wie das Verhalten von Medienmachern im genannten Beispiel; ein Ansatz wie die Semiopragmatik, die Unterschiede zwischen wahr und falsch, richtig oder nicht gar nicht mehr fassen kann, sondern in Lektüremodi und Kommunikationsverträge verlagert, überschreibt schon theoretisch die Möglichkeit der filmischen Artikulation menschliches Leids. Affizierungen sind Teil dessen; gerade in Musikdokumentationen, wo sie zum Sujet werden.

193 Hißnauer 2011, S. 125 – eine tatsächlich übliche Praktik, die allerdings eher der limitierten Zeit im Rahmen von vorgegebenen Sendeplätzen sich verdankt.

Geltungsorientiertes Filmschaffen kontextualisiert Interviews, auch Interviewpartner*innen, wählt bereits im Vorfeld gründlich aus, überprüft, was überprüft werden kann und betreiben historisch informiert auch keine Geschichtsklitterungen. Was Hißnauer beschreibt, greife ich im Zusammenhang mit strategischer Kommunikation noch einmal auf.

Nichols verweist ergänzend ausdrücklich auf Regularien in den Institutionen und Organisationen, als deren Teil oder beauftragt von ihnen Filmschaffende häufig agieren. In der Tat *kann* der bei manchen Produktionen der Effekt auftreten, dass bei Abnahme eines Films durch eine Senderredaktion Forderungen erhoben werden, Protagonisten vorzuführen, sie lächerlich zu machen, weil dieses ja so unterhaltsam sei, oder sie aus dem Film zu werfen, »weil sie nicht gut rüberkommen«. Konsequenz ist, dass nicht gezahlt wird, wenn nicht abgenommen wurde. Hier arbeiten konkrete Redaktionen und Redakteur*innen unterschiedlich¹⁹⁴. Viele berücksichtigen moralische Kriterien, andere zielen eher auf Effekte ab, innerhalb derer die Haltung zu Individuen egal ist – was dann zu Unwahrheiten führen kann. Das ist allerdings die exakt umgekehrte Struktur im Vergleich mit den Lügen, die »Lügenpresse«-Schreier unterstellen.

Letztlich gründet die Problematik auch in verschiedene Arten der Kommunikation und der Adressierungswiesen Filmschaffender an das Publikum. Nichols unterscheidet führt das am Beispiel von »I speak about them to you« aus – dieses arbeitet im besten Fall die als individuell ausgewiesene Teilnehmerperspektive der Autor*innen ebenso wie Selbstverständnisse der Gefilmten aus. Die Gefahr eines Off-Textes, der die »Stimme Gottes« simuliert«, über andere spricht, verschiebt den Fokus bereits und identifiziert die da als objektivierend. Personen erfahren so Entsubjektivierung und Verdinglichung. Hier greifen die Michel Foucault folgenden Medienkritiken ebenso wie jene des »Otherings« in der postkolonialen Theoriebildung, da die »Stimme Gottes« häufig die Perspektive mehrheitsgesellschaftlicher Dominanzkulturen einnimmt und sie als neutral behauptet. Ein Off-Text freilich kann viele Formen annehmen; gelingende Musikdokumentationen wissen um das Problem und meiden es.

194 Ein Fall, der ein gewisses Aufsehen erregte, ist der Mehrfach-Einsatz von gecasteten Darstellern als differente Persönlichkeiten im WDR-Format »Menschen Hautnah«: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/wdr-fehler-und-verstoesse-gegen-standards-bei-menschen-hautnah-a-1248667.html>, aufgerufen am 24.5.2019. Der Sender schob hier der Autorin alle Verantwortung zu; solche Fehler entstehen jedoch in der Regel aufgrund der Anforderung der Redaktion an Protagonist*innen, die sich in je bestimmte Schemata einfügen sollen, so dass Autor*innen, um Aufträge zu erhalten, dann solche wie die beschriebenen Wege beschreiten, um die Anforderungen zu erfüllen. Ein Verstoß gegen normative Richtigkeit bildet so ggf. auch die ent-individualisierende, funktionalisierende Vorgabe formatfixierter Redakteur*innen, die solche Fixierung in Senderhierarchien erlernen.

Das vertiefe ich noch in Teil 5 in Auseinandersetzung mit dem Begriff des »Dispositivs« wie auch das daran anschließende Konzept von Mechanismen der Normalisierung im Werk von Hartmut Winkler. Nichols zufolge sind in frühen Werken des Dokumentarischen Personen so oft Platzhalter für etwas – und das durchaus auch im bereits skizzierten Fall Rodney King. »Mr. King does not emerge as a full-blown character in the raw footage widely on the news and beyond«¹⁹⁵ – und die Gewalt, der er ausgesetzt war, galt in der Wahrnehmung derer, die das sahen und selbst Angst hatten, derart zugerichtet zu werden, auch nicht ihm als Individuum. »Instead he serves as a symbol of police brutality and institutional racism.«¹⁹⁶ Die Polizisten freilich erfuhren auch keine Individualisierung, wobei sie im Gegensatz zu King auch als Funktionsträger agierten. Im Modus von »I speak about them to you« reproduziert sich zudem die Trennung zwischen denen im Bild und denen, die zuschauen. Wobei je nachdem, wer mit »them« gemeint ist, die Polizisten oder Rodney King, auch das »you« sich wandelt. Hier sind implizite Referenzen auf gesellschaftliche und kulturelle Gruppen mitgesprochen. In »I speak about them (or it) to us« greift dasselbe Schema. »I (or we) speak about us to you«¹⁹⁷ sind hingegen Selbstdarstellungen marginalisierter Gruppen ggf. inbegriffen; diese Adressierungsweise kann jedoch ebenso aus Sicht von behaupteten »Leitkulturen« auf die, die sich danach gefälligst zu richten haben, formuliert werden. In Musikdokumentationsreihen wie »Hip Hop Evolution« oder »The Defiant Ones« formiert sich so »visueller Gegendiskurs«, diese aufzubrechen unter Einbeziehung des Falls Rodney King.

In jedem Fall treten Asymmetrien auf zwischen denen, die hinter der Kamera agieren und in *Docutimelines* arrangieren und ihren Sujets. Eben diese unterlaufen mittlerweile Youtuber, Influencer und Popstars bei Instagram, nicht mehr bruchlos »Schubladen« ausgeliefert und selbst Programme schaffend. Sie unterscheiden auch das Dokumentieren von sich mit jemandem, also einem imaginierten Publikum, über etwas in der Welt Verständigens im Falle lebensweltlicher Kommunikation; dann, wenn das Werk entsteht, ist keine Interpersonalität mehr gegeben, allenfalls eine hypothetische. Diese Asymmetrien können nicht umgangen, jedoch bewusst in der Gestaltung reflektiert werden.

Wiederum verweist die Problematik auf das Bewusstwerden der je eigenen Teilnehmerperspektive auch hinsichtlich der faktischen Zuordnung zu gesellschaftlichen Gruppen nicht im essenzialisierten Sinne, sondern als Effekt dominanzkultureller Formationen und deren Institutionalisierung und Einübung in lebensweltlichen Zusammenhängen. Entscheidend ist die Frage, ob ich das Gegenüber als zu achtendes Gegenüber im Sinne sich vollziehender, intersubjektiver

195 Nichols 2010., S 61

196 Ebd.

197 Ebd., S. 65

Kommunikation begreife oder ein instrumentelles Verhältnis zu ihm einnehme; Grenzfälle, in denen das nicht geht, weil das Gegenüber selbst ein instrumentelles Verhältnis zum generalisierten Anderen einnimmt, führen zur Kritik eben dieser Struktur. Dem sollte auch im Medialen mit der Maxime begegnet werden: »Instrumentalisierere niemanden!«¹⁹⁸

2.9 Queens of Pop: Britney Spears

2010 beauftragte ZDF/ARTE die Firma Signed Media, deren geschäftsführender Gesellschafter ich war und in deren Rahmen zusammen mit meinem Kompagnon Jean-Alexander Ntiviyihabwa ich als Produzent fungierte, mit einem 2011 ausstrahlenden »Gesamtpaket«: 10 Folgen à 30 Minuten Dokumentation seien zu produzieren – nach einer Idee von Wolfgang Bergmann. Zusätzlich sollten wir eine abendfüllende »Final-Show« Show ausrichten und aufzeichnen. Den Rahmen der Produktion bildete ein »Ranking«: die Zuschauenden sollten ihre »Queen of Pop« wählen. Die Mechanik: Zunächst würden 10 »Kandidatinnen« von diesen per Klick im Netz gekürt, zu denen seien dann 10 Musikdokumentationen zu fertigen als Entscheidungsgrundlage dafür, welche »Queen« zu wählen sei. Was eine solche Rahmung für einen unseres Erachtens durchaus anspruchsvoll inhaltlich zu gestaltenden Inhalt bezweckt, das wird in Teil 5 dieser Arbeit ausgeführt.

Es entstanden Filme über Madonna, Donna Summer, Beyoncé, Debbie Harry, Lady Gaga, Aretha Franklin, Mariah Carry, Kate Bush, Diana Ross und Britney Spears. Wir arbeiteten dabei auch mit formatierenden Elementen – die Reihe enthielt Reenactments, die in Absprache mit den Autor*innen alle von einem Regisseur, Jean Alexander Ntiviyihabwa, inszeniert wurden, um sodann von 10 Autor*innen in die jeweilige **Docutimeline** eingearbeitet zu werden. Identische, grafische Elemente sorgten für die Wiedererkennbarkeit des *Formats*. Die einzelnen Dokumentationen sollten jeweils mit einem Ereignis beginnen, das als *Wendepunkt* im Leben der Protagonist*innen betrachtet werden kann. Ein solcher Einstieg folgte den in Teil 1 skizzierten, dramaturgischen Gestaltungen, die zum Aufbau und Abbau von Spannung analog in Musiken wirken und in filmischen Dramaturgien als »Plot Points« begriffen werden können.

Die zu gestaltenden »Bio-Pics« waren keine über »Underground«, Noise- oder Art-Pop – um unseres Erachtens und dem der ZDF/ARTE-Redaktion wohlbegründet gesellschaftlich *relevante* Prozesse in Musikdokumentationen zu erfassen ist ein analytischer und doch empathischer Blick auf den »Mainstream« häufig sogar besser geeignet. Insofern folgten wir der Prämisse, feministische Perspektiven einzu beziehen, verstanden diese als Kritik an Geschlechterverhältnissen- und Stereo-

198 Tugendhat 1993, 5. Vorlesung, S. 79ff. und ebenso S. 145

typen und somit spezifischen gesellschaftlich etablierten Interaktionsmustern und Modi der Geschlechterperformances als *Spezialfall dramaturgischen Handelns*.

Schon diese Kritiken, *recherchiert* im Zuge der Vorbereitung der jeweiligen Filme, enthalten *normative* Kriterien, setzen somit implizit die formale Symmetrie der Geschlechter im Sinne von Gender voraus, um Material kritisieren zu können. Sie formulieren aus der Betroffenenperspektive expressive und ethische Vorstellungen und Entwürfe, um Selbstbestimmung einzufordern. In Nichols Modell der Modi des Dokumentarischen ist diese Dokumentation dem Expository Mode zuzuordnen und versteht sich als *journalistischer* Film.

Als Autorin der Folge zu Britney Spears, die exemplarisch nunmehr analysiert wird, fungierte Julie Wessling. Die Montage vollbrachte Marion Pohlschmidt. Die Bücher bzw. Schnittkonzepte waren zuvor sowohl mit mir als auch mit der Senderredaktion abgestimmt.

Die Dokumentation beginnt mit einem Reenactment: eine nur von hinten sichtbare Person mit frisch geschorenem Kopf schaut sich in einem abgedunkelten Raum auf einer Leinwand Filmaufnahmen mit Kindheitsmotiven an. Der Off-Text erläutert: »Erst Kinderstar, dann Popengel – und jetzt ganz tief gefallen. Wir schreiben das Jahr 2007: Britney Spears demontiert ihr Image. In einem erstaunlichen Akt der Selbstbestimmung greift die Vorzeigekünstlerin zum Rasierer.«

Es folgt ein Übergang zu einer Montage aus Newsfootage: Paparazzi bedrängen noch die Kamera, die inmitten ihrer selbst platziert ist und sie aufnimmt, Schnitt, Britney Spears lässt sich beim Friseur eine Glatze rasieren. Es schließt sich eine Montage mit wie »Headlines« formulierten Aussagen verschiedener Künstler*innen an: »Britney – vom Mickey-Mouse-Club in die Irrenanstalt«, »Nur weil Du frei bist, Deinen eigenen Kopf hast und weißt, was Du willst, bis Du nicht gleich verrückt«, »Jeder von uns bricht mal zusammen. Man sollte es auch dürfen.« Wiederum folgt eine Passage, die Paparazzi zeigt und mit Aufnahmen aus Zeitungen »verschnitten« wird, musikalisierend ohne Rücksicht auf abzubildende reale Raumzeit. Der Zuschauer kann so eine Ahnung von den Erfahrungen bekommen, die Britney Spears mit Massenmedien machte; die Ästhetisierung in *Docutimelines* versucht, diese spür- und so auch kritisierbar zu montieren. Der Off-Text kritisiert das Verhalten der Journalisten, wertet stark – bezeichnet sie als »Meute« und spricht von »Hetzjagden«.

Das offenkundig *instrumentelle* Verhältnis der Reportermergenge zum Objekt ihrer Berichterstattung wird in den bedrängenden Bildern einer sirrenden und knip-senden Masse, inmitten derer die Kamera positioniert ist, auch für Zuschauende spürbar. Ein anschließender »O-Ton« der Journalistin Lisa Ortgies kommentiert und stützt die vorherige Aussage: »Ich hab' wirklich diese Bilder verfolgt und dachte: also, die wollen die wirklich umbringen. Die machen die jetzt zum Opfer der

Poggeschichte.« Die Frage wird per Off-Text zugespitzt: »Biographischer Tiefpunkt oder Selbstermächtigung?«

Habermas zufolge bildet letzteres eine klar *ethische* Fragestellung: wie will Britney Spears leben? Musikdokumentationen stellen diese ethischen Fragen häufig am Leitfaden individueller Künstler*innenbiographien – der Traum vom Ruhm vs. Preis des Ruhms, z.B., bildet einen üblichen »Masterplot«¹⁹⁹, der maßgeblich viele Musikdokumentationen strukturiert. Solche z.B. über Elvis Presley – als Autor folgte ich diesem Plot in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll« (ARTE 1997). Andere Biographien, die so aufgearbeitet werden, sind die von Amy Winehouse, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Avicii, Kurt Cobain, Ian Curtis, Whitney Houston. Was als Weg zu einem »guten Leben«, Selbsta Ausdruck, viel Geld und Kreativität begann, kippt um in das Zerbrechen an der eigenen Popularität. Auch andere der Filme in der Reihe »Queens of Pops«, so der über Donna Summer, folgen diesem »Plot«, der keineswegs jenseits des Argumentativen lediglich Setzungen formuliert. Künstler*innen, die nicht früh verstarben, mühten sich, dem zu begegnen und so Selbstbestimmung zurückzuerlangen, wenn auch oft erfolglos. So auch Donna Summer.

Zugleich enthält diese Eingangssequenz auch eindeutig *Normativem* folgende Urteile sowohl der Autorin als auch der Interviewpartner*innen: das Verhalten der Paparazzi wird kritisiert, ja, sogar metaphorisch als Mordversuch verstanden. Eine Regel, die Paparazzi-Verhalten im Sinne aller von ihr Betroffenen, Symmetrie und Reziprozität voraussetzend, zu begründen versuchte, wäre wenig überzeugend.

Ein anschließend eingeschnittener, eingekaufter O-Ton von Britney Spears ergänzt die Betroffenenperspektive: alle möglichen Menschen würden sich eine Glatze rasieren. Sie habe tatsächlich einiges durchgemacht, und irgendetwas in ihr habe einfach rebellieren wollen – um sich frei zu fühlen. Expressives verbindet sich hier mit Ethischem; Britney Spears meint auch tatsächlich, was sie sagt, erhebt einen Geltungsanspruch.

Die doppelte Struktur der Geltungsansprüche in Musikdokumentationen wird so deutlich – Britney Spears erhebt solche, jedoch ebenfalls die Autorin Judie Wessling. Die Geschichte einer realen Person als sie selbst wird erzählt: aus diesem Weltbezug heraus entsteht der Film. Es hat diese Sequenz im Leben von Britney Spears tatsächlich gegeben, und ihr Handeln trug tatsächlich zu einem Entmündigungsverfahren bei.

Hier noch von rein »vorfilmischer Realität« zu sprechen führt in die Irre: das Mediale, konkret mediale Milieus aus Boulevard-Zusammenhängen, die Fotografen und Kameralleute, sind *Teil dessen*, was selbst wiederum in der Dokumentation und in Musikdokumentationen zumeist Sujet und auch neu in der *Docutimeline* arrangiert und komponiert wird, indem die Montagen Schlagzeilen sampeln. Der

199 Der Begriff stammt von Parker 2005, S. 128ff.

Belegcharakter zum Stützen des Geltungsanspruchs auf propositionale Wahrheit hebt sich dabei im Falle journalistischer Produktionen nicht durch die Montage auf, die erhobenen Geltungsansprüche changieren und können sich in manchen Passagen auch verdichten: Aufnahmen von Paparazzi belegen, dass diese Britney Spears bedrängten; die Art der Montage kann bereits Wertungen implizieren und einen Bezug zu normativen Regelverstößen in der sozialen Welt herstellen, auch ohne dass ein Off-Text dieses expliziert. Die Kommunikationen im Produktionsprozess diskutieren es jedoch, ob es in diesem Fall angemessen sein, die *Docutimeline* so und nicht anders zu gestalten.

Rationalität als *Verwendung von Wissen* führt zudem zum Einsatz von Expert*innen: In der Dokumentation über Britney Spears erläutert so Sonja Eismann, 2011 Chefredakteurin des »Missy Magazins«, dass Haare eine Form des kulturellen Kapitals seien, die viel darüber aussagten, was für eine Art von Weiblichkeit der Öffentlichkeit signalisiert werden solle im Falle weiblich gelesener Popstars. »Performing Gender« erfährt so Reflexion. Das Arrangement eines Mixes aus Reenactments, Archivbildern, Zeitungscovern und Interviews entfaltet im weiteren Verlauf die komplexe Argumentation der Imagekreation des »All American Girls« als »Southern Belle«, einer blonden Südstaatenschönheit, die sich vor allem dadurch auszeichnet, all das *nicht* zu sein, was als Stereotyp schwarz gelesenen Körpern aufgeprägt wird.

Die Belegbarkeit verschiebt sich zu *höherstufigen* Wahrheitsfragen, die nichtsdestotrotz Geltungsansprüche erheben und so ggf. auch zu Widerspruch einladen. Von Schnitt zu Schnitt, Montage zu Montage, in der *Docutimeline* komponiert, variieren so die erhobenen Geltungsansprüche, ohne Abbildhaftigkeit zu behaupten.

Changierende Abstraktionsniveaus der Aussagen verschieben auch die Weltbezüge vom schlichten Fakt – 100 Millionen verkaufte Tonträger in knapp 10 Jahren – zu Bezügen auf Modi der US-Geschichtsschreibung. Die Analyse von Strukturen der Musikindustrie und die Aufbereitung von Ergebnissen der Kulturwissenschaften im Interview mit Daphne Brooks tragen zur *Gesamtargumentation* des Films bei. Vertreter des Pop-Boulevards wie Alexander Gernandt, damals stellvertretender Chefredakteur der BRAVO, aber auch Musiker*innen wie Nile Rodgers, Duffy und Liz Mitchell von Boney M., ergänzen das Gesamtbild durch die je spezifische Sicht ihrer jeweiligen medialen und musikalischen Milieus.

Der Off-Text wie auch die Interviewpartner formulieren dabei mutig Thesen: durch ihre stilisierte Künstlichkeit sei Britney Spears als Projektionsfläche verschiedenster Wünsche inszeniert worden. So sei ihr kommerzieller Erfolg zu erklären. Der Film rekonstruiert mit Reportage-Stilmitteln die Herkunft aus dem »Bible Belt«- die Autorin drehte in Britney Spears' High School in Kentwood, Louisiana, und interviewte deren Schuldirektor. Der entschleunigte Schnittrhythmus wandelt sich, ohne »Authentisches« zu suggerieren, pflügt sich ein in die Bilder

der Ortschaft und Landschaft, ohne auf Farbkorrektur und artifizielle Filter zu verzichten.

Der Film orientiert sich so an der belegbaren Image-Produktion von Popstar im musikindustriellen Zusammenhang, die jedoch nicht zufällig geschieht, sondern kulturell etablierte Muster stilisiert so abstrahiert, dass sie warenförmig werden: eine Marke. Diese Mechanismen erfahren vertiefende Analysen in Teil 5 dieser Arbeit; *um sie jedoch überhaupt konstatieren zu können, bedarfes der verständigungsorientierten Kommunikation* wie in diesem Film von Julie Wessling und Marion Pohlschmidt.

So tauchen – in diesem Fall *strategische* – Rationalitäten immer auch auf der Seite des Sujets auf; das Kalkül, mittels übermächtiger Inszenierungen auf der Bühne dem Publikum intensive Erfahrungen zu bescheren, leitet an, was als ästhetische Rationalität in solchen Nicht-Kunst-Zusammenhängen Gründe für den Effekteinsatz generiert und wird genüsslich in seiner »Größe« montiert: Archivmaterialien von den gewaltigen Shows in den großen Hallen verdichtet die Montage und komponiert sie so zu etwas Neuem.

Der Film schildert auch einen Wandel von Vorstellungen des Künstlergenies, bis dato zumeist männlich gedacht, hin zu Gütekriterien, die eher an »Messbarkeit« orientiert sind, z.B. Verkaufszahlen, Konzertbesucher bei Tourneen, körperliche Leistungsfähigkeit; auch das ist Sujet im Teil 5. Diese These visualisiert der Film mittels Original-Footage zur körperlichen Selbstoptimierung der Künstlerin beim Tanztraining. Pop-Journalist Simon Reynolds, der dem 4. Teil dieser Arbeit zentrale Thesen stiftet, vertieft das Sujet dahingehend, dass er die Rückkehr zum Spektakel in den Neunzigerjahren als Mega-Shows mit Tricktechnik, Tänzern und immensen Lightshows in einen High-Tech-Zirkus verwandelt. Die Auswahl des Archivmaterials, das aufwändige Bühnenshows von Britney Spears in Montagen verdichtet, so pointiert und arrangiert, stützt die Aussage: Popstars wurden zu Marionetten von ökonomischen Systemimperativen, geboten somit der Profitmaximierung. Das Bild der Künstler*in zierte nunmehr ganze Produktpaletten von Bettwäsche bis zu Kaffeetassen.

Das *Zurückwirken* der Star-Inszenierung auf Lebenswelten, die »Kolonisierung«, wie Habermas es nennt und in Teil 5 rekonstruiert wird, durch ein konfektioniertes Role- und Erfolgs-Model vollzieht der Film anhand eines »Neudrehs« mit einem Britney-Spears-Fanclub nach, der auf dem heimischen Sofa das Idol feiert und von ihr schwärmt, und auch anhand von Archiv-Interviews mit Fans vor einer Konzerthalle.

Die Kulturwissenschaftlerin Daphne Brooks deutet im Interview das Protzen mit Formen des Kapitals im Produkt Britney Spears – ökonomisch, kulturell und auch im Sinne der Selbstvermarktung – als typisch für die Clinton-Ära, in der Kapitalismuskritik durch neue Marktfreude im Dot.com-Boom ersetzt worden sei. Die Autorin Julie Wessling illustriert es mit Archivmaterial, das Clinton zeigt: wiederum eine These mit höherstufigem Geltungsanspruch.

Gestützt wird diese Rekonstruktion der »Britney-Spears-Story« von Reenactments, die sich jeder »Authentifizierungsstrategie« verweigern und stattdessen im bonbonfarbenen eingerichteten, stilisierten Kinderzimmer überlebensgroße, in Bewegung versetzte Teddybären zum Frisieren eines Mädchens im »Shirley-Temple-Look« durch ihre Mutter schaukeln lässt. Der Off-Text erläutert die Rolle der Mutter von Britney Spears. Das Reenactment vollbringt eine symbolisierende Verdichtung, fast karikierende Verdeutlichung der These, dass die Mutter eigenen Drang zur Statusgewinnung durch die Tochter zu befriedigen suchte. Fernab der Suggestion, selbst Beleg zu sein, visualisiert diese Sequenz doch *Belegbares*. Auf die Tonspur der *Docutimeline* erklingt eine Spieluhr, die das Artificielle noch betont.

Die Karriereschritte von Britney Spears vollzieht die Dokumentation nach, arbeitet dabei auch das moralisch fragwürdige Bedienen von pädophilen Subtexten im Video zu »Hit me Baby one more time« heraus. Die Journalistin Lisa Ortgies deutet und *kritisiert* dieses zugleich als das Bedienen von Männer- und Väterfantasien in letztlich ökonomischen Systemimperativen, als Gebot der Profitmaximierung und Inszenierung der Marke Britney Spears. Sie ordnet deren Erfolg im Rahmen einer männlich geprägten Kultur ein, die genau bestimme, was sein dürfe und was nicht. Die Autorin Kerstin Grether versteht diese Entwicklung als Teil eines kulturellen Rollbacks, das in den Nullerjahren gegriffen habe, um Entwicklungen wie zuvor z.B. im Falle der »Riot Grrls« schlicht zu ignorieren und so ungeschehen zu machen.

Die Bezüge in die historische Zeit sozialer Welten stellen so die Interviewpartner*innen selbst her, sie formulieren dabei in sowohl normativen als auch propositionalen Hinsichten und verschränken beides miteinander; die Dokumentation vollzieht das nach und montiert es in *Docutimelines* so, dass Aussagen aus unterschiedlichen Perspektiven (journalistische Einordnungen, kulturwissenschaftliche Expertisen, Erfahrungsberichte) sich ergänzen, um im Materialmix ein *kohärentes* Bild vom Karriereverlauf des Popstars zu rekonstruieren.

Christlich-fundamentalistisch verneint Britney Spears Sex vor der Ehe, so wird weiter Material aufbereitet, patriotisch zeigt sie sich zu Beginn des Irak-Krieges. Wiederum öffnet sich das Arrangement des Materials der *historischen Zeit* oder auch Zeitgeschichte, was in Teil 4 vertieft werden wird. Um dann selbst Schritt für Schritt das so intensiv und kommerziell erfolgreich arrangierte Image abzuräumen – Britney Spears' Kuss mit Madonna auf der großen Showbühne, Blitz-Hochzeit und Blitz-Scheidung, Haare ab. Was bei männlichen Stars akzeptiert würde als coole Rebellion, lasten Medien und Fans Britney Spears jedoch an – so auch die Scheidung der jungen Mutter. Das Nachvollziehen und Destruieren des »Performing Gender« bleibt so zentraler Ansatz des Films; es bereitet auch am Konventionellen orientierte Modi normativer Kritik auf und kritisiert diese selbst mittels postkonventioneller Prinzipien wie dem Recht auf Selbstbestimmung.

Eine Art Selbstreflexion der Mediales Produzierenden vollbringt diese Dokumentation so zudem, indem sie selbst als Teil des medialen Milieus »Musikfernsehen« Strukturen, die dieses mediale Milieu hervorbrachte, analysiert und kritisiert.

Die Vielfältigkeit der Bezüge und auch Abstraktionsniveaus zu sozialen Welten, die in der chronologischen Ordnung der **Docutimelines** generiert werden und so ein durch die Interviews auch vielstimmiges Angebot an Öffentlichkeiten darstellen, sollte deutlich geworden sein. Die Wahrheits- und Realismusfrage allein kann diese Mehrdimensionalität nicht erfassen. Die Dokumentation als Ganzes in ihrer Komposition erscheint den Zuschauenden in ihrer Dramaturgie doch als Einheit aufgrund der Vernetzung von Narration und mehrstufiger Argumentation.

Es ist zudem das Ergebnis Monate währendender Kommunikationsprozesse außerhalb und vor Beginn des Schnitts, des Entstehens dieser **Docutimeline**. In diesen erfüllten Jean-Alexander Ntivyihabwa und ich als Produzenten und Redaktionsleitungen – der konkrete Film war intern mir zugeordnet – als Scharniere zur Abstimmung mit der ZDF/ARTE-Redaktion, in diesem Fall vor allem mit Wolfgang Bergmann und Dieter Schneider, unsere Rollen. Die Konzeption und Argumentation durchliefen so immer neue Überarbeitungsprozesse in einem komplexen Team im Rahmen von Kommunikationen, die konstitutiv für das sind, was als Musikdokumentation sodann auf Bildschirmen betrachtet werden kann.

3. Lebenswelt

3.1 Möglichkeiten des Postkonventionellen und die Situierung von »Identitäten«

Habermas unterscheidet zwischen Teilnehmenden- und Beobachterperspektive, auf die ich im- und explizit bereits mehrfach Bezug nahm – eine letztlich auch für Theorien der Massenmedien zentrale Unterscheidung. Gerade gelingende Musikdokumentationen arbeiten die Teilnehmendenperspektive von Fans und Rezipienten wie auch der Musiker*innen selbst und ihrer Umfeldler heraus, spür- und nachvollziehbar zu machen in ihren audiovisuellen Kompositionen; eine ästhetische Erfahrung mit ihnen zu machen und als Möglichkeit im Rahmen eines sich mit jemandem, hypothetisch Zuschauenden, über die soziale Welt Verständigen eröffnet sich so als Möglichkeit. Der Prozess bleibt asymmetrisch und ist doch in gesamtgesellschaftliche Verständigungsprozesse eingebunden; vermittelnd wirken Lebenswelten. Denn aus der Teilnehmendenperspektive sind Akteur*innen Teilnehmer einer Lebenswelt, so Habermas im Anschluss an Alfred Schütz und ebenso all jene philosophischen Ansätze des 20. Jahrhunderts von Bergson über Husserl und Heidegger bis zum Wittgenstein der »Philosophischen Untersuchungen«¹, die dem Wissenschaftlichen, somit auch Szientismus und Positivismus vorgängige Alltagskonzeptionen in den Mittelpunkt ihrer Reflektionen und Rekonstruktionen rückten.

Die in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* noch als ambivalent rekonstruierte Rationalisierung von Gesellschaft vollzieht sich in einem Szenario, in dem:

- traditionale, konventionelle und religiöse Gefüge als Begründungen ihre Bindungskräfte verlieren
- systemische Prozesse, die mittels entsprechlicher Steuerungsmedien wie staatlicher Macht (Sanktionen, die nicht erst begründet werden, weil die

1 Im Aufsatz »Handlungen, Sprechakte, sprachlich vermittelte Interaktionen und Lebenswelt« verweist Habermas ausdrücklich auf Husserls »Krisis der europäischen Wissenschaften«, vgl. Habermas 1992 (I), S. 88., in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* auf Husserl und Wittgenstein, vgl. Habermas 1988, Bd. II, S. 182

Rechtsordnung sie festlegt) und Geld Lebenswelten zwar teilweise entlasten, zugleich aber »kolonisieren« (worauf im 5. Teil dieser Arbeit zurückzukommen sein wird)

- sich Expertenkulturen herausbilden, die durch spezialisierte, den Geltungsansprüchen folgenden Wissensproduktionen lebensweltliche Erfahrungsgehalte »ausdünnen«, so z.B. Wissenschaftler.

Die letzten beiden Aspekte entkoppeln sich von Lebenswelten und wirken auf diese zurück; der erstere führt zu einer Entbindung rationaler Prozesse von Traditionalem und Konventionellem und der Möglichkeit, dieses kritisieren zu können und so auch lebensweltliche Transformationsprozesse anzustoßen. Der dritte Punkt wurde in Auseinandersetzung mit der Kunstkritik als solch spezialisiertem Wissen angedeutet, die zumindest auf die Produktion so zurückwirken kann, dass sie dem »breiten Publikum« unverständlich bleibt. »Was der Kultur durch spezialisierte Bearbeitung und Reflexion zuwächst, gelangt nicht ohne weiteres in den Besitz der Alltagspraxis«².

Stattdessen gelangt es massenmedial vermittelt dort hin. Eben auch deshalb gibt es »Dokus«; auch deshalb interviewen Produzierende Experten in der Annahme, dass diese sich besser auskennen als sie selbst. Praktiken wie Recherche durch Filmschaffende finden statt – sammeln und recherchieren ganz so, wie in der Beschäftigung mit Enwezor als auch für Künste relevant in Abschnitt 1.3. ausgeführt wurde. Auch im Falle von Musikdokumentationen dann, wenn nicht nur anekdotisch oder in Aneinanderreihung von Fakten, sondern auch kontextualisiert gearbeitet wird. Medienschaffende sind dabei jedoch wie Wissenschaftler zugleich auch Teilnehmer von Lebenswelten. Das, was sie dort erleben, wirkt auf Formen und Inhalte von Audiovisualitäten.

In jüngeren Veröffentlichungen verwendet Thomas Weber einen ähnlichen Begriff und schreibt von den »Erfahrungswelten« von Medienproduzierenden und -rezipienten. Erfahrung habe ich in den letzten Abschnitten im Zusammenhang mit ästhetischen Erfahrungen als Spezialfall, eingebettet in Kunstzusammenhänge, eingeführt. Sie umfasst auch weitere Situierungen:

»Eine Erfahrungswelt setzt sich dabei nicht nur aus real erfahrenen Ereignissen im Umgang mit anderen Akteuren zusammen, sondern auch aus dem Erfahrungshorizont der Akteure im Hinblick auf Denk- und Handlungsoptionen.«³

Thomas Weber bezieht sich hier auf »Artworlds« von Howard S. Becker, der damit keine »abgeschlossene Welt«, sondern den prozessualen Charakter des Entstehens

2 Habermas 1990 (I), S. 41

3 Weber 2017b, S. 107

von Kunstwerken im Zuge der Arbeitsteilung daran beteiligter Akteure konzeptualisierte⁴. Er konstatiert Ähnlichkeiten zum Begriff des Erwartungshorizontes und verweist auf eine phantasmatische Dimension, die der »Erfahrung einer Zusammenarbeit mit Anderen« innewohne. Phantasmatisch deshalb, weil diese Erfahrung auch auf Annahmen, Vermutungen, Interpretationen und Unterstellungen bis hin zu Vorurteilen beinhalten könne, ohne dass diese nun eigens fortwährende Überprüfungen und Verifikationen initiieren würden.

»Dabei reagieren alle Akteure auf die Erfahrungen mit allen anderen Akteuren und Aktanten und bilden so einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, an dem sich alle orientieren. Das gilt selbst dann, wenn Akteure oder Aktanten die Wirkung ihrer Aktionen verdecken, um hegemoniale Kommunikationsformen zu verdecken. [...] Insofern bilden Erfahrungen einen Zusammenhang.«⁵

Sie umfassen die individuelle, körperliche Wahrnehmung des Einzelnen wie auch die Erfahrung, in Gemeinschaften mit anderen zu kooperieren.

Diese Konzeption lässt sich annähernd nahtlos mit dem Lebenswelt-Konzept von Habermas verbinden. Lebenswelt bildet in der *Theorie des Kommunikativen Handelns*⁶ für Teilnehmende einen Erfahrungskontext und -zusammenhang inmitten von kreisförmig gestaffelten Horizonten, in die Sprechsituationen sich einbetten als tatsächliche, raumzeitlich lokalisierbare. Themenabhängiges Kontextwissen wie auch Hintergrundwissen im Bezug auf die konkrete Verfasstheit der jeweiligen Lebenswelt setzen Teilnehmer in Lebenswelten wahlweise implizit voraus oder explizieren es situationsangemessen, wobei diese Möglichkeit der Explikation immer gegeben ist. Eben diese Lebenswelten setzen Musikdokumentationen zumeist mit ins Bild gerade da, wo das Aufwachsen der Künstler*innen und deren soziale Situierung aufbereitet wird.

In Sprechsituationen reproduzieren sich »Normalitätserwartungen«⁷, Selbstverständlichkeiten, geteilte Deutungsmuster als Vorinterpretationen von sozialen, also interpersonalen Zusammenhängen sowie weltanschauliche Fundamente, von denen ungefragt angenommen wird, dass Gesprächsteilnehmer sie teilen – diese Fundamente sind in einer Villa an der Elbchaussee u.U. aus anderen sedimentierten Erfahrungen, Bildungszusammenhängen und ökonomischen Möglichkeiten entstanden und kompiliert als in einer Kiez-Kneipe oder in den Ateliers einer Kunsthochschule, diese wiederum anders als in einer Geflüchtetenunterkunft als

4 Vgl. Becker 2008

5 Weber 2017b, S. 113 – »Aktanten« ist ein Begriff von Bruno Latour, der das »Zusammenwachsen« von Mensch und Apparatur beschreiben kann.

6 Zum folgenden siehe Habermas 1992 (I), S. 89ff.

7 Siehe hierzu auch die Auseinandersetzung mit Jürgen Links Normalismus-Konzept im 5. Teil

in einer Schwulenkneipe. In einem solchen Zusammenhang ist auch die Habituskonzeption von Pierre Bourdieu zu verorten; erlernte Verhaltensdispositionen generieren in lebensweltlichen Zusammenhängen das, was traditionell »Stallgeruch« genannt wurde und in der Historie bürgerlicher Klassen gründet als »Distinktionsgewinn«.

Dieses »Hintergrundwissen« weist Habermas zufolge eine erstaunliche Stabilität auf, weil Teilnehmer von Lebenswelten nicht damit rechnen, dass es problematisiert werden könnte – wie Reaktionen von Abwehr und Leugnen über Unglaube bis hin zu Gegenangriffen dann belegen können, wenn auf Alltagsrassismus und -sexismus, Homo- und Transphobie verwiesen wird, die in manchen lebensweltlichen Bereichen als kulturelle Üblichkeiten und Konventionen wirken – die dann, wenn sie nicht in Bewegungen wie #metoo immer wieder neu Problematisierung erfahren, so sozialstrukturell bis in die Unsichtbarkeit hinein stabil gehalten werden können als Gewohnheitsmuster mancher⁸.

Im Fall interkultureller Erfahrungen oder solchen zwischen Dominanz- und Subkultur, die Habermas einigermaßen konsequent nicht als Möglichkeit in Betracht zieht, kann es somit zu erheblichen Erschütterungen kommen. Genau in diesen Zonen kann sich Popmusik etablieren, mit diesen Erschütterungen spielend oder sie artikulierend. Stile wie Punk oder Hip Hop oder die Musiken der Riot Grrrls siedeln sich in diesen Zonen an; **Docutimelines** stellen Bezüge zu ihnen her .

Der Begriff der Artikulation im Werk von Stuart Hall fasst die bisher analytisch getrennten Geltungsansprüche und Erfahrungsdimensionen bis hin zur Forderung nach der Möglichkeit ethischer Entwürfe in feindseligen, sozialen Zusammenhängen zusammen und situiert sie in eben solchen konfliktgeladenen Konstellationen:

»Eine Artikulation ist demzufolge eine Verknüpfungsform, die unter bestimmten Umständen aus zwei verschiedenen Elementen eine Einheit herstellen kann. Es ist eine Verbindung, die nicht für alle Zeiten notwendig, determiniert, absolut oder wesentlich ist. [...]. Die so genannte ›Einheit‹ eines Diskurses ist in Wirklichkeit die Artikulation verschiedener, unterschiedlicher Elemente, die in sehr unterschiedlicher Weise reartikuliert werden können, weil sie keine notwendige ›Zugehörigkeit‹ haben. Die ›Einheit‹, auf die es ankommt, ist eine Verbindung zwischen diesem artikulierten Diskurs und den sozialen Kräften, mit denen es, unter bestimmten historischen Bedingungen, aber nicht notwendig, verbunden werden kann.« (Hervorhebung von mir. Ch.B.)⁹

8 Vgl. dazu Sow 2015, das ganze Buch.

9 Hall 2000, Pos. 1138 der eBook-Version. Stuart Hall verwendet den Begriff in Adaption und Weiterentwicklung einer von Ernesto Laclau in »Politics and Ideology in Marxist Theory« ausgearbeiteten Konzeption.

Durch solche Verbindungen kann es gelingen, über die jeweilige »Platzzuweisung« in sozialen Ordnungen mitsamt ihres tradierten Hintergrundwissens und den ihnen immanenten Hierarchien auch hinauszugehen oder aber sie in Musiken zu artikulieren, oft jene, die ohne Zugang zu komplexeren Produktionsmitteln und ohne allzu ausgeklügelte musikalische Ausbildung zugänglich sind¹⁰. In ihnen kann auf Formen der Diskriminierung reagiert werden – wobei es zumeist die dominante Kultur ist, die Positionen zuweist, auf die dann, wie im Hip Hop, auch durch das Inszenieren von Battles, Schaukämpfen mit Mitteln der Musik also, aber auch dem Zelebrieren von Status unter Einsatz auch von Körperlichkeit und Posing geantwortet werden kann. In eher Mittelschichts- und bildungsbürgerlich geprägten Musiken können subtilere Formen des Battles wirken, weil Status nicht erst erworben und durch Körperlichkeit demonstriert werden »muss«. Dann kann auch Ironie und Poesie greifen.

Artikulationen im Zusammenhang eher deklassierter Gruppierungen können auch Blickumkehr, Zurückweisungen oder Umwertungen von Positionszuweisungen enthalten, sie explizit machen und auf sie reagieren. »Artikulation« ist nicht auf die sprachliche Form alleine festgelegt; auch Detroit Techno oder Adaptionen des Afrobeat im Londoner Jazz (Sons of Kemet, Ezra Collective, Kokoroko rund um die Trompeterin Sheila Maurice-Grey und, das Ensemble der Saxophonistin Nubya Garcia) der späten Zehnerjahre stellen solche außer- und vorsprachlichen Artikulationen dar, wenn auch die Sons of Kemet ihr Album »You're queen is a reptile« nannten, um statt Queen Elizabeth schwarze Königinnen wie die in der »Underground Railroad« aktive Harriet Tubman zur Sklavenbefreiung zu würdigen. So verleihen sie der rein instrumentalen Musik eine inhaltliche, propositional fundierte Programmatik.

Artikulation kann so auch Vorprädikatives und Nicht-Propositionales an soziale Kräfte koppeln und den Raum des Diskursiven und den Kommunikativen Handelns mit neuen Gründen aufzufüllen – was in Musikedokumentationen im gelingenden Fall verstanden, aufgegriffen und in Audiovisualitäten umgesetzt wird. Tatsächliche Probleme können bei Dreharbeiten entstehen, in denen das jeweilige, lebensweltliche Hintergrundwissen der Produzierenden und derer, die Sujet sind, erheblich differiert. Hier können Musikedokumentationen sich mühen, »Übersetzungsarbeit« zu leisten; vorgängig bereits am Set für Produzierende bildet dies eine Herausforderung, die manchen Akteur*innen auch gar nicht bewusst ist.

In vielen Fällen ist Popmusik als artifizielle Verdichtung von Seinsqualitäten eine Artikulation im obigen Sinne, die das rein Personal-Expressive somit auch deutlich übersteigt und so zur Produktion neuer, sozialer Bedeutungen beträgt,

10 Dass gerade der Jazz für viele Musiker unter Bedingungen der Segregation in den 40er, 50er und 60er Jahren sich so komplex entwickelte, lag auch an den Musikschulprogrammen, in denen manche der Instrumentalisten ausgebildet wurden.

ja, sogar neue Artikulationsformen *hervorbringt*, wie es nicht nur, aber auch in »Jugendjagons« geschieht. So z.B. im »Verlan«, einer französischen Traditionen entspringenden Praxis der Umcodierung von Alltagssprache, eines Vertauschens und Umkehrens von Silben. »Verlan« selbst verdreht bereits den französischen Ausdruck »à l'envers« (verkehrt herum).

»In den 80er und 90er Jahren brachte die Hip-Hop Szene das Verlan in die französischen Banlieues, wo es seitdem zur Geheimsprache der Jugendlichen geworden ist. Jedes Viertel, jede Bande besitzt seine bzw. ihre eigene verschlüsselte Sprache. Auch wenn das Grundrezept bei der Bildung neuer Wörter immer dasselbe bleibt – Silben umkehren, Buchstaben weglassen oder Buchstaben hinzufügen – sind der Kreativität keine Grenzen gesetzt. Hier ein einfaches Beispiel: Man nehme beispielsweise das französische Wort *problème* (Problem) und vertauscht in einem ersten Schritt die Silben. Dann entsteht das Wort *blèmepro*.«¹¹

Auch hier gruppieren sich zwar auch strategisch eingesetzte, dennoch in sich kunstvolle Praxen der Artikulation um Erfahrungen, die wertend als cool oder uncool begriffen werden.

In den nach Tiefen und Weiten konzentrisch gestaffelten konkreten lebensweltlichen Räumen und in ihnen vollzogenen Interpunktionen von Zeitverläufen, auch historischer Zeit entsteht in Aktualisierungen und somit Artikulationen geteilte soziale Regionen und Zonen, die als die eigene begriffen und verteidigt werden – z.B. jene, wo »blèmepro« verstanden wird. Somit artikulieren auch die marginalisierter Communities aus ihrer Innenperspektive. In segmentierten und ausdifferenzierten Gesellschaften entstehen so Lebenswelten im Plural, oder auch, außerhalb der Habermas-Terminologie, Subkulturen. Eben diese sind Sujet von Musikdokumentationen.

Das Hintergrundwissen begreift Habermas holistisch, was ich vehement bestreiten würde; holistisch erscheinen lediglich jene Bezüge, in denen bereits konkret hegemoniales Wissen sich situiert. Das Hintergrundwissen marginalisierter Gruppen unterscheidet sich ggf. erheblich von den hier und da an Heimatfilme gemahnenden Darstellungen der Lebenswelt bei Habermas, in die systemische Verzerrungen dann eindringen wie Schurken ins Grün der Heide. Sozial abweichendes, auch als sexuell deviantes und dennoch legales erkennbares Verhalten, bestimmte Looks oder auch körperliche Merkmale in bestimmten Regionen nicht nur der der sächsischen Schweiz können Reaktionen nach sich ziehen, die körperliche Unversehrtheit gefährden, nicht etwa Holismen lebensweltlichen Hintergrundwissens bedrohen.

11 Quasthoff, Amelie, Das umgekehrte Französisch, <https://www.flexword.de/das-umgekehrt-e-franzosisch/>, aufgerufen am 23.3.2018

Habermas thematisiert solche Konstellationen eher selten und hält an der Unterstellung geteilter Grundannahmen auch im Falle differenter Kulturen fest, zu denen immer auch eine Symmetrie von Teilnehmendenperspektiven gehöre¹² - was wohl eher dem Bereich der Sollgeltung als dem tatsächlicher, lebensweltlicher Erfahrung aller gleichermaßen entspricht. Gerade solche *Konflikte* sind es, die *Docu-timelines* dynamisieren und lebensweltlich reale Dramaturgien ausarbeiten. Eine Musikdokumentation in zwei Teilen namens »Style Clash«, die ich konzipierte und die dann von den Autoren Hannes Rossacher und Dirk Laabs 2008 umgesetzt wurde, in deren Fall ich zudem als Executive Producer und Redaktionsleitung fungierte, arbeitete solche Differenzen heraus. Der Film von Dirk Laabs zeigte den »Clash« zwischen Disco und Rock in den späten 70er Jahren, als Fans letzteren Stils sich als Vertreter eines »authentisch«, natürlich und maskulin verstandenen Echten hochaggressiv auf »Disco« als »Plastikmusik« stürzten – zugleich ein »Kulturkampf« zwischen hybriden, urbanen lebensweltlichen Zusammenhängen in den Metropolen der Küsten und tradiertem, oft ländlichen, weißen Hintergrundwissen im Bible Belt oder mittleren Westen. Der andere Teil bereitet das Ende der Ära des opulenten Art- und Progrocks, eingeleitet durch den Punk, auf – somit jenen Prozess, in dem die mit Opulenz spielenden und bürgerlich gut geschulten Keyboard- und Gitarrenvirtuosen von Yes, Pink Floyd oder auch Supertramp und Genesis durch die Programmatik der lediglich 3 Akkorde der zum Teil aus perspektivlosen Arbeitermilieus stammenden Musiker mit Punk-, Ska- und Dub-Formationen die Synthesizer-Türme der Artrocker zum Einsturz brachten. Das geschah vor dem Hintergrund des nach Dominanz strebenden Thatcherismus und in klarer Opposition zu ihm.

Während der erste Film tief in die Problematisierung lebensweltlichen Hintergrundwissens über das, was ein Mann angeblich zu sein habe und wie in Musik sich dies zeige, eindrang, diskutierte der zweite Film eher innerästhetisch die Erfahrungen, nach denen die Musizierenden und ihre Fans strebten. Beide Filme bewegen sich dabei jedoch in ihrer Gestaltung noch nicht in den Zonen rein formatierter Kommerzialisierung, die als analog zur Wirkung ökonomischer Systemimperative mit Habermas verstanden werden kann. Diese behandelt Teil 5 dieser Arbeit, kurz vorwegnehmend sind es tatsächlich dem sprachlich-performativen Strukturen wie dem *Befehl*, also ohne weitere Diskussionen zu befolgende Imperative, entsprechende, systemische, somit eigendynamische, Elemente vernetzende Prozesse. Sie sind situiert im Zusammenhang von Macht, die in Beziehungen wirkt, z.B. in gesellschaftlichen Hierarchien zwischen sanktionsbefugter Polizei und Bürgern oder weisungsbefugten Vorgesetzten und Angestellten, basierend auf funktionalen Erfordernissen in gesellschaftlichen Zusammenhängen. Dieses »ohne jede Diskussion« weist es als außersprachliches Medium im Sinne von Mittel aus. Ebenso kön-

12 Habermas 1992 (I), S. 178

nen ökonomische Systemimperative, also am außersprachlichen Steuerungsmedium Geld orientierte, Befehlscharakter erlangen dann, wenn sich Notwendigkeiten in Budgetierungen von Produktionen ergeben, aber auch hinsichtlich dessen, Geld überhaupt verdienen zu müssen. Sie entwickeln Eigendynamiken wie die Profitmaximierung als konkretes Imperativ in kapitalistischen Wirtschaftsformen, die in ökonomischen Theorien in ihrer befehlsanalogen Wirkung ausgearbeitet werden können.

Zwar geißelten die Disco-Kritiker die kommerzielle Orientierung dieser Musik, die auch neue Formate wie die Maxi-Single hervorbrachte – sie ignorierten jedoch die lebensweltlichen Zusammenhänge derer, die in den Gay Clubs tanzten. Eben diese arbeitet insbesondere der Film von Dirk Laabs mittels Archivmaterialien auf.

Eine Kritik der mangelnden Ausdifferenzierung des Lebenswelt-Konzeptes wie auch der damit korrespondierenden, jedoch früher veröffentlichten Ausarbeitung des Konzeptes der Öffentlichkeit bei Habermas formulierte auch Nancy Fraser. Fraser kritisierte¹³, dass Lebenswelt wie auch Öffentlichkeit bei Habermas bis zur Veröffentlichung von »Faktizität und Geltung«¹⁴ rein männlich imaginiert worden sei, Habermas die Geschlechterdifferenz als auch mit Macht und Gewalt aufrecht erhaltene nicht berücksichtigt habe und ebenso wenig differente ethnische Perspektiven. Auch durch die Kleinfamilie als Hort des Privaten habe er genau jene Sphären, in die Frauen verbannt wurden, um dort ökonomische Abhängigkeit, keinerlei Entlohnung für Care-Arbeit und ggf. Gewalt zu erfahren, aus dem Bereich des öffentlich Diskutierbaren gegliedert¹⁵. Somit hätten auch nicht alle Menschen die gleichen Zugänge zu Öffentlichkeiten. Zudem habe er immer die eine Öffentlichkeit, nicht jedoch die Ausdifferenzierung in Subkulturen und Teilöffentlichkeiten analysiert. In »Faktizität und Geltung«¹⁶ zeichnet Habermas ein durchaus differenzierteres Bild lebensweltlichen »Wildwuchses«, ohne es so detailliert auszuarbeiten wie in der *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Fraser verweist zudem auf das, was einst Klassengegensätze genannt wurde und bei Habermas im kommunikativen Handeln schlicht verschwindet. Sie plädiert im Gegenzug für subalterne Gegenöffentlichkeiten, die ohne notwendig Ansprüche auf Verallgemeinerungsfähiges auch partikuläre Identitätswürfe in Öffentlichkeiten einspeisen können¹⁷. Ungefähr das ist es, was in dieser Arbeit, auch durch Nancy Fraser belehrt, im Feld der Musiken ausprobiert wird¹⁸.

13 Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf Fraser 1992, 1996 und 2001

14 Habermas 1992 (II)

15 Vgl. z.B. Habermas 1988, Bd. II, S. 471

16 Ebd., S. 399

17 Fraser 1990, S. 69

18 Eine Darstellung feministischer Kritik an dem Werk von Habermas findet sich auch in Brunkhorst/Kreide/Lafont 2009, S. 112ff.

Denn viele der Komponenten geteilten, kulturellen »Wissens« und auch von Überlieferungen, Vorinterpretationen, Deutungsmustern und lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen, die Abwertungen und sozial degradierende und diskriminierende Aussagen beinhalten, auch solche, die dabei mit »Expertenwissen« unterfüttert auftreten können, eben solche, wie sie von Michel Foucault vor allem in den 70er als Diskreditierung »sexuell Devianter«¹⁹ oder der Produktion delinquenten Milieus ausarbeitete, wirken auch in lebensweltlichen Kommunikationen als Konflikte schürend und werden durchaus mit Geltungsanspruch vertreten. Sie lassen sich auch dann, wenn sie gewaltförmig werden, nicht kurzerhand dem später darzustellenden »strategischen Handeln« zuschlagen – und wirkten auf Subkulturbildungen, in denen Musiken entstehen, ein, weil die Bedrohten sich in schützende Communities zurückziehen. Als lebensweltliche Komponenten können genau diese auch zentral in Musikedokumentationen zur Sprache kommen, gesehen oder gehört werden, wenn z.B. der Jimmy Somervilles »Smalltown Boy« eingeschnitten wird. Auch all die Songs und Tracks infolge der Misshandlungen Rodney King führte ich bereits an und den Fall aus, die Riot Grrrls und den Ruf Aretha Franklins nach Respekt.

Tatsächlich ignoriert Habermas all das. Dennoch ist sein auf postkonventionelle Moralität, Propositionalität und Erfahrungsmöglichkeiten abzielendes Begründungsprogramm gerade als Schutzvorrichtung auch in solchen Fällen konzipiert und gedacht: »[...] die transitorische Einheit, die sich in der porösen und gebrochenen Intersubjektivität eines sprachlich vermittelten«,²⁰ also immer vor dem Hintergrund von geteilten oder auch ausdifferenzierten Lebenswelten situierten,

»Konsenses herstellt, gewährt ja nicht nur, sondern fördert und beschleunigt die Pluralität der Lebensstile. Je mehr Diskurs, um so mehr Widerspruch und Differenz. Je abstrakter das Einverständnis, desto vielfältiger die Dissense, mit denen wir gewaltlos leben können.«²¹

Und Pluralität der Lebensstile in seinem Sinne ist auch ein Auflösen von tradierender Geschlechterverhältnissen z.B. in der gegengeschlechtlichen Ehe. Seine Programmatiken umfassen durchgängig auch umfangreiche, soziale und ökonomische Rechte. Und im Gegensatz zu Foucault, der die Möglichkeit der Gegenmacht

19 Exemplarisch die Vorlesungen aus den Jahren 1974-1975, veröffentlicht unter »Die Anormalen«, vgl. Foucault 2007. Auch Habermas verweist allerdings in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* darauf, dass bei administrativen Verordnungen von therapeutischen Normalisierungsmaßnahmen diese in »Therapeutokratien« umschlagen könnten, verkennt dabei aber den Effekt, den sich in Lebenswelten sowieso immer schon haben.

20 Habermas 1992 (I), S. 180

21 Ebd.

zwar zu denken und auch zu fordern, aber nicht zu begründen wusste, bietet Habermas auch das Gegengift zur alltäglichen Normalisierung – weil eben alle Traditionsbestände immer auch problematisierbar und kritisierbar sind:

»Moralisch-praktische Diskurse erfordern [...] den Bruch mit allen Selbstverständlichkeiten der eingewöhnten, konkreten Sittlichkeit wie auch die Distanzierung von jenen Lebenskontexten, mit denen die eigene Identität unauflöslich verflochten ist.«²² Gewohnheitsrechte, eingeübte Degradierungen und tradierte Herabwürdigungen auch in der Geschlechterdifferenz fallen als nicht begründungsfähig in sich zusammen, weil sie allein funktional aus nicht-verständigungsorientierter Perspektive als Macht und Zwang sich etablieren lassen. Für Bildsprachen, Sichtweisen und Darstellungsformen, auch Interviewführungen durch Produzierende von Musik-dokumentationen gilt dieses ebenso.

Manch postmoderner Ansatz vermutete eher Gleichmacherei, las die moderne Moral auch im Sinne von Habermas als materiales Regelgefüge analog zu den Inhalten z.B. christlicher Leibfeindlichkeit als reine Herrschaft. Meines Erachtens erfasst diese Kritik den Begriff formaler Gleichheit als Voraussetzung noch von Verteilungsgerechtigkeit nicht und vermengt ihn mit der materialen Differenz von Lebensstilen- und -formen. Formale Gleichheit kann sich in Lebenswelten gewissermaßen freisetzen, wenn Hintergrundwissen, das sie behindert, problematisiert, kritisiert und durch egalitäre Regeln ersetzt wird. Solche Prozesse haben sich seit Ende der 60er Jahre auf vielen Terrains tatsächlich zugetragen, und eine nicht geringe Menge von Musikdokumentationen arbeitet genau das auch heraus am Leitfaden der Hymnen neuer, sozialer Bewegungen. Ein brandaktuelles Beispiel hierfür ist die zweiteilige Dokumentation »Pop Utopia« (ZDF/ARTE 2020), die sozialen Befreiungsbewegungen von Martin Luther Kings bis zum Kampf für LGBT-Kämpfe nachvollzieht.

Habermas proklamiert die kommunikativen Grundlagen von Produktionen wie dieser folgendermaßen:

»[...] dass im Namen des Universalismus niemand ausgeschlossen werden darf – nicht die unterprivilegierten Klassen, nicht die ausgebeuteten Nationen, [...] nicht die marginalisierten Minderheiten. Erst an der radikalen Freisetzung individueller Lebensgeschichten und partikularer Lebensformen bewährt sich der Universalismus der gleichen Achtung für jeden und der Solidarität mit allem, was Menschentlitz trägt.«²³

In dieser Perspektive ist nicht Universalismus Feind des Individuellen, sondern in interpersonalen Verhältnissen liegt gerade dessen Ermöglichung begründet²⁴.

22 Habermas 1991, S. 113

23 Ebd.

24 Habermas 1992, S. 180

So kann sie auch für gelingende Musikdokumentationen maßgeblich sein, um in denkoffenen Praxen der Gestaltung, sie voraussetzend, geltungs- statt an Stereotypen oder Effekten orientiert zu kommunizieren. Diese Hinter- und Befragung produziert dann, wenn nicht einfach nur Tradiertes sich reproduziert, sondern tatsächlich ohne Rekurs auf »höhere Wahrheiten« Postkonventionalität. So stellt sie ggf. neue Gründe bereit – durch Aktualisierung, Problematisierung und Kritik lebensweltlichen Hintergrundwissen. Popmusiken können das wahlweise selbst in ihren Artikulationen versuchen oder aber als Katalysatoren dienen, die als Subjekt auch Musikdokumentationen antreiben. Gerade in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts haben von den Hippies bis zu Motown, von Folk bis zu Psychedelic, geballt solche Problematisierungen nicht nur in Moden, sondern auch in Fragen der Geschlechterverhältnisse, Körperverständnisse und den Relationen von Dominanzkulturen zu ethnischen und sexuellen Minderheiten Pop-Musiken im weit verstandenen Sinne Diederichsens zumindest ein wenig gewirkt.

Habermas fasst den Lebensweltbegriff als komplementär zu dem des kommunikativen Handelns; soll heißen: sie gehören zusammen, können nur zusammen gedacht werden, lösen sich aber nicht ineinander auf – und letzteres ist Medium der Produktion des Postkonventionellen als solches der möglichen Kritik. »Tatsächlich sind kommunikative Äußerungen in verschiedene Weltbezüge gleichzeitig eingebettet«²⁵ – möglichst, wenn auch nicht immer im Rahmen eines kooperativen Deutungsprozesses. Die Zusammenhänge in der Dingwelt, mit der umgegangen und auf die eingegangen wird, die Solidarwelt der Interaktionen und das Sichverhalten zum eigenen Leib, zu Gefühlen und Wünschen ergeben ein ausdifferenziertes Bezugssystem und somit situativ *fokussierte* Ausschnitte aus »lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen«²⁶.

Ästhetische Erfahrungen situiert Habermas hierbei nicht im Rahmen der anderen Praxisformen, sondern verwoben mit der »weltkonstituierenden, der welterschließenden Funktion der Sprache«.²⁷ Als Komponenten der Lebenswelt begreift er Kultur, Gesellschaft und Persönlichkeitsstrukturen. Das liest sich verhältnismäßig bescheiden, Habermas selbst weist es als seit Talcott Parsons übliche Unterscheidung aus; aber gerade die mittlerweile oft vergessen erscheinende Unterscheidung zwischen Kultur und Gesellschaft statt einer Totalisierung und durch inflationäre Konzeptionalisierungen auch mangelnden Erklärungskraft des Kulturbegriffs in verschiedenen, teils feuilletonistischen, teils auch wissenschaftlichen Zusammenhängen erweitert das Verständnis der Prozesse der Produktion von Audiovisualitäten enorm²⁸.

25 Habermas 1988, Bd. II, S. 184

26 Ebd., S. 187

27 Habermas 1992 (I), S. 94

28 Ebd., S. 96

Kultur ist Habermas zufolge der Wissensvorrat, Deutungen und Überlieferungen, in symbolischen Formen verkörpert, ein Reservoir an Riten, Objekten, Technologien und auch dem, was in Archiven lagert; Gesellschaft hingegen umfasst das Ensemble *legitimer und auch legaler* Ordnungen. Sie beinhalten das Normative, also tatsächlich Verbindliche und sozial sanktionierte ebenso wie Institutionen. Gerade die konstitutive Kraft institutioneller Ordnungen scheint mir in manchen Zweigen der Wissenschaft nicht mehr genügend analysiert zu werden. In Institutionen wirkende Regeln können sich von dem, was im moralischen Sinne normativ begründungsfähig ist, erheblich unterscheiden, sie *normieren* Ästhetiken, begrenzen Erfahrungen und filtern Fragen propositionalen Wissens oft im Sinne ihres Selbsthalts: Siehe Teil 5.

Grob sortiert ist das Archiv als Institution Gesellschaft, das, was in ihm gelagert und gespeichert wird, Kultur. Eine Produktionsfirma ist Gesellschaft, das Betriebsfest ist Kultur. Polizei ist Gesellschaft, Transparente auf Demonstrationen sind Kultur. Jazz ist Kultur, der Club, der Eintrittsgelder nimmt, in seiner Rechtsform Gesellschaft. Verträge mit Innenarchitekten sind Gesellschaft, Wohnungseinrichtungen Kultur. Ergebnis: »Die kommunikative Alltagspraxis, in der die Lebenswelt zentriert ist, speist sich vielmehr aus einem Zusammenspiel von kultureller Reproduktion, sozialer Integration und Sozialisation«²⁹.

Kultur als das, was ggf. von gesellschaftlichen Institutionen distribuiert wird, umfasst eben auch Musik. Musiken beschallen Lebenswelten kontinuierlich und sind dazu auf gesellschaftliche Verankerung angewiesen: aus dem Radio erklingen, neuerdings in Streamingdiensten, als Unterlegungen, Hintergründe und Atmosphären auch in Medien, die Musik gar nicht explizit thematisieren und in denen trotzdem Geigen zu stimmungssteigerender Soundteppichen verweben, so dass sie Pilcher-Verfilmungen untermalen oder Wagner-Ouvertüren Geschichtsfernsehen dramatisieren. In Kneipen, in Restaurants erklingt sie, verrufen auch jene der Belanglosigkeit in Fahrstühlen; in Fitness-Centern, Geschäften, als Klingeltöne und natürlich auch jene Musik, die gezielt und in Ruhe bei Konzerten genossen, aus den heimischen Lautsprechern empfangen wird oder sogar beim Anschauen von Musikdokumentationen erklingt. Diese Gesellschaft – Institutionen, Räume – durchdringenden, kulturellen Geräuscmaterien, die diffus und doch omnipräsent Ohren beschallen, setzen sich in differenten Audiovisualitäten fort, in Werbungen beim Lesen der Zeitung im Internet, die sich plötzlich öffnet, beim Einschalten des Streaming-Dienstes und bei manchen auch im Smalltalk mit »Alexa« oder dem, was aus dem Radio dringt beim Kochen veganer Menüs.

Auch so, dass Persönlichkeitsstrukturen sich erinnernd an sie formen. Sie sind neben Kultur und Gesellschaft die dritte Komponente des Lebenswelt-Konzeptes.

29 Ebd., S. 100

Im Werk von Habermas sind diese, wie bereits im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Handeln wie auch dem Geltungsanspruch auf expressive Wahrhaftigkeit ausgeführt, eher ungenügend ausgearbeitet – oder zumindest nicht so, dass sie im Bereich dessen, was hier Sujet ist, ohne weiteres anzuwenden wären. All die Ausführungen zur therapeutischen Klärung von Selbstverständnissen bewegen sich noch in Zusammenhängen von seltsam in das Werk hineinragenden Restbeständen der Psychoanalyse, die zwar eigene Modelle zur Diagnostik rund um Musiken und Audiovisualitäten hervor brachte, hier aber nicht weiter Sujet sein soll.

Wiederum helfen stattdessen Konzeptionen von Stuart Hall. Hall antwortet auf alle in den Feuilletons erhobenen Kritiken dessen, was zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit als »Identitätspolitik« modisch kritisiert wird, mit der Gegenfrage »Who needs Identity?«³⁰

In Auseinandersetzung und Beschäftigung mit Pop-Musik ist diese Frage zentral. So schreibt wirkungsmächtig der Musiksoziologe Simon Frith: »Wir benutzen Popsongs, um für uns selbst eine besondere Art von Selbstdefinition, einen bestimmten Platz in der Gesellschaft zu schaffen. Das Vergnügen, das Popmusik erzeugt, ist ein Vergnügen mit Identifikation«³¹. Zwar formulierte Frith dies zu einer Zeit, da noch so genannte »Tribes« teilweise Pop-Musik strukturierten. Er hängt jedoch mit einem weiteren von Frith hervorgehobenen Aspekt zusammen, der bereits im Zusammenhang mit der These von Musik als Seinsqualitäten im Rahmen des ethischen Gebrauchs der praktischen Vernunft expliziert wurde: das Herstellen eines Bezugs zwischen öffentlichem und privatem Gefühlsleben. Musik überbrückt so auch eine Kluft, die wie erwähnt Nancy Fraser als selbst im Werk von Habermas als unbefragt und machtgesättigt herausarbeitet und mit ihr erhebliche Teile des Feminismus, eben genau diese Trennung von öffentlich und privat, die er in seinen Konzeptionen zumeist voraussetzt.

Dass ein Großteil von Popsongs Liebeslieder seien, zumeist heteronormativ codierte, sei auch nicht auf westliche Popmusik beschränkt, so Frith – und diese deshalb so wichtig »weil die Menschen sie brauchen, um ihren Gefühlen, die sie anders nicht ohne Peinlichkeit oder Zusammenhangslosigkeit ausdrücken können, Form und Stimme zu geben.«³²

Affekte, Zustände, Stimmungen, die sich in gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen ergeben, wie auch Selbstverständnisse der je eigenen Genderperformances als Form des Liebens und Begehrens, letzteres in oft auch das Gegenüber fetischisierender, somit verdinglichender und herabwürdigender Form, sind zentrale Inhalte von Musik und in komplexe und sich verschiebende *Selbst- und ggf.*

30 Hall 1996

31 Frith 1992, S. 6

32 Ebd., S. 7

auch *Fremdverständnisse* und somit sowieso immer schon auch Identitätsvorstellungen eingewoben. *Explizit* müssen dieses lediglich die als abweichend Markierten artikulieren; die anderen setzen einfach so sie oft als »natürlich« voraus.

In Musikdokumentationen zur »gay music« wird so oft die Frage gestellt, ob es die »Homo-Hymnen« denn angesichts vermeintlich erreichter Emanzipation noch brauche; eine Frage, die bei »Best Lovesongs« umgekehrt nicht an das heterosexuelle Publikum gestellt würde – »brauchen wir noch Hetero-Hymnen?«.

Manche Musiker aus R&B und Jazz plädieren mittlerweile dafür, *ihre* Musik als American Pop-Music zu verstehen und Country-Music als z.B. weißen, abweichenden Spezialfall.

All das sind Teile des *praktischen Diskurses* rund um Popmusik, die in Musikdokumentationen hineinwachsen können und die sich auch nicht dadurch auflösen, dass man *soziale* Mechanismen der Differenzbildungen einfach ignoriert. Gerade der Ausdruck des Begehrens ist für die als abweichend Definierten eine sich Musiken suchende Herausforderung – weil die *damit korrespondierenden Erfahrungen eben auch andere* sind. Vielleicht ist deshalb auch für marginalisierte Gruppen die Identitätsfindung mittels Musik oft besonders wichtig³³. Deshalb »Who needs Identity?«. Solche Erfahrungen machen nicht alle gleichermaßen.

Auch für Hall situiert sich personale Identität somit an Schnittstellen zwischen Diskursen, Praktiken und Subjektivierungsweisen, also durchweg inmitten Foucaultscher Terminologie und dem, worauf diese bezugnimmt. »Diskurs« sind in den Begriffen dieser Arbeit die Inhalte dessen, was mit Geltungsanspruch in Kommunikationen aktualisiert wird oder, und das ist dann immer der »Habermas-Move«, eben problematisiert und kritisiert werden kann und wird. Das gilt für Identitäten allgemein – manche derer erfahren lebensweltlich explizit Thematisierung, andere bleiben unmarkiert, wirken jedoch nicht minder. Dies hängt davon ab, wessen Perspektive, also die welcher Bevölkerungsgruppen, als die maßgebliche vorausgesetzt wird und wen diese dabei, oft im Sinne eines unbewussten »teile und herrsche«, katalogisieren.

Im Werk von Habermas wird in *Krisensituationen* kulturelles Hintergrundwissen problematisch.

Eben hier, in aufbrechenden Differenzen und kulturellen Diskontinuitäten, situiert sich Identität Stuart Hall zufolge³⁴. Identität fungiert als sich verschiebende,

33 Ein aktuelles Beispiel in diesem Sinne ist ein Text von Miriam Davoudvandi bei Spiegel-Online: »Warum der Aufstieg des Frankfurters für junge Migrantinnen so wichtig ist – trotz seiner sexistischen Sprache« <https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49dafi>, aufgerufen am 13.6.2020

34 Zum folgenden vgl. auch Supik 2014

konstituierende und ggf. wieder auflösende Position in einem Gefüge aus kulturellen Differenzen, gesellschaftlichen Verhältnissen und dem Umgang mit ihnen – und sie ist es, die sich dann auch in Musiken artikulieren kann. Immer schon eingewoben in sich entziehende Konstellationen wie Zuschreibungen, Definitionen, Möglichkeiten, Privilegien und deren Entzug vermag sie alledem widerständig zu begegnen. Ernst Tugendhat schreibt in einem solchen Zusammenhang von »qualitativer Identität«³⁵ im Sinne der Sozialpsychologie.

Hall bezieht sich stark auf Derridas Konzept der *différance* als Aufschub. Das Signifikat ist lediglich indirekt, durch den aufschiebenden Umweg über Reihen von Signifikanten zu erfassen und nicht als dessen Abbild oder Spiegelung oder eine direkte Referenz auf das Sujet. Somit bleibt eine Fixierung im Sinne identifizierenden Denkens unmöglich durch permanente Verschiebungen der Signifikanten, in das auch Identitätsvorstellungen einbezogen sind. Hall akzeptiert zwar die Verschiebbarkeit, das Sichauflösen im Signifikantengeschehen, nicht jedoch das ewige, freischwebende Spiel der Signifikanten außerhalb aller sozialen Bezüge, wie Derrida es postuliert. Er nimmt vielmehr auf die Möglichkeit partieller, temporärer Fixierungen im Sinne Ernesto Laclaus Bezug, die auch hinsichtlich der Persönlichkeitsstruktur als Teil der Lebenswelt im Sinne von Habermas eine Vielfalt gleichzeitiger Identitäten ermöglichen – deutsch, schwarz, cis-gender männlich, Arzt, Single, Saxophonist usw...

Manche derer entstehen positiv-produktiv aus Präferenzen heraus, andere sind eingewoben in ein Spiel von Differenzen, in dem der Widerspruch zwischen Ich und Du erst entstehen lässt, als was ich mich verstehe: durch Abgrenzung, Unterscheidung, Gegensatzpaarbildung:

»I do not think that you could talk about identity without talking about what an identity lacks – difference. This is very important because it is the point at which one recognizes that one can only be constituted through the other, through what is different. Difference, therefore, is not something that is opposed to identity, instead it is absolutely essential to it.«³⁶

In eben solchen Relationen, gesellschaftlich und kulturell wirksamen und in dichotomische Zeichenkonzeptionen mündend, von Gegensatzpaaren und aus Abgrenzungsmodi entstandenen Identitätsmustern können ganz im Sinne Nancy Frasers Dominanzen sich etablieren: z.B. zwischen schwarz und weiß, Mann und Frau, homo- und heterosexuell als soziale Differenzen, oft kombiniert mit ökonomischen Möglichkeiten oder Abwertungen; ebenso auch arm und reich, mit Posten gesegnet und ganz ohne usw. . Sie produzieren Ein- und Ausschlüsse, das Zu- und Absprechen ggf. auch von Rechten bei gleichzeitigen Behauptungen, dass doch alle

35 Tugendhat 1989, S. 282ff.

36 Hall/Maharaj 2001, S. 41

Menschen gleich seien dann, wenn deviante Selbstverständnisse sich als differente Erfahrungsräume artikulieren und dieses überschrieben wird. Ethnizität sei Hall zufolge ein erschreckend nachhaltig wirksames Merkmal der Identitätskonstruktion zunächst von Dominanzkulturen, indem sie sich gegen Abweichendes abgrenzen.

Hall begegnet dem mit einer Konzeption der Hybridität, in dem je spezifische Erfahrungen als schwarz gelesene Menschen machen und auch nur sie. Wiederum verweist das, was Hall ausführt, zurück auf Erfahrungen, nicht irgendwelcher biologischen Merkmale oder Essenzen. Diese sind in populäre Musiken eingegangen, haben sie geprägt und prägen auch bis heute Selbstverständnisse vieler.

All das ist in Lebenswelten tief eingeschrieben, prägt intersubjektive Verhältnisse und bildet auch je unterschiedliche Horizonte im oben beschriebenen Sinne, je nach Positionszuweisungen im machtvollen Gefüge der Differenzen. Die Position als schwarz gelesener Menschen ist hier eine Position, die aufgrund ihrer historischen Verortung incl. vielfältiger Ausschlüsse häufig in den Bereich der U-Musik und der Orte, wo diese Aufführung erfuhr oder zu von Tonträgern zu hören war, besonders in den Mittelpunkt rückt. Jedoch wären auch Black Sabbath anderswo als in den Lebenswelten der allmählich sterbenden Reviere der Schwerindustrie Birminghams so nicht entstanden; man hört es ihren Sounds, Timbres und musikalischen Texturen. In anderen Studien arbeiten Autoren die Lebenswelten von Artschools als jenen Zusammenhang aus, in dem sich Identitäten in Differenzgefügen so ausbilden, dass sie grundlegend für vor allem britische Musikkulturen werden, so z.B. in Mike Roberts »How Art made Pop and Pop became Art«³⁷. Institutionen sind Teil von eben auch Lebenswelten im Sinne des Gesellschaftlichen. In Deutschland wirkte so in den 60er und 70er Jahren das WDR-Studio für elektronische Musik Karlheinz Stockhausen auf die Entwicklung des Krautrocks.

Persönlichkeitsstrukturen bilden sich in solchen Relationen und Gefügen von Differenzen heraus, und das, was »Identitätspolitik« genannt wird, reagiert immer schon auf diese Erfahrungen inmitten des Hybriden und artikuliert sie als Kritik an machtvoll wirksamen Unterschieden, die sich reproduzieren in Interaktion durch dominanzgesellschaftliche Mechanismen. »Wir befinden uns mitten in einer Vielfalt von Leseweisen und Diskursen und das erzeugt neue Formen der Selbstreflexion«³⁸, so Hall – und zu diesen kann auch Popmusik, jedoch ebenso deren Reflektion in Musikdokumentationen beitragen. Eben auch deshalb die vielen aktuellen Projekte bis in Streaming-Dienste hinein zu Hip Hop-Evolution, Bio-Pics

37 Siehe die Thematizierung dessen in: Amoako, Aida, *The Art School Roots of Pop Music's Legends*, in: <https://hyperallergic.com/499359/how-art-made-pop-and-pop-became-art-by-mike-roberts/>, aufgerufen am 15.9.2021

38 Hall 2016. Pos. 1050 der eBook-Ausgabe

zu Whitney Houston, Miles Davis und John Coltrane, um nur Beispiele zu nennen, in denen solche Mechanismen herausgearbeitet werden.

In der Pluralität und Fragmentierung von Bedeutungsprozessen verdichten sich so neue Geltungsdimensionen. Eine Leerstelle in der Lebensweltkonzeption von Habermas kann so gefüllt werden: das Entstehen neuer Bedeutungen an den Konfrontations- und Schnittstellen von dominanten, sich im Hintergrundwissen konventionalisierenden Geltungen, und den marginalisierten kulturellen Formationen und ihrer artikulierten Gehalte.

So entstehen Ästhetiken in Kompositkulturen:

»Wie Stuart Hall als einer der ersten (post)kolonialen Theoretiker betont, bringt die Migration von Personen und Kulturen zwangsläufig vieldirektionale Orientierungen und Identitätsfragmentierungen oder besser -multiplikationen mit sich, die die nationalstaatlich oder territorial bestimmten Ankunfts-kulturen transformieren und ihrerseits enthomogenisieren.«³⁹

So formuliert es Michaela Ott, diese Arbeit dergestalt nachhaltig beeinflussend. Solche Prozesse ereignen sich nicht lediglich im Feld der Künste im engeren Sinne; sie sind populären Musiken gerade aufgrund ihrer lebensweltlichen Genese in hybriden Kultur- und Gesellschaftsformationen tief eingeschrieben. Stuart Hall hat so auch als einer führenden Popkulturtheoretiker als Leiter des CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) Birmingham Berühmtheit erlangt. Die hybriden, dividuellen Kompositkulturen situieren sich in Verhältnissen dominanter zu nicht-dominanten Positionen in Lebenswelten; so ist in ihnen jedoch auch die Möglichkeit der Appropriation gegeben – also aneignenden und zugleich überschreibenden Praxen dominanter Kulturen, die sich in Bedeutungs- und Zeichengefügen wie auch Formen des Sichzusichverhaltens marginalisierter Gruppen einüben, dabei aber deren Erfahrungsgehalte überschreiben, sie zur reinen Ästhetik transformieren und so aus ggf. widerständigen Praxen entleerte Stile für mehrheitsgesellschaftliches Lustempfinden entwickeln.

Die Geschichte der aus dem Rhythm & Blues entstandenen, später als weiß gelesenen/gehörten »Rockmusik« lässt sich so rekonstruieren. Auch »Indie« oder »Alternative« als Genre verstanden, die sich schon zu Zeiten der Talking Heads und The Cure immer wieder an Black-Music-Stilistiken bedienten, erfuhren das, was in manchen Zusammenhängen auch als »Whitewashing« bezeichnet wurde und im »Berlin Techno« sich analog vollzog⁴⁰.

39 Michaela Ott, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur dividuellen Kompositkultur, <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-dividuellen-kompositkultur/> aufgerufen am 12.4.2019

40 Vgl. Weheliye 2015

Eine Entwicklung, die in den Nullerjahren zu Fragen an den Sänger der Britop-Formation Kele Okereke führte, wie es denn käme, dass er als Schwarzer in einer Rockband singe⁴¹:

»Als das erste Bloc Party-Album herauskam, wollten alle wissen, wie es ist, als Schwarzer in einer weißen Indie-Band zu singen. Und ich dachte nur: Ey, kommt Jungs, reduziert nicht alles, wofür ich gearbeitet habe, auf dieses eine Merkmal! Ich hab auf solche Fragen dann sehr abweisend reagiert. Und so habe ich es auch bei Fragen nach der Sexualität gehandhabt.«⁴²

Das Interview drehte sich um das spätere »Outing« des Sängers und zeigt auf, dass Okereke in doppelter Hinsicht darüber reflektieren *musste*, in Organisationsweisen lebensweltlicher Zuschreibungen und -richtungen Selbst-Identifikationen lieber *nicht* zu vollziehen; Fragen, die sich andere Musiker gar nicht erst zu stellen brauchen, um in Selbstverständlichkeit sich als Teil eines unbefragt Allgemeinen begreifen zu können und aus dieser Perspektive auch musikalisch artikulieren zu können.

Popmusiken bedeuteten lange Zeit für marginalisierte Gruppen zudem, schlicht Geld damit verdienen zu können, weil andere wirtschaftliche Sektoren nicht zugänglich waren⁴³: »Die Bereiche, in denen schwarze Menschen sich in Deutschland ausdrücken konnten, waren Sport, Showbiz und Sex. Und eben nicht Politik, Universität, DAX-Unternehmen oder die Bundeszahnärztekammer«⁴⁴. Und Popmusik, oft die eher deklassierten Genres wie Eurodance, die mit schwarzen Künstlern Kasse machten, während das, was als »credible« galt, dann wahlweise von Tocotronic, Fettes Brot, WestBam oder Sven Väth bedient wurde: »Originally there was a lot more overlap between techno, house, and eurodance. It was important to me, to bring these two strands together, as in eurodance you see a lot of Black German performers – it was acceptable and even necessary

41 Ich erinnere mich, wie eine »Promoterin« einer Plattenfirma mir Bloc Party als Act zu Zeiten anbot, da ich als Redaktionsleitung und Executive Producer von TRACKS (ARTE) fungierte, mit genau dem Hinweis: »Sensation! Bloc Party ist eine Britpop-Band mit einem schwarzen Sänger!«

42 Peters, Harald, Kele Okereke, »Ich war der der schwule Sänger einer Rockband«, in: Musikexpress, 1.11.2010, <https://www.musikexpress.de/kele-okereke-ich-war-der-schwule-saenger-einer-rockband-63641/>, aufgerufen am 12.4.2020

43 Solche Zusammenhänge arbeitete die Musikdokumentationsreihe »Welcome to the 90s« (ZDF/ARTE 2014) heraus.

44 Das in Planung befindliche Museum für schwarze Unterhaltungskunst macht exakt das zum Thema – vgl. Matthias Dell, Mehr als Roberto Blanco und Tic Tac Toe, in DIE ZEIT 6.7.2020. Aus diesem Text stammt auch obiges Zitat. <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-07/afrodeutsche-popkultur-museum-berlin-hau-black-music>, aufgerufen am 14.3.2019

for the success of that genre [...]»⁴⁵. Die US-Fiction-Serie »Empire« (seit 2015) thematisiert ähnliche Zusammenhänge im US-Kontext.

Hier zeigt sich auch eine erhebliche Differenz zu Konzeptionen von »Underground« und »Mainstream« oder auch den Subkultur- und »Szene«-Konzeptionen z.B. bei Diederichsen⁴⁶, weil diese oft eher Abspaltungen innerhalb von Dominanzkulturen darstellen und sich »Non-Kommerz«-Identitäten schlicht finanziell erlauben können, und sei es auch nur in einer juvenilen Lebensphase. Viele, nicht alle der an Kunstverständnisse andockenden Formen der Popmusik wie z.B. Bereiche von Punk und Post-Punk, auch Noise, sind eher in solchen Zusammenhängen verortet.

Das Diederichsen-Mantra »Pop-Musik führt die Möglichkeit der Nonkonformität in eine Kultur ein, deren Grundlage und deren Darstellungsmittel auf Konformität und Zustimmung angelegt sind«⁴⁷ ist nicht falsch, aber eben auch nicht ausreichend, weil zu unspezifisch und differente *ökonomische* Möglichkeiten differenter Bevölkerungsgruppen nicht ausreichend begreifend. Bestimmte Haltungen innerhalb des Rockismus als Dispositiv sind somit auch Blaupausen für aktuell eher reaktionäre Phänomene, die durchaus früh in dem, was als widerständig galt, angelegt waren:

»Heute fühlt es sich so an, als hätte sich diese spezielle Variante von Rockrebellion totgelaufen. Diese Idee, dass es cool sein soll, sich um nichts und niemanden zu scheren, diese ›I don't give a fuck«-Attitüde, dieses ›Leckt mich doch alle am Arsch!«, das haben sich nun die Rechten unter den Nagel gerissen. Diese Attitüden von Rockrebellion findest du heute in der Hochfinanz oder im Silicon Valley und in der grenzüberschreitenden Rhetorik der Alt-Right. Das hat sich gedreht«⁴⁸

Das formulierte so Joy Press, die zusammen mit Simon Reynolds ein einflussreiches Werk zu »Sex Revolts«⁴⁹ veröffentlichte (das Diederichsen auch zitiert und in Abschnitt 2.3. bereits behandelt wurde).

Marginalisierte Artikulationen spielen somit auch häufig eher mit Kitsch, Sentimentalität, überbordenden Gefühlen, Zärtlichkeiten, Travestie, der Nicht-Ironie der Stilisierung im Camp, die den zumeist männlich geprägten »Nonkonformitäten« sich als widerständig behauptender Subkulturen als Stilmittel über zu wenig »Street-Credibility« verfügen, um Wege zur Artikulation ihrer temporären oder

45 Weheliye 2015

46 Diederichsen 2014, Pos. 331 der eBook-Ausgabe

47 Ebd., Pos. 68 der eBook-Version

48 Walter, Klaus, Fanden wir das wirklich so toll damals?, in WOZ 30.4. 2020, <https://www.woz.ch/-a867>, aufgerufen am 15.9. 2021

49 Press/Reynolds 2020

auch konstanten Identitätsmuster im Kontrastgefüge der lebensweltlichen Differenzen zu generieren. Viele gerade journalistisch ansetzende Musikdokumentationen entwickeln hierfür wenig Verständnis.

Ein Verständnis dessen vollbringt »The Mix«. Immer im Flow der musikalischen Praktiken: »Ich würde die Idee der Homosexualität gern musikalisieren: Sie existiert nur in ihren Rhythmen, ihren Intervallen und ihren Pausen, sie existiert nur durch ihre (dramatische) Bewegung« – so formuliert es ergänzend der Theoretiker, Aktivist, Journalist und Romancier Guy Hocquenghem⁵⁰. Weil eben Platzzuweisungen schmerzen können und Musik damit korrespondierende Zeitqualitäten artikuliert, die ihn verarbeiten und transformieren. Eben das hört »man« ggf. in Musiken.

*

Entscheidend in dieser gesamten Konzeption von Habermas der durch Hall angereicherten Sicht auf Lebenswelt ist, dass sie letztlich nur aus der Perspektive von Teilnehmenden, die ich, Du und wir sagen können, überhaupt verständlich wird. Was nicht heißt, dass das, was verstanden wird, auch automatisch gut ist – durch Problematisierung wird es auch kritisierbar.

Gerade hier kann der partizipatorische Modus nach Nichols seinen Stärken ausspielen. Dadurch, dass eindeutig teilnehmend die Filmemachenden vor die Kamera treten, explizieren sie eben ihre Perspektive *als* Perspektive – was für andere Filme auch gilt, jedoch selten *als* perspektivengebunden ausgewiesen wird. Leider ist es in der Praxis jedoch oft so, dass lediglich ein »Host« oder »Presenter« gesucht wird, dem Redakteur*innen und Autor*innen dann »Moderationen« schreiben.

Dennoch hat sich hier durch soziale Medien viel verschoben, und die Grenzen zum performativen Modus werden fließend. Formate wie »Sounds of« und andere des öffentlich-rechtlichen Projekts »Funk« heißen dann z.B. »Sounds of Köln – So klingt die Hood von Noraa«⁵¹, und Noraa ist hier sowohl in Action als auch im Interview zu sehen. Solche personalisierten *Teilnahmen* sind im Youtube-Zeitalter häufiger zu sehen, und Kanäle von Andrew Huang⁵², die visuell recht aufwendig gestalten, wechseln zwischen performativ und teilnehmend tatsächlich lehrreich in ihrer Vermittlung von Musikproduktion. Aus diesen Formen, die zwischen teilnehmend und performativ schwanken oder beides miteinander verbinden können, entstehen mittlerweile eigene Musikdokumentationen, die durch die Permanenz der Produktion von Bildern tief in den Lebenswelten der Künstler*innen wurzeln.

50 Guy de Hocquenghem, zitiert nach Voß 2018

51 Funk, <https://www.funk.net/channel/sounds-of-12144/sounds-of-koeln-so-klingt-die-hood-von-noraa-1689824>, aufgerufen am 13.2.2020

52 Huang, Andrew, Youtube-Kanal, <https://www.youtube.com/user/songstowearpantsto>, aufgerufen am 28.6.2020

Ein Beispiel ist »Todrick Hall – Behind the Scenes« (2017), das bei Netflix zu sehen ist und einen Künstler, der zunächst als Youtuber erfolgreich war, erst zu Touren quer durch die USA und dann an den Broadway brachte. Als gay und black wird seine lebensweltliche Verankerung bis hin zum Verhältnis zur hochreligiösen Mutter und Auftritten im »Bible Belt« ausgiebig thematisiert wie auch sein Darüberhinauswachsen dank Youtube. Unter diesen neuen Audiovisualitäten sind Formate wie VLogs, Videotagebücher, populär, so z.B. auch das des Jazz-Saxophonisten Bob Reynolds (u.a. Snarky Puppy), der auch als »Guide« andere Musiker besucht⁵³. Hier wird Lebenswelt buchstäblich *sichtbar*; es sind keine kunstvollen Videos, sondern solche, die bei ihm zu Hause mitsamt Kind im Übungsraum beginnen. Diese neuen Formen kommunikativen Handelns dank sozialer Medien werden auch noch komplexere Erzählweisen hervorbringen oder tun das schon und ich kenne sie einfach nicht. Diese teilnehmenden Formen halten die sozialen Medien am Laufen und sind somit selbst zum zentralen Teil medialen Praxen vieler Menschen geworden im »The Mix« ihres Lebens.

Nach der der Verabschiedung des Subjekts ist es so als performendes in durch-medialisierten Lebenswelten auferstanden. Gerade die fantasievollen Selbst-inszenierungen schreiben fort, was Trịnh Thị Minh Hà in den frühen 90ern so formulierte:

»Das Ich ins Spiel zu bringen bedeutet mehr, als sich um menschliche Irrtümer Sorgen zu machen. Es berührt zwangsläufig auch die internen Probleme von Repräsentation und Kommunikation. [...] Ein Subjekt, das auf ihn/sie/sich selbst als prozessuales verweist, ein Werk, das seine eigenen formalen Eigenschaften oder seine Beschaffenheit als Werk zu erkennen gibt, müssen daher unser Identitätsgefühl aus der Fassung bringen – d.h. die vertraute Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Anderen, weil letzterer jetzt nicht mehr in der erkennbaren Beziehung der Abhängigkeit, der Ableitung oder Aneignung steht.«⁵⁴

Dabei sich ergebende und sedimentierende Erfahrungen jenseits hermetischer, auch eigenkultureller Egozentrik leiten auch gelingende Musikedokumentationen an, die in dem Wissen, selbst nur Teilnehmer in sozialen Prozessen zu sein, auf Basis der symmetrischen Präsuppositionen kommunikativen Handelns sich ihren Sujets und darin agierenden Personen sich zu öffnen. So entstehen bei geltungsorientierten, journalistischen Produktionen, die lebensweltliche Zusammenhänge und auch deren historische und soziopolitische Bedingtheit thematisieren, immanente und miteinander verschränkten *Multiperspektiviken*. Zumindest dann, wenn

53 Reynolds, Bob, Youtube-Kanal, <https://www.youtube.com/user/bobreynolds/videos>, aufgerufen am 28.6. 2020

54 Trịnh Thị Minh Hà 2006, S. 292

mehr als nur ein Mensch in Erscheinung tritt, Interviews gibt und auf Bühnen tanzt – durch Archivmaterial ergänzt.

Das zeigt sich in Haltungen gegenüber Sujets, die den Standpunkt auch als Standpunkt ausweisen. Alles andere wäre schlicht Propaganda, folgt man Francois Niney:

»Die Propaganda ist nicht EIN Standpunkt, sie versteht sich als DER Standpunkt, das heißt, die wahrhafte Sicht/weise, und nur die Sicht/weise (*la vision, just la vision*) (also die Abwesenheit eines Standpunktes).«⁵⁵

Ähnlich formuliert es Trjnh Thị Minh Hà: »Durch ihre Beschreibungen, Gestaltungen und Neuordnungen mag die Realität in ihrem Verlauf erhöht oder erniedrigt werden, aber neutral (d.h. objektiv) ist sie nie.«⁵⁶

Und können Lebenswelten auch kritisiert, erweitert, transformiert, differenziert werden – als Hintergrund und Reservoir von Artikulationen sind sie unhintergebar: »Das Verstehen einer symbolischen Äußerung erfordert grundsätzlich die Teilnahme an einem Prozess der Verständigung. Bedeutungen, ob sie nun in Handlungen, Institutionen, Arbeitsprodukten, Worten, Kooperationszusammenhängen oder Dokumenten verkörpert sind, können nur von innen erschlossen werden.«⁵⁷ Kommunikative Erfahrungen sind nur Interaktionsteilnehmern möglich⁵⁸. Habermas formuliert dieses im Zusammenhang mit dem »Sinnverstehen in den Sozialwissenschaften« und empfiehlt diesen eine »virtuelle Teilnahme«, die meines Erachtens auch für Dokumentarist*innen maßgeblich ist.

Weil Bedeutungen nur in sprachlich verfassten Lebenswelten entstehen, auf die noch Fachsprachen zurückverweisen, gibt es außerhalb ihrer auch nichts, was sie stiften könnte. Dass man einen Satz Davidson folgend nur dann versteht, wenn man seine Wahrheitsbedingungen kennt, verweist immer zurück auf die Verwendung der Ausdrücke, die bis dahin zur Verfügung standen, um die Kenntnis der Wahrheitsbedingungen formulieren zu können.

Jedoch ist Habermas zufolge auch der Standpunkt der Unparteilichkeit Rationalität und Argumentation kommunikativen Praktiken inhärent – schon da, wo Personen etwas als Grund anführen, um sich über etwas in der Welt (und seien es Normen oder Fragen, wie ein Kunstwerk zu gestalten sei) zu verständigen, antizipieren sie die Möglichkeit, hierbei von rein individuellen Präferenzen, Wünschen

55 Niney 2012, S. 161; Niney spielt hier auf ein Bonmot Godards an. Er antwortet hier, ohne die Diskussion zu kennen, auch auf aktuelle Attacken gegen »Haltungsjournalismus«, womit immer als linkspolitisch gelesene Sichtweisen gemeint sind. Letztlich fordern diese Kritiken einfach Propaganda im Sinne der eigenen Agenda. Perspektiven sind immer Haltungen, die an Teilnahme gekoppelt sind, und ohne Haltung gibt es gar keine Bezugnahme auf Sujets.

56 Trjnh Thị Minh Hà 2006, s. 286

57 Habermas 1988, Bd. I, S. 165

58 Ebd., S. 167

usw. abstrahieren zu können und dann, wenn sie denn Rationalität walten lassen, denen der Anderen ebenso Gewicht und Relevanz zuzugestehen. »[...] die Dialogrollen der Gesprächspartner erzwingen eine Symmetrie der Teilnehmerperspektiven. Sie ermöglichen zugleich die Möglichkeit der Perspektivenübernahme [...]«⁵⁹ Sonst wäre es eben keine Argumentation mehr, sondern etwas, das z.B. Gründe ignoriert, weil es die Mittel dazu hat, Eigenes machtvoll einfach so durchzusetzen. Martin Seel ergänzt genau hier auch das Vermögen der Künste, uns auch uns fremde Situationen und Erfahrungen zumindest erahnen zu lassen⁶⁰. Sie erlösen uns so auch aus Egozentriken und schaffen Distanzen zu eigenen Erfahrungen und Perspektiven – können dabei auch an Selbstverständnissen kratzen.

Bestimmte lebensweltliche Hintergrundannahmen versuchen sich dann tatsächlich machtbewehrt der Kritik zu entziehen. So können Vorurteile abgesichert werden, indem der eigene Standpunkt als unparteilich ausgewiesen wird und der Anderer als lediglich partikular. Das ist der Fall, wenn unausgesprochene gesellschaftliche Macht als Faktor ausgeblendet bleibt, der tatsächliche Argumentationen gar nicht erst entstehen lässt.

Was dann ggf. Protestsongs als Reaktion provoziert, die in die Arrangements von Musikdokumentationsreihen wie »Get up, Stand up«. (ZDF/ARTE 2003) eingeschnitten werden.

Denn Audiovisualitäten und Musiken können freilich auch neue Bedeutungen erschließen, Verständliches erst entwickeln und in medialen Legierungen bearbeiten, die erst später (oder in bestimmten Sektoren nie) zugänglich werden, weil sie vorpropositional als kulturell Präreflexives Lebenswelten anders erfahrbar machen. Andererseits arbeitet jeder Einsatz von Kameras mit einer unaufhebbaren Asymmetrie, wie sie je unterschiedlich in Sartres Phänomenologie des Blicks und dem berühmten »Panoptismus« Michel Foucaults eindrucksvoll analysiert wurde. Wer hinter der Kamera agiert und zudem noch das Arrangement in der Montage steuert und anleitet, der etabliert immer eine direkte Form des Macht- und ggf. Herrschaftsverhältnisses noch verstärkt dann, wenn wie in Dokumentationen, Menschen in ihnen auftauchen, die als sie selbst agieren. Eben das mobilisierte gerade auch Kritik aus den Künsten.

3.2 Soul Power

»Soul Power« als journalistisch orientierte Musikdokumentationsreihe wurde 2012 entwickelt; das Ursprungskonzept, das ich mit ZDF/ARTE vor allem Dieter Schneider abstimme, habe ich nach langwierigen Recherchen und Diskussionen verfasst.

59 Habermas 1992 (I), S. 178

60 Seel 1997, S. 156f.

Die Reihe umfasste 4 Folgen à 52 Minuten, zusätzlich wurde eine Show produziert und im Hamburger Club »Mojo« im Frühjahr 2013 auf die Bühne gebracht und aufgezeichnet. Die Reihe programmierte ARTE im Rahmen des »Summer of Soul« 2013. Ich fungierte zusammen mit meinem Kompagnon Jean-Alexander Ntiviyihabwa als Produzent des Gesamtpakets, als Redaktionsleitung für Folge 2 »The Golden Years« und als Autor von Folge 3, »The Fusion Years«. Der Titel »The Fusion Years« ergab sich aufgrund der Verbindung von Soul mit anderen Stilen wie Jazzrock, Funk, Disco, Philly-Sound, Rock und Hip Hop.

Die Grundthese der vierteiligen Reihe, die durch alle Folgen hindurch entwickelt wurde, erarbeiten wir – kommunikativ handelnd – in langen Diskussionen intern wie auch mit der ZDF/ARTE-Redaktion, Dieter Schneider und Tobias Casau, wie folgt: Soul sei eine im Gospel gründende Art des Musizierens und somit ein Stil, der unter den spezifischen historischen, lebensweltlichen Bedingungen marginalisierter und segregierter schwarzer Kulturen entstand und sich zugleich anpassungsfähig wie stilistisch konsistent immer neuen Produktionsstufen der Entwicklung populärer Musik anzupassen vermochte, bis er in den Nullerjahren zur dominanten Form der Popmusik wurde. Einer, der noch jede Casting Show-Kandidatin sich anzuähneln versuchte. Er gewann kulturelle Dominanz im Bereich der Popmusik, ohne dass dabei seine Protagonist*innen zugleich gesellschaftlich, also in den Strukturen ökonomischer Macht prägend wurden, obgleich ein allmähliches Vordringen in »Soul Power« rekonstruiert wird und die Etablierung in Eigenregie betriebener ökonomischen Institutionen Erfolge festigte. Dieser »Große Erzählbogen«, zugleich eine argumentative, somit zu belegende Struktur, zog sich durch die 4 Folgen.

Dabei löste sich die Musik zunehmend von dem, was als »R&B«, zuvor als »Race Music« klar an den gesellschaftlichen »Rändern« lebensweltlich verortet war. »Schwarz« wird hier mit Stuart Hall als in den *differentiellen Prozessen rechtlicher und informeller »Rassen«-Trennung* in den USA produziert verstanden, häufig von der Dominanzkultur auf Abstammung bezogen und brutal durchgesetzt, formal wie informell. Kulturelles, »White Supremacy«, verdichtete sich in gesellschaftlichen Institutionen, die auch normative Reglements nach sich zogen: die von Rosa Parks aufgebrochene Sitzordnung in Bussen mag als Beispiel dienen. Diese Annahmen folgen keinem Essentialismus. Das, was als schwarz behandelt und tatsächlich auch traktiert wurde, ist Effekt von gesellschaftlichen Gegebenheiten, auch legalen Ordnungen und hiermit korrespondierenden Platzzuweisungen, die mittels Gewalt abgesichert wurden – z.B. Billie Holidays »Strange Fruit« besingt dieses, indem es für Lynchjustiz musikalische und lyrische Bilder schafft.

Die Reihe rekonstruiert dabei konsequent die *Teilnehmendenperspektive* der Ausgrenzten, stützt sie durch Archivmaterial und Interviews mit Expert*innen, Musiker*innen und Rezipient*innen und deren Erfahrungen. Sie expliziert spezifische Formen ästhetischer Rationalität durch einen erfahrenden Umgang mit tra-

diertem, musikalischen Material wie der Kirchenmusik, die sich in den durch Entrechtung und Herabwürdigung gesättigten, somit in gesellschaftlichen Differenzen situierten Identitätsmustern *anders* artikulierte als im tradiert sozialdisziplinierten Zusammenhang christlicher Kirchen üblich und das so, dass auch Überlieferungen afrikanischer Herkunft in die Artikulation eingingen.

»Soul Power« fokussiert sich zunächst auf die Entstehung der Musik in lebensweltlichen Zusammenhängen der 40er und 50er Jahre. Die erste Folge von Jean-Alexander Ntivyihabwa beginnt so mit einer Skizze der historischen Situation, in der sich das entwickelte, was Soul werden sollte: die Swing-Big Bands sterben in den 40er Jahren allmählich. Schwarze GIs kommen mit neuem Selbstbewusstsein ausgestattet aus dem zweiten Weltkrieg zurück und stoßen erneut auf eine sie entrechtende Welt geprägt von Rassismus; eine Montage aus Swing-Bands, schwarzen Soldaten und historischem Ku-Klux-Klan-Footage stützt diese Aussage. Der Rahmen, in denen wie von Stuart Hall analysierte Identitäten sich transformieren in Relation zur weißen Mehrheitsgesellschaft, ist so gesetzt.

Anschließend arbeitet Ntivyihabwa historisches Material zur Formierung der Bürgerrechtsbewegung in den schwarzen Kirchen der 50er Jahre auf. Kirche als Institution bot einen geschützten Rahmen für Interaktionen, in denen auch kulturelle Traditionen schwarzer Subkulturen wie auch die aufgezwungenen und modifizierten Zeichenregime der weißen Mehrheitsgesellschaft befragt und transformiert werden konnten. Ntivyihabwa stützt sich dabei auf Interviews mit der Musikethnologin Portia Maultsby, führt den Begriff der »Race Music« ein und rekonstruiert deren Wandel zu R&B (Rhythm & Blues). Dessen Entwicklung wird wiederum in einer musikalisierenden Montage aus Footage zu Martin Luther King, J.F.K. und Live-Auftritten von Ruth Brown als einer frühen Ikone des Stils belegt wie auch ästhetisch moduliert; das Arrangement in der *Docutimeline* folgt dabei den Rhythmen und Melodiebögen der historisch situierten Musik. »Das schwarze Amerika« wird dabei als Begriff wie selbstverständlich verwendet.

Solomon Burke erläutert im Interview korrespondierende Gefühle von Schmerz angesichts der Segregation im Alltag, im Bus und in Restaurants und überall. Und berichtet von Hoffnungen darauf, dass diese Struktur – letztlich ein Eingriff systemischer, also administrativer Macht, siehe Teil 5 –, sich auflösen könne. Dieses sei auch in den Musiken hörbar gewesen.

Moduliert wird dieses mit Bildern aus schwarzem Alltagsleben. Archivmaterialien, die alltägliche lebensweltliche Erfahrungen schwarzer Menschen zeigen, ziehen sich durch den ganzen ersten Teil. Die Wirkung des Radios arbeitet die Dokumentation dabei heraus, somit der Umgang mit dem Massenmedialen in lebensweltlichen Zusammenhängen – ein Massenmedium, verantwortlich zudem für die Ausstrahlung schwarzer Subkulturen in die weiße Mehrheitsgesellschaft. Charlie Musslewhite, Musiker, erläutert, wie das Hören von Blues und Gospel Selbstverständlichkeiten der musikalischen Erfahrung in mehrheitsgesellschaftlich wei-

ßen, kulturellen Hintergrundwissen gewissermaßen »unterspülten« und so allmählich auflösten. Die Etablierung eigener Radiosender wie WDIA in Memphis sorgte zugleich für »Empowerment«, Selbstermächtigung, und wirkte in weiße Teenagerkulturen hinein. Die Montage bezieht hier auch Neudreh anno 2013 in Memphis in den Räumlichkeiten von WDIA ein, kombiniert sie rhythmisiert mit historischen Aufnahmen.

Solomon Burke verankert im Interview diese Realhistorie spezifizierend in den Erfahrungswelten des Radiohörens bei seiner Großmutter in den 50er Jahren – u. a. lauschten sie bei ihr zu Hause Nat King Cole, der seit den frühen 40ern, so der Off-Text, rassistische Zuschreibungen unterlief durch seine Art zu singen, indem er das, was als »raw« galt und den frühen Blues prägte, durch »kunstvollere« Artikulation ersetzte. Biographien wie jene von Bessie Smith, die, wie Portia Maultsby erläutert, im lebensweltlichen Alltag Sexismus und Rassismus erlebte und so in einem Gefüge von Differenzen ihre individuellen Persönlichkeitsmuster ausbildeten, ergänzen das in der *Docutimeline* arrangierte Bild rund um »Identität«.

Ntvyihabwa rekonstruiert so eine Reaktion auf konventionalisierte Herabwürdigungspraxen in der Artikulation durch Musik und auch Performancepraktiken, die zugleich tradierte und domestizierte Körperlichkeiten transzendierten.

Die Dokumentation führt, wie erwähnt, die Genese des Soul zurück auf Praxen in Gospelkirchen, die als spezifische Orte der Verständigung unter Bedingungen zunächst der Sklaverei, dann der Segregation mittels Musikalität dienten und ein Transzendieren reinen Unterworfenenseins erlaubten. So entstand ein Pool an Bedeutungen, Riten und Rhythmen, der Identitätsmodelle mit korrespondierenden Verhaltensdispositionen und Artikulationsmodi erlaubte, die der Bürgerrechtsbewegung vorgängig jene Argumente zu entwickeln half und bereitstellte, die sodann politische Wirkung entfalten sollten.

Eben solche Prozesse behandelt die *Theorie des Kommunikativen Handelns*: Selbstverständlichkeiten werden durch rationale Kritik der Problematisierung zugänglich; es entwickeln sich so jene Argumente, die Partizipation auch im Politischen einfordern können. Dabei freigesetzt wird postkonventionell Normatives, das, um diskutiert werden zu können, Symmetrie und Wechselseitigkeit sowie ein Ende der Ausschlüsse voraussetzen *muss*, um überhaupt als rationaler Prozess verstanden werden zu können. Aktuelle Bewegungen der Wiedergewinnung der Spiritual-Tradition wie die Fisk Jubilee-Singers, die Weisen, wie die spirituellen Lieder im 19. Jahrhundert gesungen wurden, erkunden in Reportageform, mit der Kamera begleitet, im Hier und Jetzt den lebensweltlichen Boden, auf dem dieses sich entfalten konnte. So beginnt die Reihe »Soul Power«.

Die *Docutimelines* über alle 4 Folgen betrachtet, ästhetisieren, musikalisieren, und interpretieren in ihrem Mix so eine weit verzweigte Struktur von Verweisen und Befunden, die Artikulationen ganz im Sinne von Stuart Hall arrangieren und komponieren und so zugleich die Problematisierung tradierten, konventionalisier-

ten und systemisch abgesichertes Hintergrundwissen überwinden konnten, indem sie es in multidimensionale Rationalitäten überführbar machten.

Die Komplementarität von Lebenswelt und Kommunikativem Handeln zeigt sich so: das, was in erstere oft als Selbstverständlichkeit und Gewohnheit eingeschrieben ist, kann dann, wenn mit ihm korrespondierendes Leid sich artikuliert, auch Rationalitäten zugänglich machen, indem normative, emanzipatorische Forderungen auf dieses bezogen erhoben werden – um es zu überwinden. *Eben diese Prozesse macht die Dokumentationsreihe zu ihrem Thema.*

Die Qualität einer journalistischen Dokumentation kann, so meine These, gerade anhand dessen beurteilt werden, ob sie Gewohntes gar nicht weiter befragt oder problematisiert und so einfach nur reproduziert, was mehrheitsgesellschaftlich tradierte Perspektiven als selbstverständlich betrachten – oder ob sie jene letztlich aufklärerischen Impulse nicht nur auf Seiten des Sujets, sondern auch in ihrem Selbstverständnis und ihrer Perspektive herausarbeitet und expliziert.

Folge 2 der Dokumentationsreihe, »The Golden Years«, ein Film von Stefanie Schäfer, verfolgt den wachsenden Erfolg von Labels wie Motown und Staxx in den 60er Jahren und die Wirkung des damaligen Soul. Schäfer kontrastiert dabei die Erfahrungen der Umfelder von Motown in Detroit rund um die Autoindustrie mit jenem von »Bürgerkindern« geprägten psychedelischen Rausch der Hippie-Gegenkultur. Sie verfolgt zudem die beginnende gesellschaftliche Institutionalisierung, indem sie den Fokus auf das Erlangen auch ökonomischer Eigenständigkeit richtet.

Folge 3, als deren Autor (Buch und Regie, die konkreten Dreharbeiten und Interviews wurden im Team aufgeteilt) ich fungierte, vollzieht montierend und argumentierend Entwicklungen in den 70er und 80er Jahren nach. Soul verbindet sich nun mit Funk und anderen Stilen, um doch als aus dem Gospel stammende Musikalität in neuen Zusammenhängen zu wirken.

Das neue, schwarze Selbstbewusstsein dringt in weitere populäre Kulturen vor, so auch ins Kino, und hebt dessen Konventionen aus – das arbeitet dieser Teil zu Beginn heraus: Blaxploitation-Filme mit Helden wie Shaft und Soundtracks von Stars wie Isaac Hayes und Curtis Mayfield vollbringen dies. Gerade solche Outlaw-Helden bilden Role-Models für die Statusgewinnung vor allem junger Männer als Teil trotz formal-politischer Gleichstellung weiterhin marginalisierter Minderheiten – marginalisiert schon deshalb, weil die rechtliche Gleichstellung nicht in ökonomische Macht mündete. In diesen frühen Formen des »Gangsta« verbinden sich die performativen Modi dramaturgischen Handelns mit rechtlich als »delinquent« zu begreifenden, jedoch als cool empfundenen Weisen der Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Kultur und Gesellschaft. Trotz rechtlicher Entwicklungen verschärfen sich für viele in Vierteln wie der Bronx oder Compton südlich von Downtown L.A. eher die lebensweltlichen Bedingungen. Diese Outlaw-Filme

mitsamt ihrer Soundtracks verwandeln den alltäglichen Kampf in neue Heldengeschichten.

Shaft ist in dem Film von 1971 ein Detektiv, der für die Mafia arbeitet; allein, dass der Film durchgängig in schwarzen Subkulturen, somit Lebenswelten spielt und nicht den heroischen, weißen Cop inszenierte, sondern eine Figur, die es mit Law & Order nicht allzu genau nimmt, machte ihn so revolutionär. Eine in dieser Arbeit nicht weiter diskutierte These von Jürgen Habermas betrachtet solche Prozesse als Legitimationskrisen: aufgrund sozialer Ungerechtigkeit würde formal gültiges Recht nicht mehr akzeptiert.

Sozialkritik als Kritik lebensweltlich zugewiesener Verhältnisse *artikuliert* sich nun auch in den Texten z.B. von Curtis Mayfield. In »Superfly« ist der Antiheld ein Kleindealer. Die Dokumentation arbeitet hier in »The Mix« mit in After Effects nachbearbeiteten Filmplakaten und auf Film gedrehten Alltagssequenzen aus dem New York der frühen 70er. Im Rahmen einer vertraglich vereinbarten »Materialbereitstellung« stammten letztere aus dem ZDF-Archiv. Solche gesellschaftlichen Bedingungen, Verträge zwischen Institutionen wie Produktionsfirmen und Fernsehsendern, sind *konstitutiv* für Musikdokumentationen und somit auch für das, was in **Docutimelines** jeweils arrangiert wird. Filmausschnitte zu lizenzieren hätte in diesem Fall schlicht das Budget gesprengt; die in »After Effects« bearbeiteten Filmplakate in typischer Früh-70er-Ästhetik wie auch Lebensweltliches diffus einfangenden Sequenzen aus der Zeit montierte die Editorin Marion Pohlschmidt ineinander; ich leitete die Reihenfolge der einzusetzenden Materialien, den anzustrebenden »Look & Feel« an und benannte Interviewpassagen, die mit »verschnitten« wurden, um das, was journalistisch belegbar den Film strukturieren soll, so herzustellen: als kommunikativen Prozess, in dem Autor*innenideen prompt gespiegelt und diskutiert werden von Editor*innen, die sodann eigenständig den Schnitt generieren. So entsteht arbeitsteilig zugleich eine *Stimmung* und ein Flow sichtbar auf den Monitoren, mit Musik unterlegt, zugleich artifiziell und multidimensional begründungsfähig in der Verbindung von Massenmedialem und Erfahrungswelten von Musiker*innen und Rezipienten in der **Docutimeline**.

Carl Fisher von »The Vibrations« führt, in diese integriert, im Interview aus, wie Gil-Scott Heron in den 70ern durch seinen Umgang mit Sprache manches des späteren Hip-Hop vorweg nahm. Das Sujet gleitet so von den frühen »Gangsta«-Role-Models zur expliziten Politisierung jener Jahre. »Soul Power -The Fusion Years« vollzieht hier mit einer intendierten Atemlosigkeit im Schnittrhythmus und Geschwindigkeit eine Entwicklung nach, die in einer aufgeheizten politischen Situation zu Zeiten der Regentschaft Nixons auch in den Zusammenbruch der »Black Panther« mündete. Tricia Rose, Kulturwissenschaftlerin, führt aus, wie gezielte Demoralisierungspraktiken wie z.B. COINTELPRO, »Undercover«-Infiltrationen der Black Panther durch das FBI, zu wirken begannen, um Zwietracht in schwarze Organisationen zu tragen und Führungspersönlichkeiten zu diskreditieren. Auch, indem

sie Drogen in die »Szenen« pumpten. Dee-Dee Bridgewater, Jazz-Sängerin, vertieft das Sujet »Black Panther« durch Schilderung von Erfahrungen aus der Teilnehmendenperspektive, weil sie selbst als Aktivistin in den Fokus von Ermittlungen geriet. Die Methoden wirkten, lassen die Bewegung implodieren: systemische, also administrative Prozesse zerstören gezielt politische Strukturen in Lebenswelten, die sich institutionalisiert hatten. Die Schilderung wird umrahmt von Aufnahmen der Black Panther und solcher, die Dee Dee Bridgewater als Musikerin zeigen und zu Gehör bringen – konkret Musiken, in der die Jazz-Größe auch mit Disco-Musik experimentierte.

Denn eskapistische Bewegungen treten im Verlauf der 70er Jahre an die Stelle der Politisierung, tanzend zu Philly-Sound und Disco. Hier situiert der Film die Entwicklung in den lebensweltlichen Erfahrungen schwarzer, schwuler Menschen, die in Clubs die Freiheit nach der Legalisierung von homosexuellen Praxen genossen. Wieder bewegt sich so auch »The Fusion Years« im Spannungsfeld von Kultur (Alltagskulturen und Erfahrungswelten von Queer People of Colour und deren Codes, Interpretationen und Sichtweisen) und Gesellschaft (Institutionen, normative Regeln). Materiale, traditionale Regeln, die konkretes Sexualverhalten als »unmoralisch« behaupteten, wichen zumindest in manchen lebensweltlichen Zonen einem postkonventionellen Verständnis formaler Gleichheit, das auch in der Legalisierung homosexueller Praktiken sich zeigte. In der so auch öffentlich möglichen Reibung von dominanter und Subkultur entstanden neue musikalische Artikulationsformen und an Musik orientierte Lebensformen, die rund um Clubs und Discotheken »Nur Samstag Nacht« sich bildeten (und weltweit wirkungsmächtig ein Club- und Discotheken-Leben etablierten, das bis heute auch europäische Metropolen prägt. In der Dokumentation erläutert das Dimitri from Paris). Die **Docutimeline** von »The Fusion Years« versucht, dieses selbst zu artikulieren, solche neue Erfahrungen als ästhetischen Rationalitäten folgend mit dem musikalischen Material zu modulieren und zu arrangieren. »The Mix« verknüpft dabei in seiner Komposition Originalfootage aus den Gay Clubs der späten 70er mit Interviews und Auftritten von Größen wie Patti Labelle, jedoch auch animierten Screenshots der Internetseite »For Coloured Boys« – zu Zeiten der Produktion von »Soul Power« ein Portal für Gay People of Colour, das deren noch ungeschriebene Geschichte aufbereitete.

Deren Betreiber Clay Cane kommentiert im hineinmontierten Interview Listen von Lieblingssongs dieser Subkultur, die auf der Internetseite veröffentlicht wurden, vor allem von Soul- und Disco-Hymen wie »I'm coming out« von Diana Ross oder »Born this way« von Carl Bean. Clay Cane führt aus, wie in den später 70er, frühen 80ern gezielt für ein schwules Publikum Songs geschrieben wurden, weil diese jene Gruppe waren, in deren Reihen Disco entstand und zelebriert wurde. Die Songs hätten bei der *Identitätsfindung* einer unter transformierten, rechtlichen Bedingungen lebenden Szene geholfen, sich in marginalisierten gesellschaftlichen

Sphären, somit in Auseinandersetzung mit der Dominanzkultur dem Verbot entronnen neu, ja überhaupt erst im legalen Rahmen zu erfinden und auch den Umgang mit Gefühlen zu erproben. Sie zelebrierten zudem ein Aufbrechen und somit Sich-Verschieben von zuvor für selbstverständlich gehaltenen Regeln lebensweltlichen Hintergrundwissens (»verstecke Dich!«) hin zu neuer Freiheit (»Tanzend bist Du der Star!«). Das differentielle Spiel der Identitäten erfährt eine Verschiebung dank explizit emanzipatorischer, am postkonventionell-normativen sich orientierender Rechtsentwicklungen.

Gerade die Identifikation mit den Künstlerinnen wie der Soul-Legende Diana Ross, performativ und emotional unvergleichlich ausdrucksstark, halfen dabei, tradierte und heteronormativ codierte Weisen männlicher Gender-Performances als Role Models zu überwinden.

In »Born this way« von Carl Bean sei zudem erstmals der Begriff »gay«, kombiniert mit »happy«, in einem Song verwendet worden – für Clay Cane revolutionär und somit typisch für Soul-Music. In der *Docutimeline* von »The Fusion Years« unterlegten wir Original-Footage vom New York der späten 70er wie auch der Gay Culture jener Jahre mit dem Song, um ihn als bewegende und begleitende Kraft lebensweltlicher Umbrüche zu zeigen.

Im weiteren Verlauf des Films remixten wir Chicago House und Detroit-Techno, unterstützt von Interviewpartner*innen wie Adeva, Mousse T. und Dimitri from Paris, als Fortsetzung von Gospel, Soul & Disco mit weiter entwickelten technischen Möglichkeiten – eben jenen, die in Teil 1 dieser Arbeit in Ausführungen zu DJ Culture bereits geschildert wurden und die auch das zumindest als Möglichkeit erarbeiteten, was Kompositionen und Arrangements in *Docutimelines* bestimmt.

Simon Reynolds, siehe auch Teil 4, pointiert im Interview, dass Energie der House Music aus der Befreiung von der Unterdrückung käme – somit die Möglichkeit selbstbestimmter, ethischer Entwürfe als postkonventioneller – und dabei doch ebenso die Dunkelheit zelebrierte; eine fast religiöse Huldigung der Einflüsse aus dem Gospel wirke hier nach. Auch solche *umwertenden* Prozesse im Umgang mit traditionalem Material aus kulturellem Hintergrundwissen im Zuge seiner *Aktualisierung* münden in Modi des mehrdimensional Postkonventionellen. Was einst als Ritual zur Einübung in religiöse Gemeinschaften, somit als prägende Kräfte in Lebenswelten diente, entkoppelt sich von diesen Zusammenhängen und mündet in Rituale neuer Art: das Sicht-Unterwerfen unter den Beat, to be slave to the rhythm. Das, was in Folge 1 von »Soul Power« bereits ausführlich dargelegt wurde, eben die Bedeutung der Gospel-Musik, wird hier erneut aufgegriffen. Ein Einfluss, der auch deshalb so deutlich in dieser Musik wirkte, da Gospel als in religiösen Zusammenhängen entstanden auf deren »Zuständigkeit« für Rituale rund um den Tod anspielt, so auch explizit spirituelle Inhalte in Zeiten des Wütens von AIDS verarbeitet.

Denn Chicago House, das war die Musik, zu der jene tanzten, in deren Umfeldern ganze Freundeskreise starben oder die selbst HIV-positiv zu jenem Zeitpunkt dem fast sicheren Tode »geweiht« waren, derer kollektiv jedoch nie gedacht wurde. Auch das arbeitet »The Fusion Years« heraus, bringt hierfür Frankie Knuckles »Tears« zu Gehör und lässt die darauf montierten Bilder diffus werden, so dass sie sich in der Zeit selbst beinahe auflösen. Clay Cane führt aus, dass HIV einen Wendepunkt in der Geschichte schwuler Männer gewesen sei und deren Lebenswelten drastisch veränderte – eben noch befreit und nun selbst zur Plage, Seuche erklärt. Ein solch gravierender Umbruch in Erfahrungs- und somit Lebenswelten bildet Wendepunkte auch in der narrativen Struktur von Musikdokumentationen.

Folge 4 von Soul Power, »The Renaissance Years«, Autor: Matthias Reitze, setzt die Argumentation fort und beginnt mit dem Fortwirken des Soul im »Gangsta Rap« der frühen 90er – unter expliziter Diskussion auch des Falls Rodney King (siehe Teil 1). Alexander Weheliye erläutert im Interview die unterschiedlichen lebensweltlichen Prägungen in West- und Eastcoast-Hip Hop: in L.A. wirkte ein »Car Culture«, was zu einem anderen Einsatz von langsamen, synthetischen Bass-Sounds führte als in New York, wo eher per Kopfhörer in der U-Bahn als wie in L.A. im Auto Hip Hop gehört wurde; ersteres folgt hektischeren Rhythmen als der Flow in gut gefederten L.A.-Karossen. Der vierte Teil arrangiert Materialien in seiner **Docutimeline** analog zu den bisher dargestellten Weisen, verfolgt Karrieren wie die von Beyoncé und arbeitet die in den Nullerjahren so dominanten Retro-Sounds heraus – Sharon Jones, Amy Winehouse, Adele –, die im 4. Teil dieser Arbeit als Sujet vertieft werden.

Diese Erzählweise unter Einbeziehung der Rekonstruktion lebensweltlicher Prozesse ist keineswegs nur typisch für Produktionen, an denen zufällig ich beteiligt war. Ein großer Teil der aktuell in TV-, auch Kino-Zusammenhängen wie auch bei Streaming-Diensten zu sehenden Produktionen arbeitet ähnlich.

Als Beispiel – allerdings auch aus dem ARTE-Kosmos – kann dienen: »Die flotten 80er: wie Disco die Gesellschaft spaltete« (2018) von Oliver Monssens. Auch hier wird die »High Energy«-Music der 80er Jahre in ihrer Genese in den schwulen Subkulturen von San Francisco und London herausgearbeitet. Die 95minütige Dokumentation »Joy Division« (2007) von Grant Gee entwickelte den Sound der Band aus den sterbenden Arbeiterkulturen Manchesters inmitten des ökonomischen Wandels der späten 70er Jahre, als die Struktur von Lebenswelten durch die fortschreitende Deindustrialisierung implodierte und Massenarbeitslosigkeit aufgrund von Margaret Thatchers Politik noch wuchs. »Nas – Time is Illmatic« (2015) erläutert die Entstehung der musikalischen Orientierung des Hip Hop-Superstars in den Lebenswelten des New Yorker Stadtteils »Queensbridge«.

Was dieses für die Musiken, jedoch auch die audiovisuellen Modulationen in **Docutimelines** bedeutet, wird im nächsten Abschnitt erläutert.

3.3 Vor- und Nichtpropositionales in Audiovisualitäten und dessen lebensweltliche Grundierung

In der Konzeption von Habermas sind die Geltungsansprüche, abgeleitet auch in den Modi des Dokumentarischen von Nichols wirksam, wie ausgeführt als Formen des emanzipatorischen Engagements möglich, die im Medium des Kommunikativen Handelns gerade die Wirkungen von Unterwerfung und falschen Fixierungen verflüssigen, indem sie als virtuelle (oder bei Dreharbeiten auch tatsächliche) Teilnehmer in den Lebenswelten ihrer Sujets agieren und ggf. als in Konventionen vermachter Mechanismen der Sozialdisziplinierung, Hierarchisierung und ggf. Herabwürdigung problematisieren und kritisieren können. Eben dieses hält prinzipiell unabschließbare und immer fallible praktische Diskurse in demokratischen Öffentlichkeiten ohne finales Urteil lebendig. Seels Konzeption in Erfahrungen und Wahrnehmungen gründender, ästhetischer Rationalität ist gerade bestimmt durch das *Nicht-Fixieren*.

Meines Erachtens gehen geltungsbezogene praktische Diskurse nicht automatisch in der Gesetzesförmigkeit des Allgemeinen oder auch Verallgemeinerten auf; noch ein Anspruch auf normative Richtigkeit kann als Möglichkeitsbedingung materialer Differenz immer auch verflüssigen – und das durch ihre Rückbindung an lebensweltliche Hintergründe und Konflikte. Wahrheitsansprüche arbeiten zudem das Besondere des jeweiligen Sachverhalts heraus, das ist ihre Pointe – genau das kann im Sinne des Fixierenden, Identifizierenden, auch Individualisierenden auch problematisch werden, was in audiovisuellen Praxen zu bedenken ist. Auch dass mit Strawson und Seel das Zutreffen des Satzes »Es ist der Fall, dass p« nicht im Bild selbst, sondern eben in einer Relation des Rechtfertigens gründet, belässt Bildern noch im Dokumentarischen ihre *Vieldeutigkeit*. Bilder sind zudem nicht automatisch im Allgemeinen verortet – wie in Abschnitt 2.4. in Auseinandersetzung mit Kants »Kritik der Urteilskraft« wie auch Hannah Arendts Interpretation derer gezeigt wurde. Die Weltbezüge in **Docutimelines** fixieren nicht, sie dynamisieren gerade die Bezüge durch die Produktion.

Nichtsdestotrotz haben sich dokumentarische Praxen auch im kompilierenden Sinne Herausforderungen wie jenen zu stellen, die Trĩnh Thĩ Minh Hà formuliert: »[...] man sollte die Bedeutung davor bewahren, sich mit dem Gesagten und dem Gezeigten zu vollenden. Wahrheit und Bedeutung: es ist wahrscheinlich, daß beide gleichgesetzt werden, und doch ist das, was als Wahrheit bezeichnet wird häufig nichts anderes als eine Bedeutung«⁶¹ Zwischen beidem existiere ein *Intervall*, ohne den beides zusammenfielen und die Verhältnisse erstarren ließe. Ein Intervall, in dem, wie zu zeigen sein wird, sich Musiken etablieren können und im besten Fall auch Kompositionen musikdokumentarischer **Docutimelines**.

61 Trĩnh Thĩ Minh Hà 2006, S. 276ff.

Ein Verständnis des Filmischen als »Abbild des Realen«, wobei »real« im Sinne der »objektiven Welt« sich behauptet, kritisiert auch Trjnh Thị Minh Hà treffsicher – in der Konzeption dieser Arbeit bildet der Film jedoch nicht ab, bezieht sich auf die soziale, somit nicht-fixierbare Welt voller Kommunikationen, Artikulationen und Performativem, in der in ihr als Teilnehmende Agierende Geltungsansprüche zur Disposition stellen, wenn nicht Macht sie daran hindert. »Technologien der Wahrheit«, wie Trjnh Thị Minh Hà sie diagnostiziert, kommen sehr wohl wie in Teil 5. beschrieben zum Einsatz; ansonsten verwandelt die zumindest kontrafaktische Antizipation der Voraussetzungen gelingender Verständigung sie in Ansätze der Möglichkeit von Symmetrie und Teilhabe in interpersonellen Konstellationen. Durch die Genese auch neuer Bedeutungen oder auch der Umdeutung und Bedeutungsverschiebung in Spannungsverhältnissen von Politik und Ästhetik sieht auch Trjnh Thị Minh Hà die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung im Sinne Martin Seels, um dabei den Strömungen und Umschwüngen in allen Intervallen filmisch folgen zu können⁶².

In Musikdokumentationen mutiert Denken im und mit Material selbst zum Sujet, weil Pop-Musiken auch im weiteren Verständnis derer im Sinne Diederichsens genau das tun, was Trjnh Thị Minh Hà formuliert. Es vollzieht sich in der mehrfachen Schichtung und Staffelung von Bezugnahmen, die innerhalb von **Documelines** linear angeordnet und so komprimiert werden. Zudem in Produktionen auch im Filmischen, Dokumentarischen so etwas wie ein lebensweltlich verankertes, gesellschaftlich Präreflexives wirkt, das in Gestaltungen selbst zu Material wird und das über das das Belegen deutlich hinaus geht, das sei betont – und dass eben gerade, weil es um Musik geht.

Wesentlich für Musik ist dabei tatsächlich ihre vor- oder außer-propositionale Denkbewegung⁶³, und diese hat auch in Musikdokumentationen herausgearbeitet zu werden. Sie freilich ist eingebettet in den Umgang mit Konventionen und ggf. einem Sichverhalten zu Konventionalisiertem und je konkret situierten Seinsqualitäten. »Diese Melodie sagt etwas, und es ist, als ob wir finden müssten, was sie sagt. Und doch weiß ich, dass sie nichts sagt, was ich in Worten oder Bildern ausdrücken könnte« – so formuliert es Ludwig Wittgenstein⁶⁴. Allenfalls dann, wenn in Oper, Lied oder Song Musik mit einem Text oder auch »Lyrics« versehen wird, kann eine solche »es ist der Fall, dass p«-Struktur ihr aufgebürdet werden. Dennoch würde in den seltensten Fällen ein Text von Marvin Gaye, Taylor Swift oder Lana del Ray im Sinne des Wahrheitsgehaltes eines erhobenen Wahrheitsanspruches diskutiert, obgleich in ersterem Fall eher analog zur Interpretation von literarischen Werken

62 Ebd., S. 286

63 Vgl. zum Verhältnis von Musik und propositionalem Denken auch die Einleitung zu Becker/Vogel 2007, »Musikalischer Sinn«.

64 Wittgenstein 1984, S. 256

z.B. »What's goin' on« als »Story« eines schwarzen Vietnamkriegsheimkehrers zur Identifikation einladen könnte, der in die von Rassismen geprägte Alltagskultur in den USA der 70er Jahre zurück kehrt⁶⁵. Als gewalthaltiger Anstoß, dieses Sujet im Song sinnlich zu denken, wirkte, dass es den Vietnamkrieg gab und Rassismus in Alltagskulturen wirkt.

Dennoch erforschen hier auch Sounds selbst als außersprachliche Referenzmuster (Lebens)Welt, die je nach Eingewöhntsein in bestimmten Verständnisweisen des Hörens unterschiedlicher sozialer Milieus so oder so konnotiert und auch denotiert wahrgenommen werden kann. Auch Aufforderungen können im- wie auch explizit in Texten wie »Macht kaputt, was euch kaputt macht« oder »Fight the Power« formuliert und auch gehört werden. Manche Menschen fassen auch Rhythmen selbst als Appelle auf – zum Tanzen.

Sound- und Klangstrukturen können zudem durch Geräuschhaftigkeit neue Modi der Gestaltung von Schall als Codes für Eingeweihte wirken. Das sind dann jene, mit Hilfe deren lautstarken Erklings Jugendkulturen sich soziale, historische und tatsächliche Räume erschlossen (bei Raves z.B. auch illegale), was häufig Anmerkungen Älterer und Nicht-Initialisierter nach sich zog, dass es sich bei dem Gehörten ja gar nicht um Musik handele. Die Frage, was als Musik gilt, kann somit selbst in den Fokus sozialer Kämpfe und Auseinandersetzungen gesogen werden und wurde dieses auch in differenten Sphären und Phasen des Historischen. Eben das kann dann auch Sujets für Musikdokumentationen generieren, das Nachvollziehen solcher Prozesse – auf der Ebene der Gestaltung denkt es in und mit Audiovisualitäten diese Phänomene und setzt sich dabei mit dem vor- und außerpropositionalen, in Lebenswelten geteilten Präreflexiven auseinander – um kommunikative Vorschläge zu dessen Verständnis zu ermöglichen.

Diedrich Diederichsen verweist so auf die Möglichkeit der *Denotation*, des Bedeutens auch von Sounds durch lebensweltliches Situiertsein. Es sind

»die immer schon, schon beim ersten Hören mit diesem Soundstück verbundenen Erfahrungen und Besetzungen von Lebensgefühl, Alltagsbewältigung, Nacht-lebensgewohnheiten, die nun mindestens so präsent sind wie sein ehemaliger künstlerischer Sinn. Das Zeichen ist mobil, kann transplantiert, rekombiniert werden. Es ruft auf sehr genaue Weise Erinnerungen und andere Bewusstseinsgehalte hervor [...] Pop-Musik arbeitet [...] mit der Kodifizierung und Semiotisierung dessen, was sich von Haus aus gegen Sprachlichkeit und deren Angewiesensein auf stabile Symbolsysteme am meisten sperrt – und sie arbeitet zugleich mit dem

65 Vgl. auch »Peace'n'Pop«, ZDF/ARTE 2015, Teil 1 – ein Film von Marion Pohlschmidt und Christian Bettges

Genuss am Bruch mit allem, am Widerstand gegen alles, was kodifizieren, was in Sprache verwandeln kann.«⁶⁶

Diese Doppelbewegung des Bedeutens im Zusammenhang der Bezugs- und Erinnerungssysteme individueller und geteilter Prägungen und zugleich ein sich der Versprachlichung entziehen ist, was Audiovisualitäten sogar dann rezipierbar und decodierbar machen, wenn die Produzierenden das gar nicht verstehen – weil es sich in den eingesetzten »Original«-Materialien zu Gehör bringt.

Mark Fisher arbeitet diesen Kontrast anhand der Unterschiede zwischen zwei Produktionen, die als Sujet sich die Band »Joy Division« wählten, heraus: »Control« (2007) des vor allem als Fotografen bekannten Anton Corbijn und eine Musikedokumentation, die alle eingangs skizzierten Bestimmungen dessen, was eine Musikedokumentation sei, prototypisch ausarbeitet – Grant Gees »Joy Division« (2007). Den stilisierten Bildern Corbijns, die in ihrer Komposition durch Schnitt auch meines Erachtens jegliches Verständnis für die Musik Joy Divisions missen lassen und sie sozusagen von ihrer Genese im sozialen Zusammenhang der späten 70er Jahre so ablösen, dass alle affektiven Dimensionen dieser gerade für die Verzweifelten, von Depressionen Geplagten und Gebeutelten so zentrale Formation verschwinden, attestiert Fisher »Karaoke-Naturalismus« – trotzdem die Schauspieler Akkorde nachspielen könnten, würden sie das Charisma Ian Curtis' ebenso wenig einfangen wie die »nekromantische Atmosphäre« und die wilde, zuckende Expressivität. Hier bedürfte es einfach der Aufnahmen von den Konzerten⁶⁷.

Bedeutung generiert in Fällen wie Joy Division bei einem Frontman wie dem zudem an Epilepsie leidenden Sänger Ian Curtis, der sich selbst das Leben nahm, gerade auch deshalb die in diesem Fall zugleich energetische und zerbrechliche Leiblichkeit der Stars höchstselbst. Hier setzt sich fort, was im Rahmen der Performance von Leiblichkeit im Abschnitt über dramaturgisches Handeln ausgeführt wurde. Sie kann auch lebensweltliche Codierungen aufbrechen und so der Stimme einen Sinn verleihen, die Zäsuren im Sozialen durch neue Vorbilder hervorbringen kann.

Diese immer inmitten des Medialen, als durch auditive wie visuelle Aufnahmegeschehen vermittelte Leiblichkeit selbst als Medium des Musikalischen kann nur in den Originalquellen sich entfalten, und seien sie noch so artifiziell, nicht in Imitationen – einer der Gründe, warum auch die fiktionale Verfilmung des Lebens von Hildegard Knef, »Hilde« (2009) mit Heike Makatsch, so gnadenlos scheiterte, während zugleich immer neue Remixe ihrer Musik gelingen. Diese einzigartige, durch Aufnahmetechniken verstärkte körperliche Präsenz einer so ausdrucksstarken Stimme mit immensem Wiedererkennungswert ist nicht imitier-, allenfalls

66 Diederichsen 2014, Pos. 2108 der eBook-Ausgabe.

67 Fisher 2015, Pos. 835 der eBook-Version

persifizierbar. Fisher verweist analog auf die Kompilation von Super 8-Schnipseln, Fernsehaufzeichnungen, neueren Interviews und älterer Bilder in der Joy Division-Dokumentation von Gee.

»Ein wirklicher Coup und vielleicht das Elektrisierendste in Gees Film ist eine Tonaufnahme. Es ist die Stimme eines Toten, der das Land der Toten durchwandert: eine verrauschte alte Kassettenaufnahme von Ian Curtis bei einer ›Regression in ein früheres Leben‹ unter Hypnose. I travelled far and wide through many different times//Ich reiste endlos weit durch viele verschiedene Zeiten. Eine langsame, undeutlich sprechende Stimme beschwört eine kalte und entlegene Erinnerung: ›Wie alt sind Sie?‹ – ›28.‹ Ein umso frappierenderer Dialog, als wir wissen, dass Curtis im Alter von 23 starb.«⁶⁸

Das ist mehr als »Authentifizierungsstrategie« – es ist ein Hineinlauschen in die *Virtualität von Zeit*.

Gees Dokumentation beeindruckt auch deshalb, weil er die lebensweltliche Ortsgebundenheit als Entstehungskontext ausarbeitet als Ort der Genese von Denotationen der Musik Joy Divisions – die schockierende Tristesse und Gewaltförmigkeit des sozialen Wohnungsbaus im Manchester der späten 70er Jahre arrangiert er zu Beginn des Films mittels des Einsatzes von Archivbildern, um die Musik Joy Divisions so treffend zu kontextualisieren. Die bis heute so faszinierenden Aufnahmen ihrer Musik entstanden in jenem Jahr, da Margaret Thatcher in die Weltgeschichte nachhaltig wirkungsmächtig eingriff – Gee macht die Sounds und Songs aus den Bedingungen der sterbenden Industriestädte im Norden Großbritanniens heraus verständlich, in denen die Musiker der Band die »Schönheit einer hässlichen Stadt« musikalisch erforschten. Musikalische Bedeutungen können zunächst ortsgebunden entstehen und dann in symbolische Generalisierungen raumübergreifend wirken. Auch »Queensbridge«, ein New Yorker Stadtteil für »Aussortierte« als Geburtsstätte der Musik von Nas erwähnte ich bereits. »Schauplatzdrehs« sind genau deshalb so oft als Stilmittel in Musikdokumentationen zu sehen – weil sie lebensweltliches Situieren ggf. aufzeigen können, die hier entstanden Soundwelten so zurückführen auf die verortete Situierung ihrer Entstehung und in *Docutimelines* so arrangieren, dass sie ihre Wirkung entfalten können. Ein anderer Ort, wiederum sozialer Wohnungsbau, mit immenser popmusikalischer Wirkung sind die »Brewster Housing Projects« in Detroit. Der zwischen 1942 und 1955 für ausschließlich schwarze »Working Poor« errichtet, 5 Blöcke lang und 3 Blöcke breit, bis zu 14 Stockwerke hohe Gebäudekomplex beherbergte bis zu 10.000 Menschen. Unter den Bewohnern fanden sich auch musikalische Größen der Motown-Music wie Diana Ross, Martha Reeves und Smokey Robinson – so dass diese »Projects« mehrfach in Dokumentationen

68 Ebd., Pos. 848 der eBook-Ausgabe

über Soul-Music Sujet wurden. Das Vorprädikative, das Musiken speist, ist ggf. in solchen lebensweltlichen Kontexten verankert; diese Projects werden dann aufgesucht, so z.B. in einer Folge von »Birth of ...« (2010), die mein damaliger Kompagnon Jean-Alexander Ntiviyahabwa als Autor fertigte und bei der wir zusammen als Produzenten fungierten. Diese Herkunft aus dem Industrieprekariat, das für Andere Hits produziert, klingt durch in keineswegs konfektionierten Stimmen wie jener von Martha Reeves.

Ein zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit noch aktueller, mit kompilatorischen Mitteln im *poetischen* Modus operierender Film ist »Black to Techno« (2019) der nigerianisch-britischen Regisseurin Jenn Nkiru. Sie gewann 2018 den »Voice of a Woman«-Award in Cannes und »Art Prize« des Magazins »Aesthetica«, führte Regie bei Videos von Jay Z und Kamasi Washington. Beginnend mit Montagen auf Musik, die dem Zapping« einstiger Fernsehwelten nachempfunden sind, präsentiert Nkiru die *Arbeits- und Alltags-, somit Lebenswelten* schwarzer Menschen in den USA, montiert auf Musik, kompiliert oder auch gesampelt, auch dieses ein Aufzeigen der Genese der Denotation von Musik unter Einbeziehung von Historie.

Der Film zapft in eine Spoken-Words-Performance in eher vorstädtischem Ambiente, in der gefordert wird, beim Hören von Techno oder Hip Hop an die alten Motown-Künstler zu denken und ihre Größe zu würdigen. Hintergrund dessen ist, dass Techno (gerade in Deutschland) häufig als urteutonisch rezipiert wird, obgleich – durchaus auch inspiriert von Kraftwerk und Giorgio Moroder, jedoch ebenso Africa Bambaata und diversen DJs – die Urfassung auch von schwarzen Musikern (oft auch einfach mit neuen oder günstig zu erwerbenden Analog-Synthesizern herumspielend) in Detroit »erfunden« wurde. Auf diesen Zusammenhang geht der Film explizit ein; bei Minute 11.24 schneidet Nkiru Bilder vom Mauerfall und sich freuender Trabbi-Fahrer hinein, mit den Worten kombiniert, es ginge nicht um Pro-Black, sondern »Positivity«, um anschließend auch Schriftzug des »Tresor«, einst wichtiger Techno-Club in Berlin, und Sätze des Gründers Dimitri Hegemann zu präsentieren.

An die Performance zuvor, die auffordert, auch der Techno-Pionieren in Detroit zu gedenken, schließt sich, in ungewöhnlicher Perspektive und Bildkomposition von schräg unten gedreht, so, dass nur der Oberkörper zu sehen ist, der Tanz eines Menschen in einer Kleidung an, die als »traditionell afrikanisch« gelesen werden kann. Aus dem Off erklingt ein Text zur Geschichte Detroits. Diese Stimmen aus dem Off gehören so prominenten Vertretern des Techno wie Juan Atkins und der Filmemacherin dream hampton, die Berühmtheit unter anderem durch die Dokumentationsreihe »Surviving R. Kelly« (2019) erlangte. Im Anschluss an die Bilder des »traditionell« Tanzenden zapft Nkiru zu offenkundig in Videomaterial aus den 80er Jahren, die im Breakdance-Kontext entstanden sind – um anschließend ein noch recht junges schwarzes Mädchen vor einem Friseur-Geschäft zu zeigen. Aus dem Off erläutert eine weibliche Stimme, wie es ist, sich für die Techno-Party zu-

recht zu machen – dann sind Tanzende einst und heute zu sehen, gegeneinander montiert auf Detroit-Techno. Der Film thematisiert anschließend den Klang von Techno als den Beat schwarzer Arbeiterkörper einfangend, die wie Roboterkörper zu arbeiten hatten und zeigt dann Bilder der Autoproduktion in den 60ern und 70ern, geht über zur heute maschinisierten Produktion und platziert inmitten der Maschinenhalle 3 weibliche Djs an Plattentellern. Genauer: Stacy Hale, Minx und DJ Holographic, renommierte Künstler*innen aus Detroit. Er bewegt sich weiter in eine Kirche, Gospel-Bezüge herstellend, reflektiert Sampling-Techniken und führt sie auf Konga-Rhythmen zurück, huldigt dem Techno-Pionier J Dilla und zeigt auch dessen mittlerweile verammertes, ehemaliges Wohnhaus, öffnet sich noch dem später zu referierenden Afro-Futurismus. »Black to Techno« kann nicht in voller Länge hier beschrieben werden; inwiefern er sich in das bisher Dargestellte als Fall des Kompilierens einfügt, sollte auch so deutlich geworden sein: ein typisches Beispiel für *Docutimelines* aufgrund der Vielfältigkeit des eingesetzten Materials, einer sich von der räumlichen Ordnung lösenden Montage, die selbst musikalisierend eine Abfolge von Bezügen herstellt, in der normative (»Positivity«), ästhetische, expressive, performative und auch propositionale Bezüge rhythmisiert sich verdichten. Der Film wurde finanziert von Gucci für ein Modemagazin ... und mit einer Kombination aus Neudreh und Archivmaterial thematisiert er lokalisierbare und vorprädikative Erfahrungen wie auch die Historie derer, um so die Genese von Techno letztlich im Poetischen zu rekonstruieren. Denn im poetischen Modus nach Nichols operiert dieses Werk. Die Denotationen spielen mit eher traditionellen Sounds wie denen von Kongas und zugleich typischen Detroit-Techno-Klängen; sie entwerfen so einen akustischen Assoziationsraum, den zu verstehen auch Erfahrung mit Musik und *Wissen* erst ermöglicht, obgleich der Off-Text auch »didaktisch« zu diesem Wissen hinleitet – die Audiospuren modulieren diese Sounds und verbinden sich mit der Bildmontage so, dass die soziale Verortung der Musik herausgearbeitet wird, ohne dabei ihres ästhetischen Eigenwertes beraubt zu werden.

Diederichsen (und im Grunde genommen auch jede gelingende Musikdokumentation) arbeitet solche wie im Film arrangierten Codifizierungsprozesse folgendermaßen heraus:

»Pop-Musik ist mit Bildern, Gesten und Posen des Alltagslebens, des Alltagsverhaltens und performativer Praktiken verstricktes und vernetztes Format, bei dem der (meist) simple, (meist) rhythmische, (oft) repetitive Musik singuläre Hinweis Effekte zeitigt: Effekte von technischen Geräuschen, den Effekt der getreu aufgezeichneten, hochindividuellen, fingerabdruckssingulären Stimme oder auch Effekte des Zitats oder der *Musique concrète*, also vorgefundener, wenn auch mehr oder weniger bearbeiteter Außenweltklänge.«⁶⁹

69 Diederichsen 2015, Pos. 2114 der eBook-Ausgabe

Diederichsen versteht sie – wie in der Fabrikhalle von Detroit – zunächst im Sinne indexikalischer Zeichen, mit dem Sound verbunden, die in fortschreitender Symbolisierung im Sinne nicht-sprachlicher Denotation sich prozessual verallgemeinern würden.

Von Musik außerhalb von geteilten Welten menschlicher Interaktion, Kommunikation und Interpretation von Handlungen, Klängen und Geräuschen kann somit keine Rede sein. Ein rollender Stein macht keine Musik. Wird er gesampelt, können seine Geräusche dazu in DAWs, mittlerweile schon auf dem Smartphone, dazu werden. Eine Amsel, die singt, musiziert nicht, weil sie über das Verständnis eines sozialen Phänomens wie Musik gar nicht verfügt. Das vermag ein nach dem Zufallsprinzip – z.B. in einem Sequenzer – akustische Elemente aneinanderreihender Computer auch nicht, doch die, die sie programmieren, schon – ebenso ggf. die, die sie hören. Solche Sequenzen entfalten sich immer in und als Zeit. Rationalitäten als begründende sind immer auch Weisen des Sichverhaltens zu Zeit – und, wie ausgeführt, auch zu ihren Qualitäten.

Dabei gilt, dass »Musik in einem unmetaphorischen Sinne sich schon dort ereignet, wo allein zeitliche Gruppierungen von akustischen Elementen in verbindlicher Weise vollzogen werden.«⁷⁰ Musik ist Andreas Luckner zufolge somit über Isochronie, ihre Zeitverbundenheit, definiert⁷¹. Genau dieses In-der-Zeit oder selbst durch-Zeitlichkeit-bestimmt-Sein schweißt Film und Musik so eng zusammen – was im 4. Teil vertiefend auszuführen sein wird. Luckner stellt somit die Frage nach der Rhythmik als »Formierung von Zeitgestalten«⁷² in den Mittelpunkt seiner Analyse. All das wirkt und gestaltet sich zunächst vor- und außerpropositional und kann im Sinne künstlerischen Handelns durchaus auch propositionale Fixierungen in den Fluss bringen, übertönen, unterspülen und sogar karrizieren (so z.B. in Filmen rund um den G20-Gipfel in Hamburg, da unter Bilder, in denen Polizisten gegen Demonstranten vorgingen, die zeitgleich in der Elbphilharmonie aufgeführte »Neunte Symphonie« Beethovens gelegt wurde, obgleich hier der Textbezug – »alle Menschen werden Brüder« – auch hinein spielt).

Musik erzeugt zeitlich organisiert audiovisuelle Logiken, die nicht primär prädikativ⁷³ sich in und als Zeit entfalten. Sie identifiziert nicht mit singulären Termini Einzelnes, um in Prädikationen dann Qualitäten zuzuweisen. Sie folgt nicht den Mustern/Pattern und ihren Variationen von und anderen Sprachformen, auch wenn Akkordfolgen und Skalen, Licks und Rhythmen ein »Vokabular« bilden.

70 Luckner 2007, S. 35

71 Das verweist auf die hier nicht zu beantwortende Frage, ob Zeitlichkeit für Sprache nicht ebenso konstitutiv ist wie für Musik, da eine Abfolge von Lauten und/oder Schriftzeichen auch nur in der Zeit gehört und/oder gelesen werden können.

72 Luckner 2007, S. 36

73 Vgl. Boehm 2007, S. 34

Hier unterscheidet sich Musik auch von Bildern selbst da, wo beides in Audiovisualitäten Legierungen bildet. Die ihnen innen wohnende Spannung wirkt gerade *aufgrund* dieses Unterschieds. Bilder sind definiert über das, was sie zeigen, wie sie es zeigen und dass sie es zeigen. Indem sie zeigen – und sei es auch nur sich selbst – können sie argumentieren und eben auch belegen, und das, so formuliert es doch auch Dieter Mersch zusammen Martina Heßler, inmitten einer Ordnung des Zeigens als Rahmen eines ikonischen Als⁷⁴. »Bilder formen, ordnen und erzeugen Wissen, und sie kommunizieren es zugleich«⁷⁵. Heßler/Mersch verweisen darauf, dass Bildwissenschaften sich somit auch auf die Erforschung der Struktur bildlicher Wissenserzeugung zu fokussieren habe⁷⁶ – die hier behandelten Musikdokumentationen sind ein Spezialfall dessen: Wissen über Musik.

Umstritten ist dabei vor allem die Vernunftfähigkeit visueller Darstellungen – manche philosophische Traditionen kontrastierten die »Rationalität des Diskurses« mit der »Irrationalität des Ikonischen«⁷⁷, somit auch die Differenz zwischen Logos und Aisthesis. Dieser Kontrastierung folgt diese Arbeit gerade nicht – vielmehr den Ansätzen von Heßler/Mersch, dass visuelle Darstellungen ordnen, verbinden, formen und integrieren und somit ggf. auch ohne Off-Text immanente Kohärenzen da erzeugen, »wo unter Umständen lediglich eine diskontinuierliche Folge von Resultaten vorliegt«⁷⁸. Bildliches konstituiert Rahmungen, unterscheidet ein »im Bild« von seinem Außerhalb⁷⁹, sorgt somit für grundlegende Distinktion. Bilder erzeugen so eine Ordnung des Zeigens, eines Hindeutens und auch – im Falle des Bewegtbildes – Folgens mit der Kamera, jedoch auch Vorführens und Präsentierens. Bilder haben zudem – trotzdem möglicher Operationen wie jenen des mit animierten, graphischen Effekten versehenen Durchstreichens von etwas oder ein Überblenden ins Schwarz, um etwas »zum Verschwinden zu bringen« – nicht die Möglichkeit bildimmanenter Negation. Sie zeigen immer etwas, sind positiv, oder, um es mit Ludwig Wittgenstein zu sagen: »Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten, aber doch nicht davon, wie zwei miteinander nicht fechten«⁸⁰ Weil ich dann etwas anderes zeige – wie sie sitzen und miteinander knutschen oder lachen.

Wittgenstein zufolge könnten Bilder die Möglichkeit des Diskursiven, in »entweder/oder« bzw. »weder noch« zu denken, nicht vollbringen und verblieben im Kontrastierenden dann, wenn es sich um statische Darstellungen handeln. Diese

74 Heßler/Mersch 2009, S. 10

75 Ebd., S. 11

76 Ebd. 2007, S. 12

77 Ebd., S. 14

78 Ebd. 2007, S. 17

79 Ebd., S. 19ff.

80 Wittgenstein 2000, S. 83

Möglichkeit erschließt sich jedoch in der Zeitlichkeit, in der Bewegtbilder operieren – durch das Nacheinander sind solche Strukturen produzierbar. Bilder selbst operieren zudem nicht in Modi des Konjunktivs oder des Konditionals, also nicht-hypothetisch: Mag dieses als Basis fiktionaler Erzählung zwar die letztlich sprachliche Ebene ausweisen, »was wäre wenn«, behauptet das Bild sich als Zeigen dessen, was wäre wenn. Das »als ob« ist dem Bild nicht immanent.

Gerade ihre Offenheit ermöglicht Bildern Potenziale der ästhetischen Rationalität, über die Sprache nicht verfügt – binäre Codierungen zeigen sich in ihnen nicht, obgleich sie im Falle digitaler Bildproduktion konstitutiv wirken, dieses jedoch auf der Ebene ihrer Erzeugung, nicht dessen, was zu sehen ist. Umgekehrt kann auf diese Offenheit sprachlich Bezug genommen werden. Sogar in Off-Texten von Musikdokumentationen. Es gibt im Falle von »Kulturdokus« immer mehrfach gestaffelte Öffnungen und Schließungen, Bezugnahmen und Abwendungen, Explikationen und immanente Gestaltungen, die sich ineinander verschränken, aufeinander aufbauen und beziehen und sich sodann in der Zeit entfalten. Dieses Wissen um Bilder, soeben skizziert, leitet insofern im geltungsorientierten Sinne Produktionen von gelingenden Musikdokumentationen auch an.

Dem vorgängig ist die lebensweltlich verankerte Handlungskoordination mittels Sprache auf Ebene der Konzeption, am Set bei Dreharbeiten, im Schnitt, bei Abnahmen. Ein Sichineinanderverschlingen und Aufeinanderaufbauen von Vor- und Nicht-Propositionalem und propositional strukturierter Sprache, die sich auf es bezieht, ist somit konstitutiv für die Produktion von Musikdokumentationen.

Prozesse wie diese sind mittlerweile digitalisiert. Birgit Schneider wählt zur Verdeutlichung dessen nicht zufällig einen Vergleich aus Welten der Musik: »So wie es keinen Sinn macht, die Musik in den Noten zu suchen, ist es obsolet, das digitale Bild im Code bzw. das ›notationale Bild‹ in der Bildnotation zu vermuten. Es gibt also weiterhin Bilder aus dem Computer und es gibt Bildcodes, als welche die Bilder gespeichert werden.«⁸¹ Die Differenz zwischen analog und digital in diesem Zusammenhang ist eine, in der sich ersteres sich auf die Erzeugungsprozeduren, letzteres auf die sichtbare Oberfläche bezieht. Eben diese sind es ja, die in *Docutimelines* generiert, hergestellt werden in einem selbst digitalen Montageprozess. Diese Differenz zwischen Code und Bild(folgen) ist zentral auch in den Ausführungen von Gilles Deleuze in seinen Kino-Büchern, die eng mit dem zusammenhängend gedacht werden könnten, was aus dem Werk Diederichsens oben zitiert wurde – dann, wenn sich bei Deleuze so etwas wie eine ausgearbeitete, soziologische Ebene finden ließe. Er skizziert Bedingungen wie den Zusammenbruch von Sinnzusammenhängen nach dem 2. Weltkrieg; in die Sozialbauten

81 Schneider 2007, S. 193 – mit dem Begriff des »denotationalen Bildes« bezieht sich Schneider auf Termini Werner Kog ges

Roms, in denen Filme des Neorealismus spielen, begibt sich sein Denken jedoch ebenso wenig wie in die spezifischen Kontexte des Aufwachsens von Pasolini.

Dennoch verweist auch er auf einen Zeichenbegriff, der weiter gefasst ist, als dass er gesprochene oder geschriebene menschliche Sprache lediglich umfasst. In Auseinandersetzung mit den in den 70er und 80er Jahrzehnten zentralen semiotischen Theoremen von Christian Metz interpretiert er diesen dahingehend, dass er in seiner Behandlung des Filmischen Bilder kurzerhand durch Aussagen ersetzt habe und dann begann, diese als syntaktische Codes zu analysieren⁸² – was auf einen Zirkelschluss hinausläufe: »[...] Die Syntagmatik kommt zur Anwendung, weil das Bild eine Aussage ist; und eine Aussage ist das Bild, eben weil es der Syntagmatik unterworfen ist.«⁸³

Die Erzählhandlung selbst sei jedoch allenfalls in Ausnahmefällen (»on take«) im Bild gar nicht zu sehen, sondern eine Frage der Verknüpfung von Elementen in der Montage (und ggf. in der Rezeption der Zuschauenden) und somit Teil dessen, was in dieser Arbeit unter Rationalitäten verstanden wird. Metz' Vorstellung eines Bildes als einer Aussage übersehe gerade das Spezifische des Filmischen: die Bewegung als dessen Charakteristikum. In »Das Zeit-Bild« verdichtet Deleuze in diesen Passagen Theoreme aus dem ersten Teil, dem »Bewegungs-Bild« unter Bezugnahmen auf Henri Bergsons berühmtes Glas Zuckerwasser, worauf im 4. Teil zurückzukommen sein wird.

Das filmische Bild sei eine Modulation der Gegenstände selbst⁸⁴, das nicht mehr über die Ähnlichkeit durch diese bestimmt sei, sondern erzeuge den filmischen Raum durch Bewegung in der Zeit. Dieser »filmische Raum« entsteht allenfalls rudimentär bei einem einzelnen Interview, Konzertmitschnitt oder Dreh im Studio; er ergibt sich letztlich erst in der *zeitlich* organisierten Timeline digitaler Schnittsysteme im Falle aktueller Produktionsprozesse, die Deleuze so nicht kennen konnte. Deleuze formuliert hier eine Unterscheidung zwischen analog im Sinne der Ähnlichkeit und digital im Sinne eines – z.B. binären – Codes, wobei Analoges durch (Gestalt)wahrnehmung, Digitales durch Intelligibilität bestimmt sei. Letzteres übernimmt im Falle der Musikdokumentationen der Off-Text und im Falle dessen, was zu belegen sei, auch die Rechtfertigung des Geltungsanspruchs auf propositionale Wahrheit. Eine ähnliche Struktur formuliert auch Peter Wicke⁸⁵, seinerseits in Auseinandersetzung mit Ansätzen der Musiksemiotik – drei simultan erklingende Töne sind in musikalischer Hinsicht ohne einen entfaltenen Begriff von Akkord auch keiner. Hier erfährt das mehrfach angeführte Seel-Strawson-

82 Deleuze 1997, S. 41ff.

83 Ebd., S. 42

84 Den Begriff der Modulation habe ich bisher verwendet, ohne ihn herzuleiten; das hole ich hiermit nach.

85 Wicke 2003, S. 4

Theorem einmal mehr Bestätigung, dass Tatsachen nicht in der Welt sind, sondern in zu rechtfertigenden Bezugnahmen erst innersprachlich entstehen – wobei im Falle der Musik sie u.a. auf lebensweltlich Präreflexives wie Klänge, Töne, Seinsqualitäten Bezug nehmen, aber auch bestehende Zeichen und Codes ggf. verdichten und umdefinieren und so Bedeutungen schaffen können, ohne darauf *reduziert* werden zu können: »Die Annahme, Musik sei ein ›Text‹, reduziert dagegen Klangeschehen auf ein Gewebe entweder Bedeutung tragender oder aber Bedeutung generierender Strukturen«⁸⁶. Klang wie auch Bilder sind über Textbegriffe nur eingeschränkt zu erfassen. Letztlich führt der Weg noch zum Figurativen in der Malerei über den Umgang mit zunächst bedeutungslosem Material bzw. Medien. Dennoch sind es sprachlich verfasste Kommunikationen, die den Umgang mit ihnen im Falle der Filmproduktion *koordinieren*.

Codes bestimmten die Strukturen der Sprache als Relation von Signifikant und Signifikat (oder auch Aussage und Sachverhalt) im Sinne von Bezugnahmen. In einer Modulation hingegen transformierten sich Module (in diesem Fall Audiovisualitäten) »in jedem Augenblick der Operation. Auf einen Code verweist sie nur, insofern diese Codes sich ihr aufpropfen und dadurch eine enorme Verstärkung bewirken.«⁸⁷ In manchen Fällen kann das Digitale des Off-Textes oder auch vorgängiger Handlungskoordinationen auch in Widerspruch zur Modulation in Bildern treten, dann, wenn übermäßig formatiert wird und so auch unfreiwillige Komik entstehen kann. Sogar und auch dann, wenn »aufs Bild getextet wird«, also die Metaphorik in der Formulierung des Off-Textes die Bewegung im Bild aufgreift – ganz platt »Alles dreht sich um Musik«, auf eine sich drehende Vinylplatte getextet. Hier finden sich durchaus Verweise auf die Peircesche Trinität von Index, Icon und Symbol, die in Auseinandersetzung mit Diederichsen bereits anklangen und die dieser systematisch anwendet, die auch Deleuze vor allem im »Bewegungs-Bild« inspirierte. Modulationen ihrerseits werden je unterschiedlich durch Rationalitäten geformt, je nachdem, ob diese multimodal geltungsorientiert oder ggf. systemisch verzerrt, entkoppelt von Lebenswelten, wahlweise begründen oder operieren.

Letztlich arbeite ich implizit jedoch mit einer Variante von »Medium und Form« sehr frei nach Luhmann, auch, weil dieses Modell das in und als Zeit sein von Audiovisualitäten besser zu fassen vermag, und spreche von »medialen Legierungen«, die, in Weltbezüge und Lebenswelten eingelassen vor-propositional Aussagen stützen können oder deren Bezugnahme bilden.

Mediale Legierungen deshalb, weil Medien wie Licht und Schall, die auch Zusammenhängen in Computer und ähnlichen Gerätschaften gespeichert, bearbeitet und letztlich simulativ moduliert werden, hier eine Verbindung eingehen. Deleuze verwendet den Begriff der »Zeichen-Materie« (*matière signalétique*), die

86 Ebd., S. 15

87 Deleuze 1997, S. 44

in verschiedenster Weise moduliert werden kann und »sensorische (visuelle und akustische), kinetische, intensive, affektive, tonale und selbst verbale (mündliche und schriftliche) Merkmale besitzen kann«⁸⁸, was in eine ähnliche Richtung weist und zudem darauf, dass es nicht um Aussagen, sondern Aussagbares ginge. Auch Diederichsen wendet sich in ähnlichem Zusammenhang einer aus dem Luhmannschen Theoriekontext gelösten Verwendung von »Medium und Form« zu, dass dem von Deleuze' »Zeichenmaterie« nahekommt: »Mit anderen Worten, Physikalität und, wenn man so will, Materialität des Klanges bilden ein Medium, welches die unmarkierte Voraussetzung dafür ist, dass die präzise getroffene Note hervortreten und erkannt und über den Code der Musik (Tonhöhe/Tondauer/Intervall/Harmonik) entschlüsselt werden kann.«⁸⁹ Popmusik spiele dabei fortwährend mit dem Verhältnis von Medium und Form im Sinne einer Relation von Sound, Geräusch und Klang einerseits, Ton, Melodie, Akkord, Songstruktur andererseits wie auch deren Umkehrungen im Verhältnis zu Sprache: »Musik und Text werden zum Medium für die Form des Sounds und der Stimmindividualität«⁹⁰ – zum Beispiel.

Gelingende Musikdokumentationen arbeiten solche Zusammenhänge in der Komposition ihrer Audiovisualitäten heraus und modulieren sie selbst. Sie *generieren* mittels Montage Intervalle, beim Dreh mittels Kadrierungen und Kamerabewegungen (und deren Simulation in der Postproduktion) Fokussierungen, auch mit Techniken Blenden im Schnitt, ggf. auch der dem Einsatz von After Effects und ähnlichen »Trickkisten« und Bildbearbeitungstools, zudem Lautstärken, Farbgebungen und Korrekturen, Kompressionen und all das in eingesetzten Musiken in **Docutimelines** Form – und hier kann sich wahlweise Musik und Formgebung selbst oder das, was im Bild zu sehen ist, als vordergründig erweisen und die Gestaltung anleiten. Auch ein Changieren zwischen beidem kann den Film bestimmen. Es ist somit möglich, in (was und wie als Weise der Modulation) oder mittels Audiovisualitäten (*dass p* etc.) zu denken. Häufig bestimmt *das* den Unterschied zwischen journalistischen und künstlerischen Musikdokumentationen. Maßgeblich für alle Formgebung ist jedoch Zeit. Zeit in ihren Qualitäten ist als gestaltete selbst beinahe schon Material dessen, was Musikdokumentationen behandeln. Im Sinne historischer, jedoch auch als Zeit. Das soll im folgenden Teil ausgearbeitet werden.

88 Ebd., S. 46

89 Diederichsen 2014, Pos. 5551 der eBook-Ausgabe

90 Ebd., Pos. 5589 der eBook-Ausgabe

4. Zeit

4.1 Musik, Zeit und die Schichtungen und Regionen der Erinnerung

Musik entsteht durch Wiederholung akustischer Gestalten, die, so Andreas Luckner, streng genommen keine *Wiederholungen*, sondern *Variationen* sind, in der Gestaltung der Zeit als *Zeitgestalt* überhaupt erst Musik sind. »Sofern wir in die Musik, die ja nichts anderes als Zeit ist, eintauchen, haben wir durchaus keine Erfahrung der Zeit als eine verlaufende, im Gegenteil, sie wird gleichsam phänomenal getilgt, d.h. in Deckung gebracht mit den zeitlichen Formen unseres Lebens und Erlebens.«¹ Nicht anders verhält es sich mit manchen der Montageprinzipien, die **Docutimelines** entstehen lassen: Permutationen, Variationen im Aufgreifen und Transformieren visueller Motive, in Analogie zum Leitmotiv in musikalischer Komposition, musikalischer Gestalten somit, die moduliert immer neu durchgespielt werden im Zuge einer Komposition, folgen den Bewegungen im Bild und des Bildes, also der Kamera – die hochgerissenen, schwenkenden Arme des Konzertpublikums, Madonna-Lookalikes, Trenner wie die Nadel eines analogen Plattenspielers auf einer Vinylpressung, zum Beispiel, stellen so Musik fürs Auge her.

Luckner verweist in diesem Zusammenhang auf die Musikphilosophie Hegels – ebenso nahe läge der Bezug auf Martin Heidegger. Die Ausführungen Luckners lassen sich im »The Mix« dieser Arbeit mit den Gedanken Heideggers hervorragend fusionieren: »Das Dasein,« – der Einzelne, das Individuum, das, was traditionell »Subjekt« genannt wurde und im Falle des ethischen Gebrauchs der praktischen Vernunft in Abschnitt 2.5. bereits behandelt wurde – »begriffen in seiner äußersten Seinsmöglichkeit, ist die Zeit selbst, nicht in der Zeit.«² Indem es »vorläuft«, einer Zukunft zugewandt, ist »das Dasein seine Zukunft, so zwar, dass in diesem Zukünftigsein auf seine Vergangenheit und Gegenwart zurück kommt.«³ So vollbringt das Dasein über das Vorlaufen erst die Zeitlichkeit –

1 Luckner 2007, S. 48

2 Heidegger 1989, S. 55

3 Ebd.

erfahrend, würde ich hinzufügen. Und dem Dasein ist in seinem Sein Musikalität als Möglichkeit gegeben.

Eine dem »Dasein« immanente Musikalität und Zeitlichkeit mündet in eine Rhythmisierung des Erlebens, in der das Sich-Vorlaufen eben auch Kontinuitäten und Brüche, Reaktionen auf das Bisherige vollzieht. Für Luckner ist Rhythmus das »Wesen« der Musik – »jede Musik ist in diesem Sinne rhythmisch, d.h. weist eine zeitliche Ordnung in ihrer Bewegung auf«⁴, da Rhythmus die Zeit in sich selbst »habe«. Nicht anders das, was in *Docutimelines* entsteht – deshalb heißt es ja *Timeline*. *Docutimelines* sind Zeiteinteilung. »Rhythmisierung« ist eben das, was wir sowieso leben, wenn wir schlafen gehen, aufwachen, frühstücken usw., indem es einen qualitativen Zeitbegriff eröffnet im Flow des Werdens. Als Seinsqualitäten erfahren wir Ödnis und Dramatik, eben jene des Aufbaus und Abbaus von Spannung – oder im »wahren Leben« auch deren Ausbleiben –, den Martin Seel als konstitutiv für Film als Musik fürs Auge begreift. Im Musikerleben kann sie sich intensivieren. Auch für den Simon Frith⁵ zeigt hier einer der zentralen Aspekte der Musikerfahrung – er »besteht in der Formung des menschlichen Erinnerungsvermögens, der Organisation unseres Zeitsinns.« Effekt aller Musik sei, Gegenwart zu *intensivieren* – was nur dann geschehen kann, wenn, vorgehend, Gegenwart als »von einer gewissen Dauer« seiend erlebt wird: Töne *dauern an*, um wahrnehmbar zu sein, bis sie abrechen oder verklingen; Bewegtbilder sind erst ab einer bestimmten Anzahl Frames eben Bewegtbilder, nicht Fotografie. So formuliert auch Frith, gute Musik sei durch ihre Fähigkeit bestimmt, Zeit »anzuhalten«, und ihre physische Wirkung sei, durch den Einsatz von Beat, Impuls und Rhythmus unsere unmittelbare körperliche Beteiligung in eine Organisation von Zeit zu zwingen, die von der Musik beherrscht würde. Um das zu genießen, gehen Menschen auf Konzerte, zu Festivals, auf Raves und ins Kino. Oder entspannen – was immer auch Sujet und Gestaltungsmittel von Filmen sein kann, rhythmisiert als Inszenierung von Zeitqualitäten, die sich auch dann entfalten können, wenn sie audiovisuell dokumentiert und somit auch moduliert werden. Dann, wenn die konstitutive Offenheit des Sichvonihnenbestimmenlassens, also von den Zeitqualitäten im Spiel der Affizierungen, selbst als filmisches Sichzumfilmverhalten musikalisiert wird anhand dieses leitender Kriterien im Sinne von Geltungsansprüchen.

Sie leiten damit eben auch Darstellungen dessen an, »wie es ist zu sein«⁶ im Begreifen von Musik als Zeitgestalt. »Der Sinn der Form ist die Zeit«, so formuliert dies Martin Seel⁷ u.a. unter Bezugnahme auf Kants »Kritik der Urteilskraft« – Formen also, die in der Gestaltung von Musikdokumentationen produziert und

4 Luckner 2007, S. 48

5 Frith 1992, S. 8

6 Luckner 2007, S. 48

7 Ebd., S. 41

reproduziert werden, die mediale Legierungen wie Audiovisualitäten prägen. Die ästhetische Wahrnehmung beginne, so Seel, indem sie sich auf das Spiel von Gestalten (z.B. im Sinne der Gestaltpsychologie) und Empfindungen richte und sie so in ihrer Unbestimmtheit »gegenüber dem begrifflichen Denken anschaulich werden lässt«⁸. Treten in der Medienproduktion übliche Rationalitäten hinzu, greifen sie in diese Prozessualität der Wahrnehmung ein und beginnen sie zu annekieren und somit auch zu formen. Seel begreift noch die Aufteilung von Architekturen als Rhythmisierung der Zeit derer, die in den Räumen sich bewegen und dabei auf Wände, Treppen und in Hallen vorstoßen, denen sich dabei neue Blicke und Perspektiven und ggf. auch Fahrstuhltüren öffnen. Solche »Gänge« mit der Kamera, sei es backstage, in Konzerthallen oder durch »Graceland«, dem Haus Elvis Presleys, sind auch in Musikdokumentationen üblich. Noch in der Rezeption von Malerei lässt das Sichbestimmenlassen des schweifenden Blicks Zeitqualität entstehen. Martin Seel verbleibt in seinen Ausführungen – wie dargestellt – in einem ethischen Verständnis des Erlebens von Zeit, das in Künsten erfahren würde; einer »Freiheit für die Zeit«⁹, die uns das mögliche Verweilen in Gegenwart von einer gewissen Dauer als Gestaltungsmodi der individuellen Verhältnisse zu Vergangenheit und Zukunft offenbaren und koppelt sie an die Erfahrung rezipierender Personen – siehe auch Teil 2.5.

Die Imagination filmischen Raumes verbinde sich mit filmischer Zeit, so Seel ergänzend in »Die Künste des Kinos«. Die Kreation bzw. Produktion des filmischen Raumes im Werk selbst könne analog zur Architektur begriffen werden; sein Rhythmus, die Gestaltung in zeitlichen Intervallen, erzeuge seine »visuelle Energie«¹⁰, wenn auch musikalisch in einem »uneigentlichen« Sinne. Traditionell diene gerade Musik als Medium leiblicher und seelischer Affiziertheit und sei Bewegung in der Zeit – oder, mit Heidegger: Bewegungen der Zeit selbst. Architektur gliedere den Raum und gestalte so auch die Zeiterfahrung in Gebäuden, Musik moduliere Zeit so, dass die Erfahrung von Räumlichkeit geprägt, gefärbt und verändert würde: Durch eine Säulenhalle zum Radetzky-Marsch in Reih und Glied oder swingend zu Gershwin sich zu bewegen sind zwei sich massiv unterscheidende Erfahrungen des Räumlich-Umgebenden in der Entfaltung des Daseins als Zeit. »Das Erscheinen filmischer Räume ist zugleich ein Erscheinen erlebter und erlebbarer Zeit«, so Seel¹¹. In den Worten von Gilles Deleuze: »[...] die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild der Zeit.«¹² Auch das ist gemeint mit **Docutimelines**, die Montagen visualisieren.

8 Ebd., S. 42

9 Ebd., S. 50

10 Seel 2013, Pos. 438 der eBook-Ausgabe

11 Ebd., Pos. 444 der eBook-Ausgabe

12 Deleuze 1997. S. 53

Während die Fotografie nur einen Moment »fixiert«, entfalten Filme ihr Sein wesenhaft als zeitlich. Noch da, wo – wie es in der Produktion von Filmen in arbeitsteiligen Prozessen im Spezialfall der Musikdokumentation gestaltend geschieht – wenn Fotos Einsatz finden, um z. B. die Biographie eines Musikers zu erzählen, werden diese zumeist animiert, ggf. verfremdet – damit etwas sich bewegt und somit Zeit sichtbar wird. Im Bild muss etwas »passieren«, und sei es auch nur ein wenig – die Augen sollen etwas zu tun haben und nicht der Langeweile anheim gegeben angesichts der Statik die Aufmerksamkeit abwenden¹³. Im Falle der vom Autor dieser Zeilen gemeinsam mit der Editorin Sigrid Sveistrup, damals Flierl, gestalteten 90minütigen Dokumentation »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll«, ZDF/ARTE 1997, wurden auch Farbfotos des vermeintlichen »King« vom Regisseur Marcus Rosenmüller auf Super 8 in schwarz/weiß aufwändig so abgefilmt, dass sie aus schwarz »auftauchten« und so auch wieder verschwanden, um eine optische Prozessualität zu generieren, sie nicht einfach nur »platt abzufilmen«. Mittlerweile existieren auch präanimierte Tools für Schnittsysteme wie AVID, die Kamerabewegungen beim Abfilmen von Fotos simulieren.

Im Falle von Konzertaufzeichnungen, oft fälschlich »Rockumentary« genannt, lässt sich angesichts der Produktionsweisen ein Autonomwerden der innerfilmischen Zeitordnung gegenüber der außerfilmischen Realität aufzeigen; ein Zergliedern und Neuzusammensetzen in »The Mix« mittels Montage. In deren Erscheinen als Verlauf von Variantenreichtum und Geschehnis, Facettenver- und -entdichtung bildet sich ein modulierender und es variierender Bezug zum wirklichen Geschehen. Clemens Langer formuliert dies im Falle von Konzertfilmen so: es löst »der Film das Verhältnis von Zeit und Raum eines Konzertes vollkommen auf, da Aufnahmen von vier verschiedenen Auftritten in Glastonbury, Brüssel und Chicago sowie beim Fuji Rock miteinander kombiniert werden. Mittels dieser einzigartigen Symbiose erlebt man nun ein Konzert, das so nie stattgefunden hat«¹⁴. Gemeint ist der Konzertfilm »Everything Everything« (2000) der Band Underworld.

Die jedem Film eigene immanente Organisation von Zeit führt so nicht zum »Irrealen« oder »Unwahren« und entbirgt sich dennoch erst dann, wenn die Quellen geprüft werden. Selbstverständlich existieren – gerade und erst recht, seitdem bei Youtube oder Instagram User*innen ihre Handy-Mitschnitte hochladen können, unzählige »reine«, ungeschnittene, keiner Postproduktion unterzogenen Aufzeichnungen von teils bemerkenswerter Länge sich dort finden. Die filmischen Bearbeitungen z. B. von Konzertaufzeichnungen als begründete Modulation von

13 Der nur aus Standbilder, Freeze-Frames, bestehende Kurzfilm »La Jetée« (1962) von Chris Marker spielt u. a. mit dem Eingewöhntsein an Bewegt- und Bewegungsbilder, indem er irritierend mit Erstarren statt Dynamik arbeitet. Er setzt zudem einen Erzähler anstelle von Dialogen ein.

14 Langer 2016, Pos. 4806 der Ebook-Ausgabe

Zeitqualitäten bilden jedoch nicht ab und lösen somit Vorstellungen des »Echten« im gelingenden Fall auf, weil sie das Bearbeitetsein auch ausstellen. Auch Trinh Thi Minh Hà wendet sich gegen Ideologien des Authentischen, die sich bis in Wahl der Technologien wie Richtmikrofonen und dem lippensynchronen Ton als Norm und wettert gegen eine Dominanz von Vorstellungen der Realzeit gegenüber der dem Film immanenten Zeit als Ideologie eines raumgebundenen, jedoch filmisch falschen Verständnisses der Gestaltung von Audiovisualitäten¹⁵.

In die im Rahmen dieser Arbeit thematisierten Musikdokumentationen werden Momente wie die bei Youtube zu findenden durchaus als Quellenmaterial 10, 20 Sekunden, manchmal länger, hinein montiert, dieses jedoch unter den Prämissen der Rationalitäten folgenden, innerfilmischen Zeitorganisation. Von Take zu Take, Sequenz zu Sequenz generieren im gelingenden Fall Autor*innen, zumeist mit Editor*innen in *Docutimelines*, unter Überprüfung propositionaler Wahrheit, Beachtung normativer Richtigkeit, von Evaluationen und im Falle der Musik auch im Wissen um ethische Entwürfe eines Ganzen (oder von Fragmenten) produzieren sie Weltbezüge, ohne Abbildhaftigkeit zu suggerieren. Sie artikulieren immanent so zugleich die *Technizität* des Medialen – ein auch posthumanistischer Aspekt.

In konkreten Fall des von Clemens Langer behandelten Konzertes folgten die Produzierenden mutmaßlich dem Kriterium »die stärksten Bilder wählen« (die emotionalsten, die mit den größten Gesten und Posen, der extremsten Action und jenen Zuschauerreaktionen, die am eindeutigsten Begeisterung signalisieren und andere Vollzüge des Performativen) und dem Mantra »Fehler und Stolpern herausausschneiden« – von einem Rhythmus sich bestimmen lassend, den die die Musik vorgibt, ergänzt eventuell noch mit einer starken Soundbearbeitung wie z.B. des »Hochmischens« der Zuschauerreaktionen und ggf. auch eines Ersetzens der realen »Atmo« durch anderswo aufgezeichneten Applaus, Rufe, Klatschen etc. Bei TV-Shows wie »The Dome« (RTL2) zählten solche Entkopplungen vom als »real« ausgewiesenen Raum-Zeit-Gefüge zu dem, was als »Producing« den Markterfolg der Produktionsfirma begründete (Me, Myself & Eye; ich war 15 Jahre dort tätig). Manche Kommentator*innen finden solche Praktiken »medienethisch bedenklich« – im Sinne ästhetischer Erfahrung und deren Intensivierung und angesichts dessen, dass hier niemand vorgeführt oder sonstwie erniedrigt wird und auch kein Belegcharakter vorgegaukelt wird, gilt dieses nur dann, wenn unzutreffend an Abildtheorien des Dokumentarischen festgehalten wird. Der produktive Charakter wird so eher noch ausgearbeitet; der Schnitt als Schnitt, die Montage als Montage, das Artifizielle als das Artifizielle arbeiten solche Praxen deutlich heraus.

Hier vollbringt das ganz und gar Profane und Populäre in seinen Verdichtungs- und Konzentrationsprozessen als Modulation von Zeit durchaus philosophisch Gewichtiges, gewichtig in dem Sinne, wie ein vollständig aus dem Zusammenhang

15 Trinh Thi Minh Hà 2006, S. 280

gerissenes Zitat aus einem Vortrag von Hans-Joachim Lenger es ausführt: die Gestaltung anleitenden Gründe haben »die Gesetze der Territorialität hinter sich gelassen und« folgen »Bahnen einer Deterritorialisierung, den Fluchtlinien von Intensitäten, mit denen sie sich als Usurpation von Zeit in Szene«¹⁶ setzen. Dieses immer nur im Zeitlichen Mögliche kann freilich auch über die Usurpation von Zeit hinaus kompensatorisch die Erlebnisqualität der Zuschauenden zumindest temporär im Sinne eines in Popmusik-Zusammenhängen zentralen Eskapismus gefühlt verbessern.

Es sind dieses nur Beispiele, wie Rationalitäten »Form als eine Organisation von Zeit«¹⁷ herstellen, und das gerade auch da, wo die ästhetische Rationalität die Regeln (und deren Brüche) und Kriterien bereitstellt.

Um die bis in die Bildkomposition hineinreichende und zudem die inhaltliche Herangehensweise an Dimensionierungen der Zeitlichkeit(en) in der Abfolge von Bewegtbildern in audiovisuellen Produktionen erfassen zu können, bedarf es zunächst der Belehrung durch Gilles Deleuze und seiner Analysen des »Zeit-Bildes«.

Das »Zeit-Bild« ermöglicht zu verstehen, wie durch und durch über alles Personale hinaus in konkreten Temporalitäten, also in den *Docutimelines*, sich als Zeit entfaltende, inhaltlich, visuell und auditiv mehrdimensional verschränkte, gerichtete (Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft) und diese wieder auflösende Relationsgefüge von dividuell-historischen und subjektiven Erfahrungen, Bild- und Tonkonfigurationen im Werden der *innerfilmischen* Zeit sich formen. Form als Sinn von Zeit entwickelt so andere Dynamiken als im Verweilen konkreter Personen angesichts der erfüllten Zeit im Zuge des Rezipierens von bildender Kunst im Sinne von Skulptur oder Malerei.

Solche, die in Musikdokumentationen, auch konventionellen selbst dann, wenn wie in Bio-Pic artigen Arrangements die lineare Zeit des Verlaufs von der Geburt bis zum Tode beibehalten Gestaltung erfährt. Chronologie wird so ggf. abgearbeitet, dennoch, Gestaltung von Zeit und ihrer historisch vieldimensionalen Verzweigung und Vernetzung folgt nicht der Logik der klassischen »Einheiten von Raum und Zeit«. Noch der frühe Spielfilm, dem treu bleibend, wirkte so manchmal noch wie abgefilmtes Theater, dessen Zeit-Konzeption übernehmend, in mehrere Kamera-Perspektiven aufgelöst, eine größere Bühne verwendend und auch längere Zeiträume umfassend.

Durch die in kompilierenden Praxen ausschnittsweise Verwendung von Archivmaterialien (Elvis' Musterung, Aretha Franklin in der Gospelkirche, Britney Spears beim Friseur) und Einbettung in Asynchronizitäten wie die unzweifelhaft retrospektive Modulation der Künstler*innenbiographien entfalteten Musikdokumenta-

16 Lenger 2018, S. 12; in dem Vortrag von Hans-Joachim Lenger geht es eigentlich um Rosa Luxemburg heute. Zur Deterritorialisierung vgl. u.a. Deleuze/Guattari 1992 u.a. S. 185ff.

17 Seel 2007 (I)

tionen *innerfilmische* Zeitordnungen. Der Einsatz von *Zeit-Zeugen* und Experten im umrahmenden Interview und »Neudrehs« von Schauplätzen (Geburtshaus John Lennon) oder auch einem kombinierten Schnitt aus »Making Off« zu den Dreharbeiten eines Videoclips und dem fertigen Kurzfilm, dem Hin- und Herschneiden zwischen dem Auftritt in einem Fernsehstudio und einem Video ist eine solche, die verdichtet und umstrukturiert, was außerfilmisch als Zeit erfahren wird. Die Bezugnahmen in und auf Zeit wechseln fortwährend, je nachdem, wer über welchen Zeit-Raum spricht oder was in welcher Sequenz historischen Materials zu sehen und zu hören ist. Kriterien für Anordnung stellen die ausdifferenzierten Geltungsansprüche wie auch jene Überhänge zwischen Vor- und Außerpropositionalem und ihrem Explizieren in O-Ton und Off-Text her.

Auch z.B. in Fernsehserien übliche Prinzipien der Montage, erst den Buckingham Palace von außen, um dann – oft als Studioaufnahme – das darin agierende, königliche Personal zu zeigen, in denen noch eine Einheit von Zeit und Raum suggeriert wird, lösen sich Musikedokumentationen oft dadurch auf, dass zwar z.B. die Skyline von Philadelphia präsentiert wird, auf Musik montiert und deren immanenter Ordnung, somit auch Rhythmik folgend, um danach in den Auftritt eines Acts des »Philly-Sounds« ggf. in einem Fernsehstudio in Detroit zu schneiden. So folgt die Bildfolge dem Denken des Films und den Rationalitäten seiner Gestalter*innen, nicht mehr der räumlichen Organisation eines geographischen Raumverständnisses – wobei gerade die Rationalitäten es sind, die begründete Verknüpfungen des Materials wahlweise umgehen, weiter fragmentieren oder auffüllen und kompensieren.

Das *Entstehen* solcher Bildbehandlungen situiert Gilles Deleuze nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Er konstatiert im Finale des »Bewegungsbildes« aus der akuten Nachkriegssituation im Italien, Frankreich und Deutschland im Zeitraum von 1945-68 das Aufkommen einer Inszenierung einer »lückenhaften, dispersiven Realität, eine Folge bruchstückhafter, zerstückelter Begegnungen«¹⁸. Deleuze beschreibt hier eine Situation maximalen Grauens, eine, in der angesichts des realhistorischen Schreckens das Vertrauen in die Bilder verloren ging. Die Monstrosität der Geschehnisse, die singuläre, mit industriellen Mittel betriebene Massenvernichtung jüdischen Lebens, die Schlachten auch der Propaganda, die dieses ermöglichten, des Monumentalen, ließen einen naiven, ungebrochenen Umgang mit den filmischen Bewegungen nicht mehr zu. »Die Beteiligten werden in ihrem Selbstverständnis und Weltvertrauen so nachhaltig erschüttert, dass ihnen fürderhin kein unverstellbarer Zugang zur Realität mehr möglich war. Sie glaubten nicht mehr an die Bilder, die man ihnen anbot, der Abbildungsmodus war diskreditiert«¹⁹ – so fasst Michaela Ott das Wirken z.B. des italienischen Neo-

18 Deleuze 1971/1, S. 284

19 Ott 2018/2, S. 56

realismus und der ihn ins Bild setzenden Akteure sowie der Protagonist*innen in den Filmen zusammen²⁰. Es entstehen Diskontinuitäten, »falsche Anschlüsse«, ein Autonomwerden der Zeit entfaltet sich in ihnen, weitet sich aus, eine Ver selbstständigkeit von Zeichengruppen in medialen Legierungen wie z.B. Sono-, Lekto (reflexive) und Noo-(ein mentales Kamerabewusstsein zeigende) flimmert auf Leinwänden. Ins Bildverständnis frästen sie Brüche, in die Gestaltungsmöglichkeiten von Audiovisualitäten säten sich Zweifel in und an Weltbezügen. So bereiteten sie Entwicklungen vor, die, irgendwann, ohne noch um ihre Geschichte zu wissen, in einer Eigenlogiken der Entwicklung des Umgangs mit Material neue Weisen des Artifiziiellen mündeten, dass seine eigene interne Organisationsweise parallel zu und unabhängig von Abbildbarkeiten auch in Montagepraktiken aufsuchten.

Es folgen viele Zwischenstufen und Verbindungen mit anderen Strängen ästhetischer Praxen, auch Vorarbeiten im Experimentalfilm, in der russischen Avantgarde, jedoch auch in der Werbung – Charles Wilps »Afri Cola«-Spot(1968) wird häufig als Beleg für einen Wandel des »Zeitgeistes« in Musikdokumentationen montiert, der Surrealismus wirkte nach, Deleuze erwähnt hier Artaud, auch außerfilmische Techniken wie Cut-Up oder Avantgardefilme wie z.B. »Scorpio Rising« (1963) von Kenneth Anger, in dem die Musik Bilder umdeutet, wenn unter den Biker in Lederkluft »she wore blue velvet« gelegt wird – all das sind Gestaltungen von Audiovisualitäten hervorbrachten, die in jene der Musikvideos mündeten und ihre eigene Historie dabei oft vergaßen. Deleuze formuliert dennoch aus, was als Möglichkeit erst in digitalen Schnittsystemen und ihren Timelines gewissermaßen zu sich selbst kam.

In diesen und ihnen folgenden Montagepraxen können genau solchen Sequenzen auftauchen, lückenhafte, dispersive Passagen, die Rausch, Entfremdung, Isolation oder auch einfach nur in sich wahlweise schlüssige oder dekonstruktive und mit der Musik korrespondierende Atmosphären und Szenarien in Timelines arrangieren.

Hier scheint wiederum der Unterschied zwischen künstlerischen und journalistischen Umgängen mit Audiovisualitäten erneut auf, der formal eben doch erheblich sein kann – ein »Auskosten« und »Ausmodellieren« oder »Zersplittern« und »Dekontextualisieren« künstlerischer Relationen zu zeitgeschichtlichen Situationen entfaltet sich anhand anderer Kriterien (oder in begründeter Abwesenheit de-

20 Deleuze widmet sich hier dem Bazinschen Kanon der Film-Historie. Zu den Beziehungen zwischen André Bazins Denken und den »Film-Büchern« von Gilles Deleuze vgl. Engell 2010, S. 137ff. »Zum Denken ins Kino. André Bazin und Gilles Deleuze«. Was dabei ausgeblendet bleibt sind restaurative Reaktionen z.B. im deutschen »Heimatfilm«, die alle Verunsicherungen, Schuld und Trauma in nostalgisierenden Fiktionen aufzuheben versuchen; der Mainstream der Protonormalitären.

rer) als das, was z.B. in einer Dokumentation über die Musik in den Jazzkellern der Pariser Bohème nach dem Krieg, in denen sich auch »Existentialisten« tummelten, zu sehen ist.

Deleuze verweist in diesem Zusammenhang auf den italienischen Regen und macht, etwas irritierend angesichts dessen, dass es sich um ein handfestes Sozialdrama handelt, den Übergang vom Bewegungs- zum Zeit-Bild an De Sicas Fahrraddieben, »Ladri di biciclette« (1948), fest: »zu jeder Zeit kann der Regen das ziellose Suchen oder den Spaziergang des Mannes oder des Kindes unterbrechen« – während sie das wirtschaftlich überlebenswichtige Fahrrad aufreihen wollen, das entwendet wurde. »Der italienische Regen wird überhaupt zum Zeichen für tote Zeiten und mögliche Unterbrechung«²¹. So dringt die Zeit selbst in die Handlungen der Aktionsbilder ein – als Warten, Verharren, Diskontinuität zum Vorher und Nachher des Films/der Dokumentation. Alles »auf Anschluss drehen«, auch in aktuellen Reportagen üblich²², löst sich auf im Nass.

Ein Motiv, das als Sichtbarkeit von Zeitlichkeit nicht zufällig auch in Musikvideos häufig Einsatz findet. Völlig losgelöst vom Entstehungszusammenhang und de Sicas »Fahrraddieb« sowieso, jedoch angetrieben von neuen technischen Entwicklungen wie digitalen Schnittsystem, Effektgeräten und Video statt Film als Medium tauchen solche »tote Zeiten« als musikalisierte rund um die Inszenierung von Musik und Musikern immer wieder auf – z.B. im bereits erwähnten »Back for Good« von Take That, »Rain« von Madonna, wo auch durch Wasser betrachtet Körper verschwimmen, »Gypsy« von Fleetwood Mac, »Pretending« von Eric Clapton, »Out of Tears« von den Rolling Stones, um nur Beispiele zu nennen. Das Grauen der historischen Szenarien, in denen die Stilmittel entstanden, drängt ins Vergessen, und die Stilmittel selbst generieren eigene Entwicklungsstränge in der Produktion von Audiovisualitäten. Die Übergänge zwischen Tanz-Sequenzen folgen in solchen Videos zumeist keiner anderen räumlichen Logik mehr als jener zwischen Vordergrund und Hintergrund und dem Rhythmus, ggf. in der Kamerabewegung auch den Melodienbögen der Musik.

Weitere Indikatoren für das Entstehen einer innerfilmischen Zeit auch im Falle von Dokumentationen, wo doch der Bezug auf außerfilmische Wirklichkeit und deren zeitliche Ordnung als so entscheidendes Kriterium auch hier vertreten wird, sind ästhetisierende und mit Zeitlichkeit spielende Inszenierungspraktiken wie der »Stopptrick«, eine Technik, die beinahe so alt ist wie der Film sein: Der Bildraum wird wie im Falle einer »Guckkastenbühne« statisch, also tatsächlich vom Stativ gedreht, begriffen und bleibt konstant – in ihm platzieren die Inszenierenden Menschen oder Objekte, drehen eine Sequenz, stoppen die Kamera, platzie-

21 Deleuze 1997/1, S. 284

22 Protagonist geht auf Tür zu, Anschluss: eine Einstellung, in der man ihn auf der anderen Seite der Tür durch diese gehen sieht, den Innenraum betretend.

ren die Menschen um, drehen wieder eine Sequenz usw. – hinterher »am Stück geguckt« befindet sich im Raum das Gedrehte ohne Übergang an immer neue Positionen. Eine andere Methode besteht darin, Protagonisten möglichst unbewegt vor intensiven und schnellen, dichten Bewegungsverläufen wie dem Autoverkehr zu platzieren und das Ganze im »Zeitraffer« zu zeigen, auf dass sich eine rasend schnelle Bewegung rund um eine relativ unbewegte Figur abspielt (wenn sie auf einer Verkehrsinsel steht, zum Beispiel). »Zeitraffer« und »Slow Motion« verdeutlichen als Formen der Gestaltung das Autonomwerden der Zeit in den Timelines am deutlichsten. Es sind mittlerweile Zuschauern vertraute und übliche Stilmittel, die auch – oft mit weit höheren Budgets – in der Werbung eingesetzt werden und angesichts derer der innerfilmisch recht erstaunliche Umgang mit Zeit gar nicht mehr auffällt.

Gilles Deleuze geht in seinen Ausführungen auf diese Stilmittel eher am Rande ein; er arbeitet in einer Anwendung von Theoremen Henri Bergsons in »Materie und Gedächtnis« den Status von im Bild sichtbar werdenden »Erinnerungspunkten« und »Gedächtnisschichten« heraus. Den Einbruch der Zeit als (mehrdimensionale) Zeit in Kinoproduktionen nach dem Einbruch der Krise des Aktionsbildes entwickelt er am Leitfaden der Koexistenz von Vergangenheit, somit auch Erinnerungen, und Gegenwart in einer Ordnung des Primats der Zeit. So übersteigt er die in »Das Bewegungsbild«²³ ausgeführten Rekonstruktionen kinematographischer Entwicklungen hin zu einer Konzeption von Temporalitäten, also der visuellen und mittels Sono-Zeichen auch auditiven Konzentration, Intensivierung oder auch Parallel-Schaltung und Schichtung der Entfaltung zeitlicher Dimensionen in der prozessualen Logik der Timelines.

Philosophiehistorisch deutet Deleuze Kant als jenen, der »die große Umkehrung« vollzogen habe – seit ihm hinge nicht mehr die Zeit von der Bewegung, sondern die Bewegung von der Zeit ab²⁴. In ihr und durch sie erst würde sie möglich, Bewegung entfalte sich in innerzeitlichen Intervallen oder selbst als Zeit – ein auch für alle Musik zentraler Begriff, der den »Abstand« von Tonhöhen bezeichnet (Sekunde, Terz, Quarte etc.) und in Abschnitt 1.4 bereits anklang. Solche Intervalle erst ermöglichen Akkorde und Arrangements (das gleichzeitige Erklängen von Tönen differenter Höhe innerhalb der Struktur einer spezifischen Harmonik) und Melodie ebenso (diese ergibt sich aus dem Nacheinandererklängen von Tönen gleicher oder differenter Höhe in Kombination mit Formen der Dauer, also »Zählzeiten«, Viertelnoten, Achtel, Ganze, Sechzehntel im Rahmen bestimmter Taktarten wie 3/4 oder 7/8 in einer bestimmten Geschwindigkeit, »Beats per Minute« etc.). Hier entfalten sich auch keine Zeit« punkte«, die als minimal ausgedehnt unhörbar

23 Deleuze 1989

24 Deleuze 1997, S. 59

blieben, sondern eben Sequenzen »von einer gewissen Dauer«²⁵ – je nach »Zählzeit«.

Im modernen Kino sei, so Deleuze, die Vorstellung, dass Kino Bewegungen »verfolge« und ins Bild setze, während es Aktionen und »Gemütsbewegungen« in Gesichtern »einfange«, somit sich im Raum vollziehenden sensomotorische Abläufe wie auch die Annahme, dass diese in ihrer Prozessualität das Filmische konstituierten, zusammengebrochen, implodiert – u.a. aus den dabei entstehenden Fetzen, Lumpen und Zusammenhangslosigkeiten fügen Rationalitäten durch so oder so begründete Verknüpfungsoperationen zwischen ihnen »Dokus« zusammen.

Dieses Zusammenbrechen

»bedeutet, dass sich die Wahrnehmungen und Aktionen nicht mehr verketteten und daß sich die Räume nicht mehr zusammenfügen und füllen. Die in rein optischen und akustischen Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt [...] Die Zeit gerät aus den Fugen: sie gerät aus der Verankerung, in der sie die Verhaltensweisen in der Welt, aber auch die Bewegungen der Welt hielt.«²⁶

Deleuze kommentiert die Entwicklung anhand der »Anschlüsse«, also der Übergänge von einer Sequenz in die nächste, die eben im Sinne räumlicher Ordnung richtig oder falsch wirken können: »die falschen Anschlüsse sind die nicht-lokalisierbare Relation selbst: die Figuren überspringen sie nicht mehr, sondern stürzen in sie hinein«²⁷. In diesem Sinne ergeben viele Musikedokumentationen eine Abfolge von Sturzflügen. Seit Etablierung digitalen Schnitts haben diese noch erheblich zugenommen, weil alles so schön einfach geht. Ein simples Beispiel ist der »Zwischenschnitt« in gekürzten Interviews. Die reale Interviewzeit bildet sich in Musikedokumentationen oft nicht ab – zumeist sind es Ausschnitte, Verdichtungen so, dass der Kern der Aussage dennoch bestehen bleibt. Interviewpartner*innen wissen dieses, es wird ihnen kommuniziert, und tatsächlich fordern sie während der Interviews dazu auch auf in dem Vertrauen, dass nicht sinnenentstellend gearbeitet wird. Während in »tradierten« Montagen im Rahmen des Fernsehens auf die Schnitte häufig die Nahaufnahme einer Hand, ein Umschnitt in eine Totale gelegt wird oder die Stimme der Interviewten ins Off verlagert wird, unter Bilder z. B. von dem, worüber sie reden (Konzertmitschnitte, geschichtliche Situationen),

25 Das Seelsche Diktum, das Kino Musik fürs Auge sei, erfährt hier Bestätigung. Zur Umkehrung dieses Gedankens, einem kinematographischen Zugang zur Musik, vgl. Sprick 2019. Zu den Intervallen in Deleuze: Kino-Büchern und einer Fortführung dieses Denkens in Auseinandersetzung mit dem Werk von Wim Wenders siehe ebenfalls Lenger 2013.

26 Deleuze 1997, S. 61

27 Ebd.

setzen Youtuber wie z.B. Rezo einfach einen Schnitt, ohne andere Bilder einzufügen. Das Bild dessen, der vor der Kamera performt, »springt« dann – der Kopf des Gefilmten ist plötzlich ein Stück weiter rechts, der »Zeitsprung« tritt so ins Offenkundige. Eben das ist, was Arrangieren in **Docutimelines** vollbringt.

Die Unterordnung der Bewegung unter die Zeit im Filmischen dient Deleuze zudem zur Analyse dessen, wie Erinnerungs-, Gedächtnis- und Traumbilder entstehen bzw. sich im Film Gedächtnis-, Erinnerung und Traum *aktualisieren*. Das Resultat verdankt sich einer intensiven Beschäftigung mit »Materie und Gedächtnis« von Henri Bergson, die im Zusammenhang dieser Arbeit allenfalls angerissen werden kann und lediglich Ansätze seines *Zeit- und Erinnerungsverständnisses* verkürzt darstellt. Deleuze« Analyse Bildproduktion vollzieht sich in Anwendung einer Vorstellung des Virtuellen, dessen zumindest diskussionswürdiger, ontologischer Status hier nicht vertiefend zu erläutern oder zu verteidigen sei – weil das, was ich zu entwickeln versuche, auch ohne so eine Befragung verständlich wird. Eine kurze Skizze zentraler Ansätze Bergsons ist für das Verständnis der folgenden Argumentation jedoch unerlässlich.

Bergson entfaltet in »Materie und Gedächtnis«²⁸ neben einer Ontologie des Bildes auch die Konzeption zweier Weisen des Gedächtnisses: ein sensomotorisches, das sich durch körperliches Einüben – z.B. des Autofahrens, des Saxophonspiels, des Maschineschreibens, aber auch der Orientierung in einer Stadt, ich weiß einfach, wo ich langzugehen habe, um X zu erreichen, weil ich den Weg oft genug gegangen bin – automatisiert. Und eines, das in Erinnerungsbildern, -eindrücken und Gefühlen frei flottierend und assoziierend im Virtuellen »spukt« und doch im Fall der Wiederholung, einem Abgleich von Erinnerungtem und Aktuellem, sogar Erkenntnis zu fundieren vermag. Wenn immer wieder meine Kopfschmerzen verschwinden, nachdem ich Aspirin genommen habe, und mich daran auch erinnern kann, so gehe ich davon aus, dass die Tablette bei mir wirkt. In konkreten Wahrnehmungssituationen verdichten sich »reine Erinnerungen« zu Erinnerungsbildern – die Situation evoziert sie durch Ähnlichkeitsbeziehungen. »Die Wahrnehmung ist (...) immer von Erinnerungsbildern durchsetzt, welche sie vervollständigen, indem sie sie erklären.«²⁹ In den Worten von Deleuze: »Nun ist aber das Erinnerungsbild keineswegs virtuell, es aktualisiert seinerseits eine Virtualität (die Bergson »reine Erinnerung« nennt).«³⁰ So operiert Bergson zufolge die Verstandestätigkeit: Sie identifiziert Singuläres und ist in der Lage, Generalisierungen durch den Abgleich von Erinnerungsbildern mit Wahrnehmungssituationen ebenso zu vollbringen wie das Besondere besonders sein zu lassen.

28 Vgl. Bergson 1908

29 Vgl. Bergson 1908, S. 134, insbesondere auch das dortige Schaubild.

30 Deleuze 1997, S. 77

Bergson weist so auch jene Positionen zurück, die Vergangenheit als etwas definitiv Abgeschlossenes begreifen. Deleuze erläutert:

»Es ist notwendig, daß [*die Zeit, Ergänzung von mir, Ch.B.*] vergeht, damit die Ankunft einer neuen Gegenwart sich ereignen kann, und es ist gleichermaßen notwendig, daß sie im selben Augenblick vergeht, in dem sie gegenwärtig ist [...]. Folglich ist es notwendig, daß das Bild gegenwärtig und vergangen ist, beides zur gleichen Zeit. Wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, dann würde die Gegenwart niemals vergehen. Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie *koexistiert mit der Gegenwart*, die sie nicht mehr ist.« (*Hervorhebung von mir, Ch.B.*)³¹

So interveniert Vergangenes fortwährend, indem es das, was jetzt geschieht, einordnet und »erklärt« im Sinne einer *Anwesenheit des Abwesenden*. Eben das wird aktiviert im Erinnerungsbild.

Würde Vergangenes als vollständig abgeschlossen betrachtet, könne das »Wesen« der Vergangenheit gar nicht erfasst werden – ihr Wesen sei, dass sie virtuell eben fortexistiere. Als Vergangenheit würde sie gerade dadurch begriffen, dass der oder die Wahrnehmende sie in Relation zur aktuellen Situation begreife. Wir projizieren nicht etwa Erinnerungsbilder in diese hinein und behaupten dann eine Identität. Wir nutzen sie als etwas, das unseren Aktionsradius in der Gegenwart prüft im Abgleich mit dem bisher Erfahrenen. Die Verbindungen zu Seels Ausführungen zur ästhetischen Erfahrung wie in Abschnitt 2.4. dargestellt sollten deutlich sein; die koexistierende Vergangenheit stellt auch Gründe für die Beurteilung aktueller Erlebnisse durch Ab- und Vergleich bereit.

»Gegenwart« ist – wie oben bei dem Beispiel mit Tönen und Zählzeiten bereits ausgeführt – nicht als der mathematisch berechenbare, in der Beobachtung verschwindend klein werdende Punkt zu begreifen, der die Vergangenheit von der Zukunft trenne. Dieser sei bereits eine Idealisierung. Die gelebte Gegenwart beanspruche eine »gewisse Dauer«. Sie situiere sich um den idealisierten, mathematischen Punkt herum. In dieser Dauer nutzen wir Erinnerungsbilder, um zur Zukunft »hinzustreben« und sie so zu bestimmen, ihr, flapsig gesagt, »unseren Stempel aufzudrücken«.

Die Dauer erweist sich spürbar und manifest in anhaltenden Körperempfindungen (Schmerz, der Geschmack guten Weines) – und sie ist konstitutiv für alles Musikalische, das sonst nicht genossen werden könnte. Selten nur ist lediglich punktuell etwas spür- und wahrnehmbar. Erinnerungen hingegen sind in der Ontologie des Bergson-Universums nicht Teil des Körpers – und unsere Wahrnehmung folge immer schon mit einer minimalen Verzögerung auf das Geschehen in

31 Ebd., S. 108-109

einer Situation, die bereits (gerade eben) Vergangenes ist – so wie wir das Leuchten von Sternen noch sehen können, die längst verglüht sind. Unsere Erinnerungen in Situation sind angeordnet wie in einem Kegel, an dessen Spitze je aktualisiert würde, was uns in möglichen Tätigkeiten nützlich erscheine.

Der »Kegel der Erinnerung« aus Bergsons »Materie und Gedächtnis«

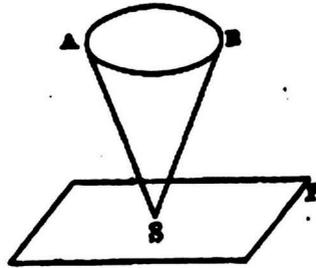


Fig. 4

Quelle: Bergson 1908, S. 155

Die Spitze ist zugleich die Position des Körpers, stets der Zukunft zugewandt und an einer aktuellen Vorstellung des »Universums« orientiert, aus dem zu bearbeitende Ausschnitte gewählt werden, um in ihnen zu agieren. Eben das geschieht auch in jedem Element einer Musikdokumentation: Nicht nur der Welt-, sondern auch der Zeitbezug eröffnet sich in ihr. Mit einer gewissen Dauer.

In der metaphorischen Architektur des Kegels unterstützen nun das sensomotorische Körpergedächtnis und der »intellektuell-geistige« Bereich einander. Sie »stimmen sich ab«: Der empfindende und tätige Körper und die »machtlose« Erinnerung aus dem Virtuellen. Ein ausgewogenes Verhältnis beider Bereiche würde Bergson zufolge im Gleichgewicht befindliche Geister auszeichnen. Sie orientieren sich nur am Nützlichen und lassen sich durch intervenierende Erinnerungsfetzen nicht irritieren, die nicht zur Orientierung in der Gegenwart beitragen. Gerade das Zusammenspiel beider Bereiche mache das Menschliche aus; Tiere würden im sensomotorischen Reiz-Reaktions-Schema verbleiben. Vereinseitigt sich hingegen das Verweilen in Erinnerungsbildern durch sie hervorgerufenen Empfindungen, so würden wir wie im Traume leben oder aber gleich ganz dem Wahne verfallen.

Während Deleuze im »Bewegungs-Bild« eher dem, was rund um das Sensomotorische geschieht und im Flow der Bilder tanzt verhaftet bleibt, entwickelt er im

»Zeit-Bild« unter expliziter Bezugnahme auf den berühmten Kegel eben diese mögliche Vereinseitigung in Erinnerungsbildern, die in Audiovisualitäten tatsächlich sichtbar werden *als Schichten im Bild selbst*. »Im Kegel« sind manche der Erinnerungen sehr weit entfernt von konkreten Wahrnehmungssituationen, andere »spitzen sich zu« in der punktuellen Ähnlichkeitsrelation zu Situationen – und doch verbleiben auch die im Virtuellen schwirrenden und funkelnden Zeichen, Empfindungen und Bilder koexistent und können jederzeit in entsprechenden Situationen verdichtet werden.

Angemerkt sei hier, dass solche Assoziationsräume und mögliche Verknüpfungen im Falle des Musikalischen und Auditiven vielleicht *noch stärker* wirken als im Falle des Visuellen und für alle Kompositionen maßgeblich sind – auch und gerade im Sampling und der Integration vergangener »Sono-Zeichen« vom Knistern des Vinyls bis hin zu Reden von Martin Luther King Jr. in der entsprechenden Version von Mr. Fingers' »Can you feel it«³². Es sind gerade auch in der Jazz-Improvisation Licks, kurze, rhythmisch-melodische Motive, die aufblitzen, erinnert und variiert werden, z.B. von Charly Parker übernommen³³; auch geübte Hörer »scannen« aktuelles Material und setzen es in Beziehung zu bisher Gehörtem. Musikk dokumentationen werden sogar geguckt, um bestimmte Erinnerungen zu vergegenwärtigen »Ach, weißt Du noch ...«. Die Erinnerungen gehen deutlich über die individuelle Erfahrung hinaus, wirken auch in Gesellschaften und Lebenswelten hinein als kultureller Bestand bestimmter Gruppen, sedimentiert im lebensweltlichen Hintergrundwissen. Eben dieser Hintergrund kann manches Mal im Bild *buchstäblich* betrachtet werden. Rationalitäten im Sinne von Teil 5. dieser Arbeit filtern häufig anhand der geteilten Erinnerungen des dominanzkulturellen Gedächtnisses orientiert heraus, was in einer Musikk dokumentation zu sehen sein wird und was nicht.

Das Modell, das Deleuze aufbauend auf Henri Bergson im »Zeit-Bild« entwickelt, kann trefflich solche ausdifferenzierten, in Schichten und Verweisen, ja, eben doch, rhizomatisch³⁴ gewucherten Parallelsträngen der Erinnerungskulturen, Gedächtnistheater erfassen. Jedoch ermöglicht es auch, subalternen Gesänge, Rhythmen, Alltags- und Nightlifelpraxen zu lauschen und die Genese noch der Rockmusik im Blues, von Teilen des Pop im Gospel zu erahnen (und dessen Verbindungen mit europäischer Kirchenmusik).

32 Mit dem berühmten Text: »In the beginning there was Jack, and Jack had a groove/And from this groove came the grooves of all grooves/And while one day viciously throwing down on his box/Jack boldly declared: »Let there be House« and House music was born/I am you see, I am the creator and this is my house/And in my house there is only House music« – in den »Martin Luther King King Jr.«-Mix wurde die berühmte »I have a dream«-Rede integriert: <https://www.youtube.com/watch?v=XufX35Cbx0o>, aufgerufen am 6.4.2020

33 Den Bezug zum »Ritornell« in den »Milles Plateau« eröffne ich hier nicht.

34 Zum Rhizom vgl. Deleuze/Guattari 1977

Vergangenheit fasst Deleuze als eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten Regionen, Sedimenten, Schichten; sie verfügen über differente Eigenschaften, typische Schattierungen«, spezifische Glanzpunkte, ihre Subdominanten und Dominanten. Hans-Joachim Lenger ergänzt und erweitert solche Konzeptionen von Zeit wie folgt: »Nie adressierte der ›Zeitpunkt‹ deshalb eine mit sich identische Einheit. Stets ist er selbst schon in sich geteilt, virtuell, und wird von Vielheiten gequert, die dem Zeitpunkt nicht gehorchen.«³⁵

Im Zusammenhang dieser Arbeit heißt das auch: was jeweils von wem und wie erinnert wird und anhand welcher Aneignungs-, Überschreibungs- und Kommunikationspraxen in Audiovisualitäten als Sujet erinnernd Aktualisierung erfährt, das ist von Relevanz. Albrecht Koschorke formuliert in seiner Erzähltheorie folgendes Modell: »So uneinheitlich ein Erzähltext bei feinerer analytischer Auflösung sein mag – ein Gefüge von Sedimentschichten, die auf die verschiedenen Entstehungsphasen hindeuten, und ein Gewirr von nicht unbedingt harmonisierenden Stimmen«³⁶ entfaltet auch kulturelle Wirksamkeit.

»Wer die Hoheit über das Erzählen besitzt, kann deshalb auch praktisch Herrschaft über die kollektive Agenda erringen. Er eignet sich die Definitionsmacht darüber an, was als Ereignis wahrgenommen sein soll und wie es sich, vom jeweils erreichten Endpunkt her auf den Anfang zurückgerechnet, aus einer passenden Vorgeschichte ableitet. Bis zu einem gewissen Grad gebietet er so über Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen. Denn in letzter Konsequenz entscheidet er über die Frage, welche Geschehnisse überhaupt in die gesellschaftliche Semiosis Eingang finden und tatsächliche Konsequenzen nach sich ziehen.«³⁷

Manche Erinnerungen dominieren, andere finden kaum Raum. Der stete Kampf darum in öffentlichen Arenen sollte offenkundig sein angesichts von Diskussionen rund um Denkmalsstürze Kolonialismus prägender Persönlichkeiten, die zum Zeitpunkt, da ich diese Arbeit verfasse, Frühjahr 2020, in Westeuropa und den USA heftig diskutiert werden.

Die mehrdimensionale »Kartierung« entsteht je nach Teilnehmenden- und Beobachterstatus und -perspektive in lebensweltlichen, auch administrativen³⁸ Zugehörigkeiten und Segregationen, frei gewählt oder auch zugewiesen, so dass sich im Aktualisieren andere Schattierungen und Dominanten ergeben – im Falle von Musikdokumentationen tatsächlich sichtbare.

35 Lenger 2018/1, S. 26

36 Koschorke 2012, Pos. 229 der eBook-Version

37 Ebd., Pos. 927 der eBook-Version

38 Z.B. der Frage danach, über was für eine Art von Pass Menschen verfügen und auch, wem sie im Alltag gestellt wird.

Solche Fragen stellen zu können und Modelle zu entwickeln, das ist auf Basis des Deleuzeschen Zeit-Bildes möglich, weil in ihm sich nicht DIE GESCHICHTE im Singular oder im Sinne kollektiver Erfahrungen, die an Leitkulturen zu assimilieren wären, kristallisiert und für alle Zeit fixiert.

Stattdessen oszilliert ganz so, wie ein Synthesizer mit Hilfe von Oszillatoren weißes Rauschen (metaphorisch: die Zeit) zu Klangwelten und Tonalitäten verdichtet, multiples Erinnern und Erfahren in den Schichten und Regionen der Zeit je nach sozialer Positionierung³⁹. Deleuze beschreibt, wie sich solche um Erinnerungen aus Keimen, Spitzen der Vergangenheiten, die auf Gegenwarten wirken, »Kristallbilder« bilden, in denen sich spiegeln kann, was im metaphorischen Kegel Bergsons schwirrt und flimmert, summt und groovet – und gerade »Soundtracks der Erinnerung« sind oft, wenn auch nicht immer Sujet in Musikdokumentationen.

Die 12teilige Dokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«, an der ich maßgeblich konzeptionell mitwirkte und als Autor von 4 Folgen fungierte, Editorin: Sigrid Sveistrup, damals Flierl, navigiert so parallel durch die Erinnerungen und auch Soundtracks von Musiker*innen und Rezipient*innen in Ost- und Westdeutschland. Auf beiden Seiten der Mauer adaptierten Musiker*innen mit je unterschiedlichen Akzenten auch *internationale* Strömungen und Einflüsse. Eine Jeans hatte im Osten 1972 andere Bedeutungen als im Westen, die Adaption des Beat in den 60ern galt in der DDR auf andere Art als skandalös: im Westen. In München oder Münster wurde die Musik als Angriff auch auf christliche Sexual- und Arbeitsmoral und Geschlechterrollen attackiert, im Osten als Vehikel der Verführung zum Kapitalismus und auch Kulturverfall; in einer berühmten Rede auf dem XI. Plenum des ZK der SED 1965 geißelte Walter Ulbricht so die »Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah« der Beatles. Man müsse nicht jeden »Dreck, der vom Westen komme« kopieren. Die Beatmusik wurde verboten, musste sich tarnen und zeitweise ohne Texte auskommen.

Die Reihe ist arrangiert am Leitfaden von in »Realtime« bis zu drei Stunden langen Interviews mit Zeit-Zeugen und Experten und ergänzt diese um Archivmaterial. So entsteht von den frühen, noch schlagerhaften Adaptionen des Rock'n'Roll in West (Peter Kraus und Ted Herold) und Ost (»Mr. Patton in Manhattan«, eine Rundfunkproduktion, und illegale Auftritte von Klaus Renft im Clara Zetkin-Park in Leipzig) über Beat und Krautrock, Punk und Neuer Deutscher Welle bis hin zum frühen Techno eine Rekonstruktion von Geschichte, in der die Ost- oft mit den

39 Vgl. auch Halbwachs 1985, S. 199. Halbwachs rekonstruiert hier Weisen des kollektiven Gedächtnis »als gelebte Erinnerung von sozialen Gruppen« – so fasst es Alberth 2013, S. 62 zusammen –, in denen Referenzerinnerungen die Perspektive einer sozialen Formation fixieren bei gleichzeitiger Annahme derer Interessen. Diese können z.B. im Produzieren positiver Geschichtsbilder auch Interessen verfolgen.

Westerfahrungen kontrastieren. Während im Osten der »Prager Frühling« wirkte, übte man sich im Westen im »Selbsterfahrungsbauchtanz«, so Tony Krahl von der Band City – die sich jedoch in manchen Phasen wie jener der Friedensbewegung der frühen 80er auch ergänzten.

Folge 7, deren Autor ich war, behandelt so den Auftritt Udo Lindbergs im »Palast der Republik« in Ost-Berlin bei einem »Rock für den Frieden«-Konzert wie auch das Scheitern eines solchen der Gruppe BAP durch Zensurauflagen der DDR-Behörden, denen sich BAP nicht fügen wollte, ein Jahr später. An deren Stelle traten die Puhdys auf. Alle Protagonisten konnten wir interviewen, bis auf Udo Lindenberg habe ich die Interviews auch geführt. Tatsächlich unterscheiden sich die Sichtweisen und Erinnerungen deutlich voneinander, ja, folgen anderen Rationalitäten – während die West-Seite normativ-politisch begründet, was sie tat, betonen die Ostroycker City, dass sie für diese Veranstaltungen durchaus subversiv »Sag mir, wo die Blumen sind« gecouvert hätten und so Wege fanden, um offizielle Doktrinen ästhetisch und in der Wahl unangreifbarer Bezüge auf den Kanon zu unterlaufen.

Wolfgang Niedecken von BAP erörtert ausführlich, was sie zur Absage des Auftritts motivierte, welche Gründe die Band anführte und welche Regeln dabei für sie als unumstößlich galten (keiner Zensur sich beugen); auch, was sie für Gegenwind erhielten in einer Situation, in der sie zum Politikum wurden – freilich immer, ohne fürchten zu müssen, nunmehr Probleme mit Akteuren wie der Staatssicherheit zu bekommen. Peter Meyer von den Puhdys hingegen kritisiert rückblickend, dass BAP sich nicht den Auflagen der DDR-Behörden unterworfen hätten. Sie hätten das tun sollen, bleiben und auftreten. So seien sie als die Puhdys in die Bresche gesprungen und spielten eine deutsche Version von »Hiroshima« der britischen Band Wishful Thinking, der den Atombenabwurf der US-Streitkräfte auf die gleichnamige Stadt kritisiert. Außerdem hätten die Puhdys doch bei diesem Auftritt mehr Zugaben gespielt denn je zuvor.

Es sind so unterschiedliche Bezugnahmen auf – teils überprüfbare, und wo immer es geht, vollziehen hier Autor*innen den Fakten-Check!!! – Regionen und Schichten der Erinnerung, die sich auch an anderen Parametern und Gründen in den unterschiedlichen politischen Zusammenhängen zu bewegen hatten. Der rein faktisch orientierten Rekonstruktion solcher Vorgänge und Abläufe fügen diese Erinnerungen jedoch Entscheidendes hinzu, indem sie das aktualisieren, was nach Bergson und Deleuze im Virtuellen der Erinnerung sich findet. Das Gesamtbild setzt sich aus den verschiedenen Perspektiven zusammen, die so reinem Archivmaterial nie zu entnehmen wären und es ggf. auch umdeuten. Die Puhdys und Wolfgang Niedecken erläutern dieselben Aufnahmen, die sich dadurch jedoch in neuen Zusammenhängen zeigen und so Bezüge in die Zeit selbst herstellen.

Diese siebte »Pop 2000-Folge« mit dem Titel »Popper, Punks und Pershings« thematisiert in diesen Passagen zugleich die regimekritische »Schwerter zu Pflugscharen«-Bewegung, eine der Keimzellen der späteren Bürgerrechtsbewegung,

und kontrastiert so mit Hilfe historischer, lebensweltlicher Wirklichkeiten die systemisch bedingte Selbstdarstellung des »großen Friedenslagers« Warschauer Pakt, um so einen Kontext zum politischen Lied zu schaffen. Die jeweiligen Belege und Illustrationen der Erzählungen der Interviewpartner zu den inoffiziellen Vorgängen unterscheiden sich auch in der visuellen Umsetzung von dem, was als offizielles Material der Partei-Inszenierungen im Palast der Republik in den Archiven zu finden war. Während die Inszenierungen auf der Bühne mit mehreren Kameras als Bilder einer sich präsentierenden DDR wirkten, sind die Close-Ups von »Schwerter zu Flugscharen«-Aufnehmern aus West-Reportagen der Zeit gesammelt und neu arrangiert. Dennoch ist das Material, auf das BAP und Udo Lindenberg, City und die Puhdys sich beziehen – im Falle der »Schwerter zu Pflugscharen« auch DDR-Oppositionelle wie der Schauspieler Bernd-Michael Lade und der Punk-Sänger Eugen Balanskat – die gleichen. Das, was heute in anderen Zusammenhängen als »multidirektionale Erinnerung« bezeichnet wird, entfaltet sich hier im Kleinen in den Interviewpassagen. Dennoch sind die »Trichter« der jeweils sich Erinnernden in unterschiedliche, »virtuelle« Bezüge verstrickt, die sie im Interview aktualisieren und so eine Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit herstellen, die mittels Archivmaterialien in *Docutimelines* arrangiert wird.

Mit »Pop 2000« haben wir jedoch unfreiwillig die Blaupause entwickelt für das, was in Teil 4.3 kritisiert werden wird: oft unter Einsatz von Bluebox-Interviews mit mehr oder minder austauschbaren »Promis« bestückte Retro-Shows über vergangene Jahrzehnte. Dieser Aufbau aus sich ergänzenden und wechselseitig kommentierenden Interviews, die mit launigen Off-Texten verbunden werden, sind dann z.B. in der 70er-Show mit Hape Kerkeling oder der 80er-Show mit Oliver Geissen für RTL in den frühen Nullerjahren popularisiert worden, tatsächlich unmittelbar im Anschluss an die Ausstrahlung von Pop 2000 und mit teils denselben Archivmaterialien. Sie bildeten nunmehr eine eigene Form des Unterhaltungsfernsehens, die sich der komplexen Prämissen und Recherchen z.B. zur Systemdifferenz Ost und West entledigten, die wir aufwändig erarbeitet hatten.

Nicht selten sind es die Erinnerungen derer, die in medialen Milieus⁴⁰ als deren Teil agieren und in denen Musikk dokumentationen hergestellt werden, die bei Iggy Pops »Lust for Life« für kurze Momente noch einmal die temporären Freiheiten auf den Parties der eigenen Jugend genießen, die zugleich den von Isaac Hayes komponierten und produzierten Soundtrack von »Shaft« jedoch als »Easy Listening« unter störend, disharmonisch und »nicht passend für ein NRW-Publikum« subsumieren⁴¹. Die berühmte Passage aus der »Dialektik der Aufklärung« von Horkheimer und Adorno, in der Gedanken ausgeführt werden wie jene, dass die

40 Zum Begriff des medialen Milieus vgl. Weber 2017 (I)

41 Das Beispiel ist ein tatsächlich Aktualisiertes aus meiner Erinnerung.

Kulturindustrie alles mit Ähnlichkeit schlage, können untermauert werden durch die Theoreme Henri Bergsons – weil eben die Ähnlichkeiten zwischen Erinnerungsbildern (und, im Rahmen dieser Arbeit auch Erinnerungen an Musiken, die ihre Visualitäten suchen) als generalisierte oft, nicht immer als Erkenntnis (mit Minuten-schrittanalysen bisheriger Programme auf demselben Sendeplatz noch zusätzlich untermauert; das nennt sich dann »Sendeplatzerfahrung«) über Zuschauerverhalten ausgewiesen eine fortwährende Ähnlichkeit aller Programme mit sich selbst produzieren. Was, in Archiven abgelegt, als Quelle folgender Produktionen Material bereitstellt, die dem wiederum ähnlich sehen. Mehr dazu in Teil 5. In den 30er-Jahren des 21. Jahrhunderts füttern dann vermutlich Fetzen aus den »Erinnerungsendungen« der Nullerjahre neue Nostalgien für die Dominanzgesellschaft⁴². Wiederum mit Adorno, diesmal der »Minima Moralia«, möchte ich ergänzen: »Nur, was sie nicht erst zu verstehen brauchen, gilt ihnen für verständlich.«⁴³

Erinnerungsbilder können solche Mechanismen auch brechen – dann, wenn jene Erfahrungen Thema werden, die *nicht* immer schon in leichten Verschiebungen das Gleiche variieren. Während im fiktionalen Film die Rückblende als Stilmittel oft durch eine mit Effekten angereicherte, von den anderen Bildsequenzen abgegrenzte Stilisierung der Visualitäten »mit dem Hinweis versehen: »Achtung, Erinnerung!«⁴⁴ auf Leinwänden und Bildschirmen erscheinen, bildet ein erheblicher Teil jener Musikdokumentationen, die im Rahmen dieser Arbeit verhandelt werden, sowieso eine einzige Rückblende .

Auch deshalb gehen so viele Deutungen, die sich bis heute vom »Direct Cinema« im Falle der Musikdokumentationen allzu fasziniert zeigen, fehl – suggeriert es doch gerade die unmittelbare Zuschauerschaft der Produzierenden, ein Dabeisein in der Aktualität, wo im Gegensatz dazu ein erheblicher Teil auch der Musikdokumentationen, die ins Kino gelangen, ganz im Gegenteil vor allem das Interview als Rahmen nutzen, um Erinnerungen zu aktualisieren und so genau die von Bergson/Deleuze konstatierte Koexistenz von Erinnerung/Vergangenheit und Gegenwart zu bestätigen.

Erhebliche »Beweislast« (denn auch Deleuze operiert fortwährend mit Belegen) trägt in der Ausarbeitung der Analyse des »Zeit-Bildes« die Interpretation des berühmten »Citizen Kane« (1941) von Orson Welles. Nicht nur, dass viele Stilmittel, die später in Variationen des Musikfernsehens üblich wurden – ein Foto geht in ein Bewegtbild über, zum Beispiel –, die der legendäre Regisseur in »Citizen Kane« erprobte. Bis tief in die Erzählstruktur hinein verweist dieses Werk auf die Fiktionalisierung heute in Dokumentationen üblicher Verfahren. Montagen bzw. ein

42 Meine bisherige berufliche Praxis beinhaltet viele solcher Produktionen; ich fasse mir hier hier, wie man so schön sagt, an die eigene Nase.

43 Adorno 2001, S. 181

44 Deleuze 1997, S. 69

Pastiche von Wochenschauen nutzt der Film, um die Biographie der Hauptfigur, eines gerade verstorbenen Medienmoguls, zu illustrieren – die sich sodann als eine redaktionsinterne Probesichtung entpuppen. Eine, die erhebliche Ähnlichkeit mit Montagen zur Etablierung eines Themas zu Beginn von Musikdokumentationen aufweist. Ein Produzent als einer von jenen, durch die Imperative ökonomischer Macht ausagieren, formuliert im Film die Ansicht, dass noch ein »Aufhänger« fehle und schickt einen Reporter auf die Recherchereise. Er soll »menschelnde« Aspekte im Lebenslauf des Verstorbenen finden.

Dieser vertieft sich in Tagebücher führt Interviews mit der Ex-Gattin und befragt Weggefährten. Aus deren Erzählungen – also Interviews – entsteht so das Portrait »Citizen Kane«, in dessen Mittelpunkt auch die Relation von Wahrheit und Macht, Missbrauch, Moral und Politik (lauter Habermas-Themen) steht u.a. in der Kritik von Praxen in den Massenmedien und spezifischen, medialen Milieus⁴⁵ wie der »Klatschpresse«, also instrumentellen Zurichtungen von Personen durch Audiovisualitäten. Unter aktuellen Bedingungen ist es kaum möglich, den Film zu schauen, ohne an Donald Trump zu denken.

Für Deleuze ist dies der erste große Zeit-Film, in dem sich die Präexistenz einer Vergangenheit im Sinne achronologischer Zeit zeige⁴⁶. Im Mittelpunkt der Suche des Reporters steht die Frage, was »Rosebud« bedeute, das letzte Wort, das Citizen Kane im Sterben von sich gab. Die Begegnungen, Befragungen und Interviews suchen verschiedene Schichten und Regionen der Biographie des Verstorbenen auf. »Natürlich haben diese Vergangenheitsregionen einen chronologischen Verlauf, nämlich denjenigen der vergangenen Gegenwarten, auf die sie verweisen.«⁴⁷ Diese Regionen koexistieren jedoch visuell mit den Nachforschungen, die der Reporter anstellt. Und so vermessen es scheinen mag, nun banale Fernsehdokumentationen mit einem filmischen Meisterwerk zu vergleichen: Eben das geschieht auch in jedem Bio-Pic, in dem Miles Davis, Whitney Houston, Die Toten Hosen oder Britney Spears portraitiert werden.

Diese dokumentarischen Formen, nunmehr gestaltet in »The Mix« in *Docutime-lines*, deren Omnipräsenz Orson Welles noch nicht erahnen konnte, arbeiten dieses mal besser, mal schlechter heraus, mal verkennen sie auch das Problem und lassen Zeit-Zeugen einfach irgendwas erzählen, was als »populär« erscheinend Pointen schafft (die eben das bezeugen, was in den Schichten und Regionen der Zeit sich vollzog, indem sie reine Erinnerungen aktualisieren und sie zu Geschichten, Deutungen oder Scherzen verwandeln). Oder die Produktionen arbeiten einfach Chronologien ab. Dieses Aktualisieren von Aspekten des Sujets in Erinnerungem (später in den Passagen zum Interview mehr) geschieht auch bei »Genre-Dokus«, wenn in 4

45 Zum medialen Milieu vgl. Weber 2017 (I)

46 Deleuze 1997, S. 134

47 Ebd., S. 141-142

Teilen die Geschichte des Soul («Soul Power«, ZDF/ARTE 2013) oder der elektronischen Musik etc. erzählt, in »thematischen« («Peace'n'Pop«, ZDF/ARTE 2015, »Get up stand up«, ZDF/ARTE 2003 als audiovisuelle Analyse des politischen Liedes) oder auch Zeiträume («Birth of...« – die Anfangsjahre dessen, was wir heute unter Popmusik verstehen, ZDF/ARTE 2009), die anhand einer Material-Mixtur mit erinnernden Interviews in rekonstruiert werden. Die Frage bleibt dabei, ob Erinnerungen trügen oder auch nicht, verzerren, erfinden, all das thematisiert auch Bergson nicht – da, wo es möglich ist, überprüfen Produzierende im Sinne der Abschnitte 1.2 und 1.3 Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit, Triftigkeit und Tatsächlichkeit.

Zugleich können die Erinnerungsspitzen auch in Corpi gesellschaftlicher Selbstverständnisse ragen, ggf. hineinstecken als Pfahl im Fleische von Selbstverständnissen der Dominanzkultur, wenn z.B. in Dokumentationen über deutschen Hip Hop der späten 80er und der 90er Jahre Advanced Chemistrys »Fremd im eigenen Land« Erinnerungen beisteuert, die quer zur Erzählung (und Visualisierung) einer freiheitlich-friedlichen Wiedervereinigung von 1989 stehen. In Abschnitt 3.2 über den poetischen Modus wurde Analoges anhand von »Black to Techno« (2019) aufgezeigt. Wieder ist es der rein beobachtende Modus nach Nichols, der solche Fragen gar nicht zu stellen vermag in seinem Präsentismus, wähen die anderen Modi jeweils Möglichkeiten aufzeigen. In »Hip Hop Evolution« (HBO Canada 2016) führt und leitet der Host teilnehmend durch die Regionen und Schichten der Erinnerung; vom aktuellen Setting des »On Location«-Dreh zur Verankerung im Lebensweltlichen bewegt er sich über die Erinnerungen von Zeitzeugen auch in das Archivmaterial hinein. Noch expliziter arbeiten der expositorische und reflexive Modus solche Strukturen heraus, weil sie explizit, häufig mit Hilfe des Off-Textes, durch die Schichten und Erinnerungen navigieren.

Es handelt sich bei alledem nicht um Diskursanalyse, auch nicht die von Bilddiskursen – vielmehr ergänzt das, was in Zeit-Bildern mitsamt ihrer auditiven Ebenen sich artikuliert das, was mit Habermas auch als »sich mit jemandem über etwas« eben nicht nur »in der Welt«, sondern auch in der Zeit verständigen bezeichnet werden könnte, an Zuschauende in demokratischen Öffentlichkeiten adressiert, zumindest im Falle journalistischer Musikdokumentationen.

Auch eine aktive Aneignung von Formen, Gestaltungsweisen, Kompositionsprozessen, Ästhetiken aus den Regionen und Schichtungen der Zeit geht in sie ein. Sie beinhalten immer auch Sounds, Klänge, Töne aus dem Fundus der Erinnerungen »sozialer Subwelten«⁴⁸. Im gelingenden Falle wird das hörbar im Filmischen und seinen Audiovisualitäten selbst, im misslingenden übertönen solche dominanzkulturellen Signale. Weil sich doch wieder nur das Normalisierte durchsetzt. Siehe Teil 5 dieser Arbeit.

48 So nennt es Alberth 2013 in Anlehnung an Anselm Strauss.

Eine weitere Dimension der Zeitbilder erkundet Deleuze anhand der so genannten »Schärfentiefe« in »Citizen Kane«. In den letzten Jahren fanden im Rahmen von »Doku« produktionen eher gegenteilige Stilmittel Einsatz – oft auch mit Hilfe von Fotoapparaten mit Videofunktion, z.B. der Canon EOS. Hier verschwimmt der Bildhintergrund ins Diffuse, Unschärfe (ein wenig wie beim berühmten »Sfumato« Leonardo da Vincis), und es ist möglich, mit »Schärfenverlagerungen« zu arbeiten, also einem »Umschalten« von Schärfe im Vordergrund zu einem Scharfstellen des Hintergrundes.

In »Citizen Kane« operiert Welles mit gegenteiligen Effekten: der Hintergrund tritt gewissermaßen nach vorne dadurch, dass er gleichermaßen scharf gehalten wird wie der Vordergrund. Die Tiefenschichtung des Bildes verändert sich dadurch erheblich; oft sind im Hintergrund so deutlich andere Geschehen zu sehen als auf jener Bildebene vorne, die sonst als Bühne für das Wichtige gilt. »Ein Beispiel dafür liefert die berühmte Szene, in der Kane, aus der Bildtiefe kommend, den Freund trifft, mit dem er brechen wird: es ist die Vergangenheit, in der er sich bewegt, und diese Bewegung war der Bruch. [...]. Genau dies ist die Funktion der Schärfentiefe: jedesmal eine Vergangenheitsregion, ein Kontinuum zu erkunden.«⁴⁹

Die verschiedenen Ebenen innerhalb einer Einstellung Bildes stellen so die Koexistenzen der Zeitdimensionen her – und hierbei können auch Vorder- und Hintergründe miteinander kommunizieren.

»In dieser Befreiung der Bildtiefe, die sich nun alle anderen Dimensionen unterordnet, muß man nicht nur die Eroberung eines Kontinuums, sondern die zeitliche Eigenschaft dieses Kontinuums sehen: es handelt sich um eine Kontinuität der Dauer, die bewirkt, daß die entfesselte Bildtiefe der Zeit und nicht mehr länger dem Raum zugeordnet wird.«⁵⁰

Um wiederum mutmaßlich »banausig« das Hehre der Deleuzschen Untersuchungen an dem Profanen der Fernsehproduktion zu brechen: Diese Schichtungen des Bildes, wenn auch zum Teil, aber nicht nur, mit Hilfe einer Form der Montage wurden geradezu exzessiv im »Bluebox-Interview« der Nuller-Jahre eingesetzt, freilich ohne die von Deleuze beschriebene Bewegung, die Hintergrund- und Vordergrund vermitteln würde. Oft und besonders gerne geschah das auch im »Privatfernsehen«: vorne sprechen Testimonials, während dahinter das läuft, worüber sie sprechen. Zumeist erfolgt diese Schichtung eben deshalb, weil so viele Produzierende mit Archivmaterialien arbeiten und nur wenig eigene Bildkompositionen erschaffen. Auch Studio-Settings, in denen auf der »Vidiwall« im Hintergrund das Historisierende läuft, während vorne der Zeit-Zeuge interviewt wird, finden regen Einsatz – und in manchen Fällen schwenkt die Kran-Kamera auf einen Monitor,

49 Deleuze 1997, S. 143

50 Ebd., S. 145

auf dem das zu sehen ist, was kurz darauf, nach Umschnitt, im Vollbild flimmert. In anderen Fällen erfolgt der Umschnitt mit Hilfe graphischer Trenner: dass all diese Stilmittel im Grunde genommen kontraintuitiv alltägliche Raum- und Zeitverständnisse aufheben fällt selten auf. Deleuze verweist darauf, dass solche Visualitäten eben eher einer *Erinnerungs- denn einer Realitätsfunktion* dienen – es würde Memorierung und Temporalisierung greifen⁵¹, eine »Einladung, sich zu erinnern« ausgesprochen. So dass in manchen Fällen auch das Setting des Interviewbildes in Musikdokumentationen diese Koexistenz im Sinne des Zitates aufgreift: indem z.B. eine wohlplatzierte Neonröhre sich in jedem dieser einer Dokumentationsreihe über die 80er Jahre versteckt⁵².

In den vielfältigen Musikproduktionen selbst folgen die Kontinuen Pfaden in den Schichten und Regionen der Sounds und Klänge, die Vergangenes mit Gegenwartigem koexistieren lassen, indem sie z.B. mit Röhrenverstärkern vergangener Dekaden musizieren oder den Sound von Musikcassetten nutzen oder simulieren – ganz im Sinne der lebensweltlichen Denotationen, die im vorigen Teil dieser Arbeit analysiert wurden.

In Spielfilmproduktionen wie dem bahnbrechenden »Citizen Kane« mag das kunstvolle Arrangement der Bilder erheblich eindrucksvoller visuelles Denken befördert haben; nichtsdestotrotz sind die Aktualisierungen des Virtuellen der Erinnerungen auch in den Banalitäten des alltäglich Medialen allgegenwärtig (und zugleich immer schon vergangen) und re-strukturieren es immer neu (und doch »retro«) – was sich bis zu einer geradezu erstickenden Dichte des Nostalgisierens steigern kann, wie im Abschnitt über Hauntology und Retromania aufzuzeigen sein wird. Die Zeit mit ihrer Gegenwart fressenden Vergangenheit kann so beinahe als »unermeßliche, schreckenerregende, ungeschlachte Materie, als allumfassendes Werden«⁵³ Stagnation erzeugen, die gar nicht bemerkt wird, wenn Menschen in Erinnerungen schwelgen⁵⁴

Deutlich sollte jedoch ebenso geworden sein, dass es sich immer der begründete Umgang mit Erinnerung und der Inszenierung achronologischer und doch

51 Ebd., S. 146

52 Vgl. »Welcome to the Eighties«, 6 Folgen, ZDF/ARTE 2009, Produzenten: Jean-Alexander Ntivyihabwa, Christian Bettges. Idee für das Platzieren der Neonröhre: Birgit Herdlitschke.

53 Deleuze 1997/2, S. 153

54 Mit dem Zwiespältigen des Erinnerns beschäftige sich auch nicht nur lange Diskussionen über die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen, sondern auch immer neue Produktionen, z.B. »Total Recall« (1990) mit Arnold Schwarzenegger, in der dem Helden künstliche Erinnerungen eingepflanzt werden, »Rememory« (2017), der die Frage stellt, welcher Schrecken entsteht, wenn Probanden sich plötzlich an verdrängte Traumata erinnern oder auch der ersten Folge der britischen Serie »Black Mirror« (2011), in der detailgetreu aufgezeichnete und z.B. im Falle von Grenzkontrollen einsehbar Erinnerungen als Quelle eines Kontroll- und Überwachungssystems fungieren. Vgl. hierzu auch Weber 2008, vor allem Kapitel 5

dem Muster »Vergangenheit/Gegenwart« folgender Zeitbilder oder auch komplexerer Arrangements von Audiovisualitäten handelt – also ein Wirken der Rationalitäten im Produktionsprozess, die u.a. Kriterien formulieren, welche Erinnerung gilt und welcher keine Relevanz zugewiesen wird, wer sich erinnern darf und für wen sich erinnert wird. All das macht diese komplexe Schichtung aber auch der Kritik zugänglich hinsichtlich dessen, welche Arten von Erinnerungen die Anderer überschreiben könnten – im Rahmen komplexer, teils fragmentierter Öffentlichkeiten sowie im Medium des Kommunikativen Handelns. Musikdokumentationen nutzen dessen multimodale Rationalitäten im besten Falle so, dass sie gestalterisch eintauchen in die Zeitdimensionen des Sujets und doch über sie und mit ihnen an den Geltungsansprüchen orientiert aufklären dann, wenn sie journalistisch operieren – in poetischen Modi dann, wenn sie in eher künstlerisch orientiert, diese über sich hinaustreiben, der Eigenlogik des Materials folgend und dabei Kriterien aus der Erfahrung mit ihm gewinnend, die Wertungen implizieren oder als solche explizit und analog zur Kunstkritik, jedoch aus Teilnehmendenperspektiven handlungsleitend werden zu lassen.

4.2 Das Innen und das Außen der Archive

Viele Strecken der Audiovisualitäten zahlreicher Musikdokumentation bilden sich durch die Montage kompilierter Archivmaterialien, wie bereits in 1.1 zur Bestimmung des Gegenstandes ausgeführt. Diese archivbasierte Prozessualität des Herstellens fügt sich ein in eine ver- und einschränkende Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit der Nutzung audiovisueller Bestände in den tatsächlichen, nicht als Metapher verstandenen institutionellen Ordnungen der Archive. Hinsichtlich der Entwicklung der Archivologie als Zweig der Wissensproduktion auch rund um Medien erscheint dieser Hinweis auf die Differenz zwischen nicht-metaphorischen und solchen Verwendungsweisen, die »Archiv« im Sinne z.B. einer umfassenden kulturellen oder auch gesellschaftlichen Maschinerie der Organisationsweise und Erzeugungsprozeduren von Wissen und Aussagen begreifen, geboten, durchzieht sie doch erhebliche Teile der Texte rund um das Archiv ebenso wie die Unterscheidung oder auch nicht zwischen Gedächtnis und Archiv⁵⁵. In jedem Fall jedoch, im metaphorischen wie auch nicht-metaphorischen Sinne, unterliegen diese Speicherstätten dem, was Uwe Wirth⁵⁶ als »Politiken der Archive« bezeichnet. Hierzu zählen Zugangsmöglichkeiten, somit auch die Frage, ob es sich um offene, priva-

55 Vgl. Ebeling/Günzel 2009, S. 10, vgl. auch die Ausführungen in Schörkhuber 2018

56 Wirth, Uwe, Archiv, in: Roesler/Stiegler 2005, S. 17ff.

te oder gar geheime Archive handelt wie auch die Selektionskriterien hinsichtlich dessen, was jeweils archiviert wird und was nicht⁵⁷.

Bereits hier wirken materiale Rationalitäten ein, weil sie immer auch *Relevanzkriterien* im Kontext von Fragen auch der Finanzierbarkeit des Archivbetriebs bereitstellen. Hito Steyerl verweist so auf das Archiv als eine »realistische Maschine, ein Korpus des Macht/Wissens. [...] Es reproduziert sich durch Wiederholung. Genauer gesagt, kontrolliert und reguliert die Autorität traditioneller Archive die Reproduktion ihrer Gegenstände.«⁵⁸ Régis Debray konstatiert, dass die Arten und Weisen, »Spuren zu erfassen, zu archivieren und zu zirkulieren« die »symbolischen Aktivitäten einer Gruppe von Menschen«⁵⁹ entscheidend beeinflusse – wenn nicht gar konstituiere.

Im Sinne von Habermas bildet hier *Gesellschaft, Archive als Institutionen, den Rahmen von Kultur*, insofern das, was den recherchierbaren und ggf. seinerseits problematisierbaren medialen Hintergrund von lebensweltlichem Hintergrundwissen als kulturelle Ressource bildet zumindest traditionell mit auch räumlich institutionalisierbaren Zugangsbarrieren versehen gewesen ist. Das »Bundesarchiv« in Koblenz oder, als Äquivalent, das »Institut national de l'audiovisuel (INA)« in Frankreich können beispielhaft hervorgehoben werden. Letzteres hat alle französischen Rundfunk- und Fernsehproduktionen zu sammeln, zu bewahren und öffentlich zugänglich zu machen. Es war das erste digitalisierte Archiv Europas⁶⁰ und wacht auch über eine das Urheberrecht achtende Verwendung von Ausschnitten z.B. in Musikdokumentationen, was zugleich heißt, dass dort zu findendes Material verhältnismäßig teuer in der Lizenzierung ist. Bestimmte Sujets, die auf INA angewiesen wären, werden so gar nicht erst produziert.

»Archive sind Einrichtungen zur selektiven Aufbewahrung ausgesonderten Schriftguts« – im Rahmen dieser Arbeit auch von Audiovisualitäten – »aus der Verwaltungstätigkeit« – also ggf. einer Form administrativer Macht – »ihrer Träger für eine neue Nutzung [...] Archivierung ist Gedächtnissicherung«⁶¹, so Angelika Menne Haritz. Musikdokumentation sind so in einem Feld der »Archivalität« verortet, die »in einem gesamtulturellen und Kommunikations- und Gedächtniskontext steht und daher auf ein Archiv von Handlungsmöglichkeiten zurückgreift und nur durch diese semiotisch wirksam wird«⁶². Jacques Derri-

57 Im Falle audiovisueller Produktionen betrifft das durchaus folgenswer die Frage, ob Rohmaterialien oder nur »fertige« Produktionen, Magazinbeiträge, Dokumentationen etc., archiviert werden.

58 Steyerl 2016, S. 34

59 Debray 1999, zitiert nach Wirth 2005, a.a.O.

60 Vgl. auch Lagny 2003 über Zugänge zu Archiven als Grundlage der Arbeit von Historikern in Frankreich

61 Menne-Haritz 1997, S. 465-466

62 Fertig 2001, S. 6

da schrub in diesem Fall von »Konsignationsmacht«⁶³, einer Kombination aus »Ortszuweisung« in der Topographie eines Archivs im Zeichensammeln durch »Achonten«, Personengruppen, die über physische und interpretative Zugänge zu – in der Terminologie dieser Arbeit – Normalisierungsmechanismen und Modi identifizierenden Denkens im Sinne machtvoller Milieuperspektiven und somit korrespondierender Realitätsprinzipien verfügen können. Sie fungieren so als Gatekeeper im Sinne einer Vor-Interpretation durch das Wie der Archivierung (Verschlagwortung etc.) von in Archiven selbst bereits Vor-interpretiertem in Schriften und Bildern. Während Derrida sich hier eher auf Freud und die Psychoanalyse im Rahmen seiner produktiven Lektüre stützt, betrachte ich durchaus im Sinne Derridas als »Archonten« keineswegs nur die Archivar*innen, die freilich durch System wie Stichwortkatalogen Suchkriterien konfigurieren so, dass ein Denken des Außens⁶⁴ sich ggf. nicht wieder-findet, sondern auch jene, die z.B. in Produktionsverträgen Zugänge gewähren. Diese in Archiven und von deren »Zulieferern« vollzogene Praxis, ein Außen des Nicht-Gezeigten, Unerhörten fortwährend durch Grenzziehungen herzustellen, somit auch das, was sich nicht in ihnen findet, durch Ausschluss herzustellen als das Andere, fasste Gilles Deleuze in der Auseinandersetzung mit Michel Foucault so zusammen, dass jede Organisation, die Differenzierung und Integration vollbringe, die primäre Struktur der Erzeugung Außen und Innen voraussetze; »der ganze Raum des Innen steht topologisch in Kontakt mit dem Raum des Außen, unabhängig von Distanzen [...]; und diese sinnliche oder lebendige Topologie befreit – weit entfernt davon, sich über den Raum zu erschließen – eine Zeit, die die Vergangenheit im Innen verdichtet, die Zukunft im Außen geschehen läßt und sie an der Grenze der lebendigen Gegenwart konfrontiert«⁶⁵. Wobei diese Verdichtung der Vergangenheit im Innern immer nur selektiert, was jeweils in *ihnen agierende mediale Milieus für relevant halten* (z.B. in Programm- und Quotenzusammenhängen).

Ungefähr dieser Spur verfolgt nunmehr diese Arbeit und müht sich auszuweisen, wie eben diese Prozesse in der Gestaltung von Musikedokumentationen wirken, dennoch Elemente des Außens im Innen des Archivs auf Timelines verdichten, um so schöpferisch Interpretationen der Historien von Musizierenden und ihrem Publikum im zeitgeschichtlichen Kontext zu vollbringen. »Die Möglichkeit der Kontextualisierung, der Relationierung mit einem ›Außen‹ des Archivs (hier kommt der Begriff der ›Dokumentation‹ ins Spiel) ist für mich notwendige Bedingung, von einem Archiv sprechen zu können«⁶⁶ konstatiert Julia Fertig entsprechend.

63 Vgl. Wirth 2005, S. 23

64 Vgl. auch Ott 2018/1

65 Deleuze 1992, S. 167-168. Deleuze schreibt hier von einem »absoluten« Innen und Außen. Hier finden sich Parallelen zu George Spencer Browns »Gesetzen der Form«.

66 Fertig 2011, S. 7

Diese, nach Deleuze, Faltungen, die das im Außen Dominierende im Inneren verdoppeln, erscheinen ganz platt als das auf die Speicher der digitalen Schnittsysteme kopierte/gespiegelte Material, das aus Archiven besorgt wurde oder als das gedreht wird, was in Zukunft in diesen ruhen wird. Zumindest betrifft dieses die Archive von Sendern, aber auch von großen Produktionsfirmen wie z.B. »Spiegel TV«. Einer der Gründe, dass ich in bestimmten Sphären des Fernsehens recht lange mit Musikdokumentationen beschäftigt war, lag schlicht in dem umfangreichen Musik- und Cliparchiv der Firma MME, bei der ich angestellt war.

Die Frage nach dem Archiv wie auch jene danach, was ist, wenn im Sinne des Sujets schlicht Bilder fehlen, ist konstitutiv somit auch für das, was später Medienwissenschaftlern zur Analyse vorzuliegen haben – und da diese das auch wissen, ist die »Archivologie«⁶⁷ ein Feld, das nicht zuletzt Michel Foucault und dessen Ausführungen in »Die Archäologie des Wissens«⁶⁸ zu verdanken ist. In ihm prägt Foucault wie so oft zunächst hochumstritten, dann wirkungsmächtig einen Archivbegriff, der, wie eingangs erwähnt, deutlich über das organisierte Lagern, Abstellen, in Regale und Kisten sichern, Abheften, Ablegen von Büchern, Bilder oder Videocassetten hinaus weist – eben den oben erwähnten metaphorischen Gebrauch anstachelt und somit über das, was oben über die Nutzung konkreter Archive wie jenem z.B. des WDR oder auch einer Plattenfirma geschrieben steht, deutlich hinausgeht.

Vielmehr begreift Foucault Archiv als »das allgemeine System der Formation und Transformation der Aussagen«⁶⁹ in einem recht umfassenden Sinn – wobei die Konzeption, was eine Aussage sei, erhebliche Teile des Werkes ausmacht und sich deutlich auch gegen das Denken in Propositionen richtet⁷⁰. In Anwendung der *Theorie des kommunikativen Handelns* vollziehe ich das im Rahmen dieser Arbeit nicht mit oder nach, betrachte Archive aber als eine der Ressourcen, in denen sowohl lebensweltliches Hintergrund- als auch Expertenwissen gespeichert werden. Dennoch wirken auch hier Selektionsmechanismen, somit gilt abgeleitet folgendes eben auch: »[...] es ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis [...] das System ihrer Aussagbarkeit definiert.«⁷¹

Ebeling/Günzel weisen darauf hin, dass es im Falle der Ordnung der Archive oder des Archivs im Sinne Foucaults keineswegs nur um Aussagen, sondern ebenso um die Möglichkeit des Zeigbaren ginge. »Während die Folgen von« Ein- und

67 Vgl. Ebeling/Günzel 2009

68 Foucault 1981

69 Foucault 1991, S. 188

70 Vgl. auch Deleuze 1992, S. 9 ff »Der neue Archivar kündigt an, daß er nur mehr Aussagen berücksichtigen werde. Er wird sich nicht mit dem befassen, dem auf tausenderlei Weise die Aufmerksamkeit der früheren Archivare galt: den Propositionen und Sätzen«.

71 Ebd.

Ausschlussmechanismen durch Praktiken der Archivierungen »dasjenige beherrschen, was jeweils in einer Kultur sichtbar wird und was nicht, bleiben sie selbst unsichtbar [...].«⁷² Als Voraussetzung der Zeigbarkeit bestimmter historischer Ereignisse, die im Audiovisuellen selbst ggf. zu solch einem Ereignis werden, weil die Bilder herausragen aus der Masse des Gedrehten, ist das Archiv ggf. konstitutiv für die Produktionsprozesse – auch, weil Archive eben jene Materialien ggf. bereitstellen, die in Rationalitäten als immer auch Umgang mit Wissen verarbeitet werden in *Docutimelines*. Wolfgang Ernst fasst Foucaults Beitrag zu Archivologie insofern wie folgt zusammen: er habe gelehrt, »Wissen nicht nur historisch, sondern auch archivologisch zu rekonstruieren.«⁷³

Im Falle für Musikedokumentationen so wichtiger audiovisueller Archive ist ergänzend auch das Hörbare nicht irrelevant; gerade da, wo keine oder kaum Interviews z.B. mit in Biopics ähnelnden Musikedokumentationen verarbeiteten Künstlern existieren oder aufzufinden sind, greifen Autor*innen manchmal auch z.B. auf Radiointerviews zurück und garnieren sie z.B. mit Fotos. Ein recht aktuelles Beispiel ist »Can I be me« (2017) über Whitney Houston – Interviews mit der Künstlerin setzen hier die Autoren als mit anderen Bildern garniert aus *Audioarchiven* stammend ein. Ebenso existieren zu zentralen Songs ggf. keine Live-Mitschnitte oder Musikvideos, dass auf sie und ihrer Form folgend andere Motive, die in irgendeiner Weise mit dem Text, dem Entstehungszusammenhang oder den Sounds in Beziehung stehen, in *Docutimelines* komponiert und arrangiert sich finden – Fotos oder Bewegungsbilder einer Band, wahlweise »neu gedreht« oder selbst aus dem Archiv, Impressionen zu Aufnahmeloactions wie Studios, Häusern und Städten, auch Rezipienten, Tanzenden, Szenen konkreten Lebenswelten wie die Banlieues von Paris und Lyon. In solchen Passagen werden die Spielräume der Dokumentation von Musik besonders deutlich, je nachdem, wie sehr sie an abbildhaften Schemata haften bleiben, diese noch zu simulieren vorgeben, oder das, was entsteht, als eigenständige Schöpfung in Relation zu ihrem Sujet auch herausgearbeitet wird.

»Als Figur der Vermittlung zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen ist das Archiv zum Schlüsselbegriff einer Geschichts- und Kulturschreibung geworden, die nicht mehr von der Vorstellung einer Abbildung des Vergangenen, sondern von der Idee einer Codierung des des Geschichtlichen ausgeht. Archiv meint folglich eine Instanz, die die eine Ordnung der Vergangenheit produziert, anstatt diese [...] zu repräsentieren. [...] Archive geben nicht Geschichte wieder, sie machen Geschichte [...].«⁷⁴

Ganz in diesem Sinne denkt auch diese Arbeit.

72 Ebeling/Günzel 2009, S. 8 und S. 20

73 Ernst 2009, S. 177

74 Ebeling/Günzel 2009, S. 14; vgl. auch Alberth 2013 – das ganze Werk

Erinnerung aktiviert sich in Beschäftigung mit gespeicherten medialen Legierungen, also Wort, Bild, Ton des in Archiven strukturierten Gedächtnisses; in audiovisuellen Inszenierungsformen, wo Protagonist*innen mit Archivmaterialien z.B. auf von Regieführenden mitgebrachten Monitoren konfrontiert werden und diese vor laufender Kamera kommentieren, geschieht eben genau dieses. Sie können die Gedächtnismacht ggf. brechen oder zumindest sich erzählend zu ihr verhalten: sich unterwerfend oder auch unterlaufend, was als dominante, große Erzählung kulturell lebensweltlich prägt und strukturiert, in kommunikativem Handeln aber auch *problematisiert* werden kann.

Eben hier zeigt sich auch, aus dem Sujet entwickelt, die weitere Bedeutung von **Docutimelines**. Sie sei hier noch einmal expliziert. Die Materialien in der Timeline der digitalen Schnittsysteme stellen Weltbezüge auch als Bezüge zur Historie her. »Timeline« verstehe ich so als buchstäblich Zeitlinie, als eine, die in die Struktur auch historischer Zeit gezogen wird wie auch Verweise auf diese jeweils *herstellt* im Rahmen eines neuen Ganzen. Musikdokumentationen produzieren gedachte »Linien« in die und in der historischen Zeit mit Materialien aus Archiven oder aber da, wo es schlicht keine gibt, mit Hilfe anderer Belege und Quellen dennoch mittels in Aussagen erhobenen Geltungsansprüchen über die historische Zeit, um so deren Aktualisierung durch Zeit-Zeugen und Experten zu stützen.

Ganz so, wie diese Interviews mit Zeit-Zeugen durch Schichten und Regionen der historischen Zeit navigieren, entsteht auch durch den Einsatz von Archivmaterial ein Bezugssystem in diese hinein bzw. implizit auch immer zu den *Produktionsbedingungen* des jeweiligen Materials. »The Origins of Footage are rarely an issue«⁷⁵ merkt Stella Bruzzi dazu an. Die Herkunft der Materialien zu überprüfen, um so nicht unbemerkt implizite Werturteile oder auch Diffamierungen ungebrochen in **Docutimelines** zu übernehmen, ist gerade im Falle von Musikdokumentationen über als schwarz gelesene Künstler entscheidend und wird nicht immer berücksichtigt, da ein »rassistischer Blick« oft gar nicht mehr bemerkt, ganz und gar selbstverständlich in kulturelles Hintergrundwissen eingewoben.

Die verschiedenen Materialien der bereits detailliert analysierten Musikdokumentationsreihe »Soul Power« bestehen teils aus Auftritten in Fernseh-Shows wie »Soul Train«, die einen bestimmten 70er-Look jener Ära, in der »Black ist Beautiful« als Schlachtruf erklang, domestizieren und mit Tänzern inszenierte. Derartiges, bereits selbst eine Inszenierung darstellendes Material – was im Falle von Musikdokumentationen die Regel ist, – ist im Kontext der Folge über die 70er Jahre unproblematisch, weil die Art der Inszenierung stützt, was rekonstruiert wird. In anderen Fällen, z.B. bei Dokumentationen über Vaudeville-Theater und Blackfacing-Praktiken, wird das Problematische manchmal nicht beachtet. Ebenso setzten wir

75 Bruzzi 2006, S. 21

in »Soul Power« Live-Mitschnitte der großen Stars der 80er ein, Whitney Houston und Prince in opulenten Bühnenshows, und zudem Super-8-Material aus New Yorker Gay-Clubs und abgefilmte, aktuelle Internetseiten. Jedes dieser Materialien hat seine eigene Geschichte, die wiederum darauf verweist, dass in 70er Jahren überhaupt TV-Sendungen mit schwarzen Acts für ein breites Publikum in den USA *möglich* wurden, dass ein neues Starsystem die 80er Jahre prägte und dass sich Clubs wie »Paradise Garage« in New York, die in den 60er Jahren noch von der Polizei geschlossen worden wären, nach der Legalisierung von »Homosexualität« zu etablieren begannen. Diese Materialien unterscheiden sich deutlich von Zeugnissen aus der Zeit davor. Die Schichten und Regionen historischer Zeit, die im Bezugssystem von *Docutimelines* in eine neue Ordnung überführt werden, verschwinden nicht in dieser; sie bleiben sichtbar.

So produzieren sie aber zugleich eine abstrakte Ordnung der Produktion von Kontinuitäten und auch dialektischen Prozessen *in der* historischen Zeit, die mit jeweils guten Gründen so vertreten werden können, als Gerüst ihrer argumentativen Struktur.

Die 80er-Jahre-Folgen der bereits erwähnten Musikdokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« sind anhand der Grundthese arrangiert, dass im Westen Deutschlands die Prägung durch die politischen und sozialen Bewegungen und somit auch inszeniert kollektiven musikalischen Modulationen von historischen Zeitqualitäten wie der Atomkriegsgefahr, somit *Politisierung*, einer allmählichen *Ästhetisierung* von Jugend- und Musikkultur wich, die sich in einen neuen ökonomischen Zeitgeist fügte. Zeitgeist sei hier insofern buchstäblich verstanden, dass z.B. Zeitgeistmagazine wie die TEMPO erschienen und in der Folge 9 auch Sujet sind. Die historische Bewegung einer Entpolitisierung führte dazu, dass nunmehr Waver-Frisuren wichtiger wurden als der Kampf gegen Aufrüstung.

In der DDR hingegen vollzog sich eine gegenläufige Entwicklung: genau das, was im Westen als Entpolitisierung durch Ästhetisierung wirkte, erfuhr hier eine rebellische und regimekritische Wendung aufgrund eines demonstrativen Nonkonformismus, der die im Westen sich entleerenden Ästhetiken in einem anderen politischen System gerade widerständig wirken ließ.

Folgende Sequenz machte dieses deutlich: der Ost-Berliner Starfriseur Jörg Prüße veranstaltete im FDJ-Ferienlager am Scharmützelsee eine Frisurenshow zur Abrüstung, in der er als Gorbatschow verkleidet auf die Bühne kam – zu einem Zeitpunkt, da eine Berufung auf Gorbatschow direkt die SED angriff. Und Frisuren waren zu Zeiten von Wave und Vokuhila tatsächlich Teil der Imagekreation rund um Musik, was Folge 8 von »Pop 2000« ausführlich, unter anderem unter Einsatz von Werbespots, verdeutlicht.

Die Folge 9 steigert diese Betonung neuer, am dramaturgischen Handeln orientierter Selbsttechniken, indem Phänomene wie Fitneßcenter und Aerobic als Trend

im Westen rekonstruiert werden. Im Osten hingegen radikalisierte und entkoppelte sich der Punk-Underground mit seiner nonkonformen Haltung von allem, was wie FDJ wirkte, dies abräumend und trug auf seine Weise zum Fall der Mauer bei.

Die so rekonstruierten, idealtypisierten Verläufe *in der innerfilmisch-historischen* Zeit, die am Leitfaden begründungsfähiger und belegbarer Weltbezüge drei Folgen von »Pop 2000« strukturierte, lösen sich jedoch nicht von realen Bezügen auf Schichten, Regionen und Entwicklungen in der historischen Zeit. Dennoch sind sie bestimmend für die begründete Abfolge der Materialien in **Docutimelines**; der Begriff umfasst diese innerfilmische Rekonstruktion historischer Zeit mit.

Dass dabei die Frisurenshow im FDJ-Ferienlager in den Film montiert werden konnten, lag an persönlichen Kontakten zu Jörg Prüße. Andere Quellmaterialien stammten aus dem Archiv des Künstlerkollektivs AG Geige, Ausschnitte aus dem legendären DEFA-Dokumentarfilm »Flüstern & Schreien« (1988) über den musikalischen Underground in der DDR, jedoch auch Musikvideos, die noch zu Zeiten der Mauer an der Filmhochschule Babelsberg entstanden sind und die dort in den Archiven gelagert waren. Beides hätte vor 1985, vor Gorbatschow, tatsächlich nicht ohne Gefahr für Leib, Leben und Familie in der DDR produziert werden können.

Der so skizzierte Wandel dessen, was in Archiven überhaupt zu finden ist und auch, welche Archive das jeweils sind, zeigt auch: Archive verknappen je nach gesellschaftlicher Konstellation die Vielfalt jener Erinnerungen, die zeigbar sind. Je weiter man zurückgeht, desto deutlicher wird: Archive verweisen eben immer auch auf das, was fehlt. Diese Fragen erweist sich als zentral in verschiedenen Feldern auch der künstlerischen Forschung wie auch der Medienwissenschaften. So wird auch das Herausbilden von Gegen-Archiven als Basis neuer Episteme immer wieder bedacht – so z.B. durch Simon Denny:

»An archive that reflected that social activity of context-making could lead to a deeper understanding of what happens within the social production of artworks and why/how meaning was collectively produced in a particular environment. [...] The archive could work as a kind of social network or ›social graph‹ of the school. It could structure relational information in a database which traditional archives possibly do in a less explicit way.«⁷⁶

Elke Bippus zitiert in einem Beitrag zum Künstler*innenkollektiv knowbotiq deren Aussage:

»What is fixed in the archives, [...], is mostly a paternalistic white view on what has happened. We have to affect what's inside the archive, what is not explicit in them but can be found between the lines, if you have another gaze on it, another

76 Interview mit Simon Denny in Lerchenfeld 49, S. 22 – ähnliches formuliert auch Michaela Melián in derselben Ausgabe, S. 25ff.

sensitivity. What is written is mostly written by white male people, but there are other histories, and we have to find them by means of critical fabulation.«⁷⁷

Immer dann, wenn die Verwendung von Materialien aus den Archiven der administrativen und ökonomischen Zentren die jeweiligen kompilierenden Kompositionen füllen, findet eine Rück-Ankopplung an hegemoniale Weltdeutungen statt. In Auseinandersetzung mit »History and Memory« von Rea Tajiri (1991) verweist auch Hito Steyerl auf dieses Fehlen der Bilder und nicht aufgezeichneter Erinnerungen im Sinne von Deleuze (und Bergson)⁷⁸. Manche begreifen den Film so als die Suche nach nicht-existenten Audiovisualitäten. Es handelt sich nicht um eine Musikedokumentation, da auch diverse Materialien aus populären Kulturen Eingang finden, gilt das Beschriebene auch für diese.

Der Film behandelt die Internierungslager für japanstämmige US-Amerikaner im 2. Weltkrieg und derer Inhaftierung, ebenso vorgängige Enteignungspraktiken und Beschlagnahmungen, die niemand je drehte und so dokumentierte, um sie als Archivressource von Aktualisierungen lebensweltlicher Prozesse zu nutzen. Hito Steyerl schreibt in diesem Zusammenhang von »Palästen der Erinnerung«⁷⁹ und zeigt auf, wie das an oft an übergreifende Narrative, durchsetzt in diesem Fall auch von Kriegspropaganda und von vielen geteiltem Vergessen, gekoppelte Gedächtnis kein kohärentes Ganzes mehr zu zeichnen vermag dann, wenn marginalisierte Gruppen – in diesem Fall in Interviews – von Dokumentarist*innen hinsichtlich ihrer Sicht und ihrer Erfahrungen befragt werden. Somit erzeugen Filmemachende Risse und Brüche in kollektiven Narrativen und deren Visualitäten. Es ist nicht schwer, hier die Diagnose von Gilles Deleuze über die Filmproduktion der Nachkriegszeit wiederzuerkennen.

Es ist das wohl größte (Wahrheits- wie auch Richtigkeits-)Problem konventioneller Dokumentationen, dass sie sich im Zuge des eines falsch verstandenen Rationalisierens der Vergangenheiten oft an Kohärenzforderungen orientieren, um Vieldeutigkeiten vermeiden. In Archiven können teilweise diese vielfältigen Dimensionen erlebter Geschichte wie auch deren retrospektiver Interpretation, ggf. unter Hinzufügung von Imaginationen, aufgespürt werden und somit die Dokumentationen immanente Vereindeutigung im besten Falle aufgehoben werden; oft speichern sie jedoch auch nur die Erinnerungen dominanter Milieus und reproduzieren noch bei der Behandlung, gelegentlich auch Zurichtung von gesellschaftlichen Minderheiten so genanntes »Othering«. Materialien aus Zusammenhängen der Kriegspropaganda, als Quelle genutzt, reproduzieren so die möglichen Diskreditierungen im Material selbst. Die Systemseite administrativer Macht und somit

77 Ebd., S. 32

78 Steyerl 2008, S. 30 ff

79 Ebd., S. 27ff.

auch der Institutionen, die Angriffe, Verteidigungshandlungen, Kriegsführungen und deren massenmediale Flankierung koordinieren, wusste sich so zu inszenieren:

»Bilder von Pearl Harbour und seinen Folgen existieren [...] in Hülle und Fülle: Dokumentar- und Spielfilme vom Angriff der kaiserlich-japanischen Truppen auf die amerikanische Marinebasis, patriotische Musicals, Wochenschauen über die Internierung, John-Ford-Filme, Ausweispapiere mit dem Stempel ›enemy aliens‹, eine Szene aus einem Kriminalfilm mit Spencer Tracy. Tajiri ordnet diese Dokumente zu Architekturen der Erinnerung, mit denen eine Bresche durch das nationale Imaginäre geschlagen wird.«⁸⁰

Diese Passage zeigt auf, wie Archive genutzt werden, wie unterschiedliche Weisen des Arrangements von Material je nachdem, wie es angeordnet wird, und auch je nachdem, *wessen* Geschichte mit Hilfe der Archive rekonstruiert werden kann und soll, innerhalb je unterschiedlicher Ensembles aus Gründen, Kriterien und Regeln an dominante oder auch nicht Milieuperspektiven gekoppelt auftreten können. Es zeigt, wie die Systemrationalitäten z.B. militärischer als administrativer Ordnungen lebensweltliche Perspektiven prägen können – und auch, in welche traumatisierenden⁸¹ Kontexte selbst Musicals noch hineinragen. Die Sichtweise der Internierten, der Enteigneten und teils nur unter Bedingungen des Verfassungsbruchs Entrechteten verschwindet so und kann nur noch als Interviewstimme aus dem Off zumindest zu Gehör gebracht werden.

Solche Brüche zwischen dem Archivierten und aus ihm ausgeklammerter Erfahrungen arbeiten gelingende Dokumentationen heraus, machen sie zumindest spürbar oder sichtbar dort, wo dies möglich ist.

Zudem hat das Internet wie auch die Explosion der Verfügbarkeit von Produktionsmitteln die Macht der Achonten zumindest teilweise untergraben. Situiert sind diese in Archivmodellen und Arbeitsweisen, in denen »Verteiltheit, Virtualität, Work in Progress, Parallelität von Schaffens- und Archivierungsprozessen, Dezentralisierung, multidirektionale Kommunikation, Kollaboration, Medienvielfalt, ›More than Text‹, Re-Use (Reintegration des ›Archivguts‹ in den »primären (Schaffens-)Kontext)«⁸² als interpersonal geteilte Praxen üblich sind. Hier finden sich Rohmaterialien für neue Formen eines »aktivierenden, kommunizierenden

80 Ebd.

81 Die Zusammenhänge zwischen Erinnerungen, Gedächtnis und Traumaforschung sind ein Sujet, das eng mit den Ausführungen in dieser Arbeit verknüpft ist und immer wieder anklingt; eine systematische Analyse dessen erforderte eigene Arbeiten.

82 Fertig 2011, S. 6 – Julia Fertig schreibt hier über Vorwegnahmen dessen, was im »Internetzeitalter« üblich wurde, durch den russischen Konzeptionalismus, fasst dabei aber treffend zusammen, was z.B. in »LGBT« und »Black History«-Kanälen bei Instagram oder Youtube auch Methode ist.

Archivs«, das »in krassem Gegensatz zu den etablierten, bürokratischen Archivkonzepten steht«⁸³. Allerdings können so auch Demokratie gefährdende Praxen entstehen, weil nunmehr sich auch Archive zur vermeintlichen Herrschaft der Reptiloiden über uns Menschen und andere, oft antisemitisch codierte Verschwörungsmymthen bilden.

Die historische Erfahrung z.B. queerer Communities als für popmusikalische Entwicklungen zentral vor 1969 ist entsprechend wenig dokumentiert, immer nur indirekt, so z.B. in den Filmen der »Athletic Model Guild« Bob Mizers⁸⁴ oder Kenneth Angers »Scorpio Rising« (1963) – sowie im Rückgang auf die 20er Jahre, auch »Die Büchse der Pandora« (1929) von G.W. Pabst. Während mittlerweile dank Youtube, Instagram und anderen Web-Tools und Plattformen zumindest in westlichen Ländern und Teilen Asiens auch aktuell marginalisiertes Geschehen sich fortwährend selbst dokumentiert und in Veranstaltungen, eigenen Archiven, Museen und Sammlungen wie das »Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland« in Köln⁸⁵ oder auch das Jüdische Museum in Berlin⁸⁶ entstehen, ist, je weiter man in die Geschichte vor dem Internet zurück geht, ist das Außen der Archive größer, ausdifferenzierter und ins Subkulturelle verdrängt und in den großen, zentralen Archiven lediglich punktuell sichtbar. Auch Veranstaltungen wie der »Black History Month«, seit 1926 in den USA im Februar begangen, haben mittlerweile die Chance, auf mehr Archivbestände und Selbst-Dokumentationen durchaus auch im performativen Modus nach Nichols zurückzugreifen. Dokumentationen wie »Audre Lorde – The Berlin Years 1984 – 1992« (2012) und »The Death and Life of Marsha P. Johnson« (2017) speisen sich aus den seit der Etablierung von Super 8 und Video entstandenen Möglichkeiten und gehören zu den wichtigen Produktionen des Genres.

Die immer tiefer in Lebenswelten vordringende Inflation der Bilder bewirkte, zunächst in Subgenres wie dem Beat und dem Punk, auch bei den frühen Velvet Underground z.B., deren Auftritte in sehr diffusen Bildern von John Mekas eingefangen wurden, später immer breiter auch die Möglichkeit des Sichtbarwerdens unabhängig von den zentralen Institutionen der Bildproduktion. Insbesondere marginalisierte Lebens- und Musikformen konnten so zumindest teilweise ihre Sichtbarkeit erhöhen. Es entstanden Materialien, die in Produktionen wie z.B. »The Cockettes« (2002) von Bill Weber und David Weissman und »Queercore – How to punk a revolution« (2017) von Yony Leyser recyclet werden konnten. Die erstere

83 Ebd.

84 Vgl. hierzu die Dokumentation »Beefcake« von Thom Fitzgerald (1999)

85 Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V., <https://domid.org/>, aufgerufen am 29.6.2020

86 Jüdisches Museum Berlin, <https://www.jmberlin.de/>, aufgerufen am 29.6.2020

stellt eine queere, auch Musik produzierende Hippie-Kommune aus dem San Francisco der 70er, die zweite die Erfindung einer ganzen Welle von punkinspirierter, schwuler Subkultur durch wenige Protagonisten rund um Bruce LaBruce im Toronto der 80er Jahre in den Mittelpunkt mit eben jenen stilistischen und produktionstechnischen Mitteln, die im Rahmen dieser Arbeit thematisiert werden.

In ihnen spielen populäre Musiken und Kulturen sowie deren Verarbeitung z. B. mit typischen Mitteln der »Camp«-Kulturen die zentrale Rolle. In beiden Fällen fungierten die privaten Archive des Umfeldes der Künstler*innen als Basis der Produktion – und doch gilt wiederum, dass die mediale Selbst-Thematisierung erst ermöglicht, was als Archivbasis späteren Autor*innen dient. Erheblicher Teil derer Arbeit sind somit Archivrecherchen und Rechtereklärungen, die nicht adäquat erworben, erhebliche finanzielle Konsequenzen haben können – übrigens gerade auch im Falle der oben erwähnten Bilder, die John Mekas von Velvet Underground drehte.

Wolfgang Ernst unterscheidet mit Hegel noch einmal explizit zwischen Gedächtnis und Erinnerung und schlägt das Archiv ersterem zu. Archiv sei »Gedächtnisort«, und Gedächtnis meine »die Apparaturen, die Gestelle dessen, was im hermeneutischen Teil der humanen Er-Innerung erst angeeignet wird. Hegel hat das Gedächtnis als »Schädelstätte des Geistes« negativ und von Erinnerung als »Sichinnerlichmachen« abgesetzt.«⁸⁷ »Archiv« in diesem Sinne als eines z. B. der großen TV-Sender fungiert auch als »Gedächtnismacht« im geschilderten Sinne; es verdichtet und registriert das, was zum Zeitpunkt des Entstehens zu sehen sein *durfte* im Sinne administrativer (und somit auch rechtlicher) und ökonomischer Macht.

Somit betrachte ich aber die auch in Zeiträume vor dem Internet bereits sammelnden audiovisuellen Archive nicht im Sinne von Arlette Farge als »steingewordene Realität«⁸⁸ – zumindest nicht alles ausdifferenziert Realen, sondern ebenso als indirekten Verweis auf das, was real war und NICHT aufgezeichnet wurde und dennoch als (sub-)kulturelles Gedächtnis indirekt über anderen, andernorts gelagerten Quellen aus anderen Archiven und eben auch die so oft gescholtenen Zeit-Zeugeninterviews zugänglich werden kann. Die im vorherigen Abschnitt im Bezug auf Deleuze erläuterten, ggf. in Bildern auch sichtbaren Spuren, Schichten und Regionen jener gesellschaftlichen Bereiche, die Archiven äußerlich bleiben, verschwinden ja nicht völlig, sind jedoch gänzlich anders zu visualisieren als selbst Bands wie Can, die, von den Autor*innen offenkundig gemocht, beeindruckend portraitiert wurden, während sie in die Kameras ihre Medienkritik auch über das Fernsehen im Jahre 1971 äußerten. Diese Art von »Underground« in Deutschland ist vom Krautrock bis zu den Einstürzenden Neubauten erstaunlich gut dokumentiert, selbst »Noise«-Festivals wie »Berlin Atonal«, veranstaltet vom späteren

87 Ernst 2009, S. 183-184

88 Zu Arlette Farge vgl. Ebeling/Günzel 2009, S. 19

Tresor-»Macher« Dimitri Hegemann, bei denen so illustre Bands wie »Sprung aus den Wolken« auftraten, erhielten ihren »Rockpalast« – ebenso wie Hans-A-Plast, deren »Polizeiknüppel« im Radio nicht gespielt werden durfte⁸⁹. Auch Filme zur Subkultur des Punk entstanden; so zum Beispiel »No Future oder kein Bock auf Illusionen« (WDR 1981) und das wirkungsmächtige »Randale & Liebe« (WDR 1981), das, auf Video statt Film gedreht, die Jugendkulturen von der Punks, Popper und Teds portraitierte – wirkungsmächtig deshalb, weil hier »Tribes« in ihrem Selbstverständnis sich artikulierten. In den 60ern und frühen 70er Jahren gab es auch bis heute spektakuläre Aufzeichnungen des Jazz, so z.B. Duette von Stan Getz und John Coltrane, aufgezeichnet vom SWR⁹⁰. Hier zeigen sich tatsächlich zumindest bis zu der Zeit, in denen das öffentlich-rechtliche Fernsehen Konkurrenz durch Private bekam, auch Geschmäcker und Präferenzen in jenen medialen Milieus⁹¹, in denen die Redakteure und vereinzelt auch Redakteurinnen agierten und das, was als widerständig galt, sich doch mit dem Versuch des Verstehens auch in den letztlich an administrative Macht gekoppelten öffentlich-rechtlichen Programmen wiederfanden, zumindest diese Szenen Marginalisierung eher *nicht* allzu ausgeprägt erfuhren. Ab den 90er Jahren kann auch in Archiven deutscher, öffentlich-rechtlicher Sender ein Wandel angesichts des neuen Drucks durch »die Privaten« festgestellt werden; die Auswahl der Sujets verschiebt sich hin zu jenen Mechanismen, die in Teil 5.2 im Anschluss an Hartmut Winkler und Jürgen Link ausgearbeitet werden⁹².

Archive als eine Möglichkeitsbedingung der Zeigbarkeit des aktualisierten Nicht-Mehr bringen so immer wieder bestimmte Produktionen hervor, die diese Bilder fortwährend recyceln und ganze Bereiche des Kulturellen und Lebensweltlichen zugleich nie in den Blick nehmen, weil es nicht gedreht wurde. Deshalb sind auch allseits zirkulierende Musikdokumentationen wie z.B. jene über Keith Richards, – »Under the Influence«, (2015) Joe Cocker – »Mad Dog with Soul« (2017) – und ähnlich gut dokumentierte Künstler*innen, die sich formal vor allem hinsichtlich dessen unterscheiden, wie viel »Neudreh« mit den Helden möglich war, nicht hinsichtlich der Künstler*innenanfragen, sehr wohl jedoch hinsichtlich des Rohmaterials von in *Docutimelines* leichter zu gestalten. Dann, wenn die Lizenzierungskosten nicht das Budget sprengen. Die insofern, je weiter man

89 Ausschnitte sind jeweils zu sehen in »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland« (WDR u.a. 1999)

90 John Coltrane, Stan Getz, Oscar Peterson, Hackensack, <https://www.youtube.com/watch?v=beCGdmrP8Xc>, aufgerufen am 29.6.2020

91 Zum Konzept der medialen Milieus vgl. Weber 2017 (I)

92 Ich beziehe mich auf die hochintensive Archivrecherche in allen öffentlich-rechtlichen Archiven Deutschland außer denen des SWR vor allem im Falle von »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«. Selbstverständlich müssten zur Vertiefung empirische Studien zu solchen Sujets erfolgen.

zurückgeht, limitiertere Hervorbringungsmöglichkeit von Archivsystemen gerade so zentraler Bestände wie der bisher erwähnten und deren Nutzung im Sinne der Zeigbarkeit historischer Sujets aus dem Bereich populärer (und manchmal auch nicht ganz so populärer) Kulturen schreiben ggf. Marginalisierungen fort. Sie produzieren im Sinne ihrer Nutzung zugleich die Subalternität des Nicht-Gezeigten und fokussieren Sujets wieder neu im Sinne vergangener Blickregime und medialer Milieuperspektiven.

Das betrifft auch ausdifferenzierte Frauengeschichte. Während die Historie als weiß gelesener Frauen mit den genannten Archiven einigermaßen ausgiebig zu bilden sind, reproduzieren diese oft konventionalisierte Stereotype, Rollenzuweisungen und auch Trennlinien zwischen öffentlich und privat, deren Reproduktion in den Konzeptionen demokratischer Öffentlichkeit im Werk von Jürgen Habermas Nancy Fraser zu Recht attackierte. Sexistische Herabwürdigungen, reduktive und fetischisierende Darstellungen von Frauen sind auch den Archiven eingeschrieben; jedoch lassen sich auch Diskussionen und Wege zur Veränderung anhand ihrer rekonstruieren.

Recherche in den großen Archiven spürt so auch eben nicht nur das einzige Material von Künstlerin X im Jahre Z auf, sondern lässt auch eine Rekonstruktion der die Dreharbeiten anleitenden, milieuspezifischen Rationalitäten zu. Durchaus auch hinsichtlich differenter medialer Genres – archivierte Lokalnachrichtenbeiträge unterscheiden sich in ihren Gestaltungsformen von längeren Features über Rock- und Popgruppen, Backstage-Berichte bei Ausnahme-Formaten wie dem »Rockpalast« von Kulturmagazinbeiträgen oder auch den Moderationen um sie herum.

Musikdokumentationen nutzen sie ihrerseits als Belege für den »Zeitgeist« einer bestimmten Ära, reflektieren so ggf. auch das Material in seiner Entstehungsgeschichte – so werden expositorische Dokumentationen ggf. zu reflexiven gerade da, wo schon das Material selbst bereits Medien- und Musikgeschichte reflektiert.

In einer Ausgabe des Kulturmagazins »Aspekte« von 1986, das immer wieder neu in Dokumentationen über die Band Einstürzende Neubauten geschnitten wird, referiert die Moderatorin – ein Beispiel nur – über die Zeit des Punks, die zu diesem Zeitpunkt selbst bereits ein paar Jahre zurück lag, und erläutert, dass es Einstürzenden Neubauten im Gegensatz zum Sterben anderer Projekte des Punk gelungen sei, eben nicht einzustürzen, sondern zu überdauern und sich Akzeptanz in »Art-Worlds« zu verschaffen⁹³. Die auch intermedialen Bezugssysteme rund um Musik finden so Eingang in Musikdokumentationen und werden in späteren Thematisierungen als Beleg für das »Image« bestimmter Musiken immer wieder eingesetzt.

93 Einstürzende Neubauten – Nürnberg 1986 – ZDF Report (with subtitles), <https://www.youtube.com/watch?v=mGA1eAlbZXC>, aufgerufen am 23.3.2020

Archive wirken in deren Lagern als topographische Gliederung der Ablagesysteme diverser Objekte wie Filmrollen oder Videocassetten differenter Materialtypen (VHS, U-Matic, Lowband, Highband, Beta SP oder Digi Beta, wobei viele Videomaterialien wie Highband zum Teil auch schon Ende der 90er Jahre wieder zerfielen) – oder als Daten auf Festplatten. So sind z.B. die Daten des WDR- und des ZDF-Archivs in erheblichem Umfang mittlerweile jenen, die über Zugänge verfügen dürfen, auch am Homecomputer zugänglich, um von dort zur Weiterverwertung betrachtet zu werden – nachdem ihre Ausgangsmaterialien eine Transformation ins Digitale durchliefen. Um sie sich gruppieren sich Verweise, Orientierungsmarker und Signaturen, die ihrerseits als Rationalitäten den Archiven immanente Logik der Registratur den Nutzenden aufschließen oder verbergen.

Redaktionen, Herstellungsleiter*innen, Produktionsleitungen, Archivare und Abteilungen für die Rechtklärung erlauben Zugänge oder auch nicht, filtern so Befugnisse und verweisen auf die Verwaltung von Urheber- und Verwertungsrechten. Das reine Zuhandensein »physischer« oder auch digitaler Materialien alleine erlaubt noch nicht den Zugriff auf Möglichkeiten der Verwendung der audiovisuellen Bestände; entsprechend häufig erteilen z.B. die für die »Rechtklärung« zuständigen Abteilungen öffentlich-rechtlicher Fernsehsender und derer Bestände somit den Hinweis »von der Verwendung ist abzusehen«.

Zugänge zu öffentlich-rechtlichen Archiven bekommen Produzierende – zu meist begrenzt, z.B. vertraglich zugesichert: »5 Minuten pro Folge einer 6-teiligen Reihe« – z.B. Auftragsproduzenten, also Produktionsfirmen. »Interne«, also Festangestellte in den Sendern, deren fest Freie oder auch direkt für Redaktionen arbeitende Autor*innen unterliegen nur dann solchen Restriktionen, wenn zuvor oft externe Wirtschaftsberater virtuelle Budgets für Archivnutzungen erfanden, um Redaktionen damit zu belasten, um somit Finanzierungen von Archiven durch das Zuweisen oder auch Erzeugen, je nach Standpunkt, von Kostenfaktoren in den Gesamtbudgets der Organisationen zu ermöglichen.

Nicht öffentlich-rechtliche Archive verfügen häufig über einen anderen Organisationsgrad; manche, wie privatwirtschaftlich verfasste US-amerikanische News-Archive (NBC etc.) vermarkten ihre Materialien auch international – so z.B. jene Bilder, die bei der Musterung von Elvis Presley vor dessen Militärzeit in Deutschland gedreht wurden⁹⁴. In manchen Fällen, wie jenem Elvis Presleys oder Andy Warhols, kaufen zentrale »Erbverwalter« wie Elvis Enterprises oder die Warhol-Foundation diese Materialien samt aller Verwertungsrechte auf und steuern so selbst die Berichterstattung, bis eines Tages das Urheberrecht verfällt (im Falle von »Raw Footage« von Elvis Presley ist das in manchen Ländern schon der Fall).

94 Angesehen werden können sie ausschnittsweise in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll«, ZDF/ARTE 1997, ein Film von Christian Bettges

Im Falle von Musikdokumentationen findet sich auch, wenn die Produzierenden Glück haben und es entsprechend archiviert wurde, altes Werbematerial der Musikindustrie, so genannte »Electronic Press Kits«. In diese ist bereits im Zuge ihrer Entstehung das, was in Teil 5 als administrative und ökonomische Macht ausgewiesen wird, konstitutiv eingedrungen und hat sie geformt. Sie beinhalten Interviews mit den Musiker*innen, ggf. auch Regisseur*innen von Videoclips, oder Produzent*innen dann, wenn diese selbst als »Promis« gelten, »Making Offs« und »B-Rolls« von Dreharbeiten zu den Musikvideos (Take That in der Maske, lachend), manchmal auch Konzertmitschnitte. Hier finden sich oft auch Ausschnitte aus so genannten »Show Cases«, also Konzerte in Clubs mit limitiertem Einlass für Medien- und Werbepartner, auf denen z.B. die Songs eines neuen Albums aufgeführt werden oder manchmal auch Videos Premieren feiern. Ausgewählte Bild-Journalist*innen dürfen hier auch eine eigene Kamera mitbringen und selbst aufzeichnen. Sinn und Zweck der Produktion solcher Materialien war und ist es, sowohl zitierbare Aussagen zu Neuerscheinungen weltweit bei großen Acts distribuieren zu können (aber auch ein berühmter Rülpsler Madonnas fand mittels eines E.P.K.s Eingang in die Berichterstattung) – in den 90er Jahren verschickten »Plattenfirmen«, so nannte man das damals, VHS-Cassetten davon auch im Zuge der »Bemusterung« z.B. an die noch über Relevanz verfügenden Stadtmagazine, dass diese, basierend auf der Mischung aus Werbung und Information, Texte verfassen konnten.

Des Weiteren erhielten bei »großen Acts« nur ausgewählte Medien mit hoher Reichweite oder besonders gutem Image kurz getaktete »Exklusiv«-Interviews, da es »Stars« wie Blur, Jon Bon Jovi oder Bryan Adams zeitlich nicht möglich gewesen wäre, alle Interviewwünsche zu befriedigen – noch wären sie willig gewesen. In jedem Fall wurden die Interviewenden von den jeweiligen »Promoter*innen« der »Plattenfirmen« vorher dann, wenn die »Stars« als »schwierig« galten, im Falle solcher Medien, die als wichtig galten, intensiv vorbereitet – in den Boom-Zeiten der Musikindustrie der 90er Jahre. Im Fall von Stadion-Tourneen wie jener Bon Jovis 1997 bauten die Tourveranstalter rund um Auftrittsorte wie das Steigerwald-Stadion in Erfurt⁹⁵ oder das Müngersdorfer Stadion in Köln Kabinen auf, durch die zu interviewende Bandmitglieder geschleust wurden, und Zugriff auf Jon Bon Jovi als Star erhielten nur große und reichweitenstarke Medien. Auch das Genre »Pressekonferenz« fand durchaus Einsatz, wobei auch hier die Zugänge per Gate-keeping verknappert wurden.

Das liest sich alle ggf. öde und auch gar nicht so medienphilosophisch grandios wie Referate über Brüche, Diskontinuitäten oder die Asynchronizität von Zeit – all das ist jedoch konstitutiv für das, was rund um Musik in dokumentarischen Praxen möglich ist. Dieses ist das, was in Docutimelines sich verdichtet, das sind

95 Ja, dort habe ich 1996 ein 5-Minuten-Interview mit Jon Bon Jovi geführt.

ihre Bezüge. In Zeiten von iTunes und anderen Download-Möglichkeiten werden Materialien wie E.P.K.s oft auch den Alben beigelegt als »Bonusmaterial« – Tocartronic geben in die Kamera ein Statement zu jedem Song ihres neuen Albums, und das kann der Käufer sich dann anhören, um zu erfahren, worüber sie singen. Nicht selten sind die Autor*innen und Produzent*innen dieser Materialien auch zugleich für die letzten Kultur- und Musikmagazine im Fernsehen tätig.

In den 90er Jahren fertigten die Wiener Produktionsfirma DoRo viele dieser E.P.K.S immer gleich im Zuge der Produktion von Videoclips an und führte ergänzend Interviews mit den Stars, die auch zum Einsatz in Dokumentationen für VIVA (z.B. die Reihe »VIVA JAM«), das ORF oder auch ARTE Einsatz finden konnten oder griffen hierfür auf ihr eigenen Archivbestände zurück – z.B. im Fall der Band Queen nach dem Tod des Sängers Freddy Mercury, für die sie in den 80er Jahren berühmte Musikvideos gedreht hatten. Die Firma selbst war u.a. entstanden aus der Arbeit für den WDR, für den sie das Magazin »Musikszene« produzierte. Die Geschäftsführer beteiligt sich an der Gründung von VIVA, dem deutschen Musikvideosender, und Künstler ließen sich auch gerne von ihnen in Szene setzen, vermutlich auch, weil sie dachten, dass die Videos mit höherer Wahrscheinlichkeit dann auch auf VIVA gespielt würden.

Heute, nach dem Zusammenbruch der Marktmacht der »Multis« auf dem Musikmarkt, haben sich neue Varianten der Selbst-Promotion von Musiker*innen gefunden – z.B. die »Story« bei Instagram oder der Live-Stream bei Youtube oder Twitter. Häufig werden diese Tools nunmehr genutzt, das, was Showcases einst für die selbst Gatekeeping unterliegenden Gatekeeper aus Musikmedien (im Sinne von Massenmedien) leisteten, zu transformieren. So führen die Künstler*innen häufig z.B. Akustik-Versionen ihrer Songs in diesen Medien auf.

Insofern verweisen Forschende in diversen Veröffentlichungen rund um die Dokumentation von Musik zu Recht auf Youtube als gigantisches Archiv – und doch ist die Nutzung des Materials in Musikedokumentationen nicht ohne weiteres möglich, wenn z.B. für das Fernsehen oder für Streaming-Dienste produziert wird. Dokumentationen, die z.B. Larry Levans Wirken als maßgeblichem Akteur der frühen House Music als Resident-DJ im New Yorker »Paradise Garage«, einem Club für vor allem für People of Colour aus der Gay-Szene, würdigen wollen⁹⁶, müssen dieses Material dennoch teuer lizenzieren bzw. gehen ein erhebliches Risiko ein, wenn sie es nicht tun – auch, weil eben jenes Youtube durch zumeist illegale Uploads das Auffinden von Urheberrechtsbrüchen dann, wenn die Produktionen hochgeladen werden, erheblich erleichtert.

Diese Ausführungen verfügen über keinen rein anekdotisch-autobiographischen Charakter. Zum einen zeigen sie das Einwirken der rechtlichen und

96 Anzuschauen ist dieses z.B. in »Stye Clash – Disco versus Punk« von Dirk Laabs, ZDF/ARTE 2008, Executive Producer: Christian Bettges

ökonomischen Rationalität ganz Sinne der im Rahmen dieser Arbeit vorgreifend die Habermasschen Systemimperative behandelnd auf die Kommunikation über Musik und Musiker*innen ein. Diese Mechanismen illustrieren auch die institutionellen Grundlagen der Produktion von Musikdokumentationen.

Zum zweiten skizziert es Vernetzungen und das Zusammenwirken im Rahmen eines geradezu prototypischen medialen Milieus, in dem sich auch unterschiedliche Organisationsformen und Berufsgruppen – Künstler*innen und ihre Managements, Journalist*innen und ihre Auftraggeber aus den Massenmedien, Musikindustrie, Regisseur*innen, spezialisierte Editor*innen und Kameraleute, auch Tour- und Konzertveranstalter mit angeschlossenem Personal bis hin zu Rowdies um einen Themenbereich, eben Musik, gruppieren⁹⁷. Hier wird auch deutlich, wieso »soziales Milieu« und »mediales Milieu«⁹⁸ eben doch unterschieden werden können – denn auch wenn die Truckfahrer*innen für die Lichtenanlage und die Abteilungsleiter*innen der Musikredaktionen von Fernsehsendern im VIP-Bereich bei der Aufzeichnung eines Konzertes in der Regel nicht aufeinandertreffen, so gruppieren sie sich doch um das zu dokumentierende Event. Bis hin zu Entwicklungen wie jenen, dass z. B. mit den MTV Awards oder dem mittlerweile eingestellten ECHO noch milieuimmanente Preise erfunden wurden, um etwas zu generieren, was multimedial gewinn- und imagebringend distribuiert werden kann. »Mediale Milieus« sind somit in vielen, wenn auch nicht allen Fällen auch nicht entkoppelt von dem, worüber sie berichten bzw. was sie in Szene setzen – etwas, das bei der Politberichterstattung, wo ehemalige Moderatoren öffentlich-rechtlicher Sender den Job des Regierungssprechers ausfüllen oder ehemalige Regierungssprecher zu BR-Intendanten aufsteigen, eine ggf. höhere Brisanz besitzt als im Falle von Musikdokumentationen.

*

Da, wo Bilder fehlen, weil sie in hegemonialen Sichtweisen keine Rolle spielen, sind Reenactments oft die einzige Möglichkeit, sie zu audiovisualisieren – dann, wenn das Budget dafür vorgesehen ist. Diese Diskussion, ob sie nötig seien, führen Produzierende in vorfilmischen Realitäten, kommunikativ Handlungen koordinierend und zumeist unter der Befürchtung, lediglich »Bauerntheater« zu inszenieren. Häufig entstehen so eher »symbolische Inszenierungen«; diffuse Close ups von Rock'n'Roll Tanzenden oder knutschenden Hippies, z. B., die mehr oder weniger künstlerisch ausgearbeitet sein können. In komplexeren Fällen werden sie opulenter und zeigen Sequenzen von Schauspieler*innen, die in eben jenen Szenen

97 Ob und inwiefern es sich im Falle der Konglomerate von Sammlern, Kunstzeitschriften, Kurator*innen, Kunsthochschulen, Kritiker*innen etc. nicht ebenso auch um ein »mediales Milieu« im Sinne von Weber 2017 (I) handelt, das beantwortet zum Teil Becker 2008.

98 Zum Konzept der medialen Milieus vgl. Weber 2017 (I)

zu sehen sind, die nie jemand aufgezeichnet hat⁹⁹. Zumeist entbrennen dann in Diskussionen rund um die Produktionen die Fragen, wie ähnlich die Darstellenden den Künstler*innen sind.

Es kann umgangen werden durch Praxen wie jene, die in einer von mir verantworteten Produktion recht aufwändig auf Film gedreht Dramatiker wie Shakespeare oder Molière – »Europas Erbe – Die großen Dramatiker«, 10 Folgen à 45 Minuten (SWR/ZDF/ARTE 2008) – ins Jetzt beförderte, Shakespeare in einen Hollywood-Regisseur verwandelte und Goethe als CSI-artigen Wissenschaftler in einem Labor zeigte. Solche interpretativen Zugriffe umgehen auch die bekannten, stilisierten und zugleich pseudo-naturalistischen und zumeist eingefärbten Reenactments aus der Guido Knopp-Zeitgeschichts-Redaktion des ZDF.

Seitdem auch Animationstechniken durch Programme wie »After Effects« nicht mehr so kostspielig sind, wie sie es noch in den 90er und Nullerjahren waren, finden auch sie zunehmend Einsatz – so z.B. in »It must schwing« (NDR 2018) von Eric Friedler und Wim Wenders, die als »Doku-Drama« ausgewiesene filmische Rekonstruktion des von Alfred Lion und Frank (auch »Francis«) Wolff, jüdischen Emigranten, 1939 gegründeten »Blue Note«-Labels. In diesem Werk fügen die Regisseure an die typischen »Universalbilder« aus den Archiven – Straßenansichten von New York, Hand legt Platte auf Plattenspieler und setzt Tonarm auf, close, Musik setzt ein – comic- bzw. »zeichentrickfilm« artige Sequenzen von Aufnahmesessions, z.B. von »Blue Train« von John Coltrane. Sie schaffen Übergänge zu anderen Materialtypen – so wird der Fotograf, der berühmte Aufnahmen eben dieser Session »schoss«, selbst animiert und an das Klicken seiner Kamera ein entsprechendes Foto geschnitten –, während aus dem Off vor abstrahierendem Hintergrund im Interview ein Zeit-Zeuge von eben diesem Fotografen berichtet.

Auch »Remastered: Devil at the crossroads« (2019) über die Blues-Legende Robert Johnson arbeitet mit derartigen Visualisierungsweisen. Für solche Stilistiken erwies sich »Waltz with Bashir« (2008) als stilprägend; ein dokumentarischer Trickfilm, der basierend auf realen Ereignissen im ersten Libanonkrieg 1982 unter Zuhilfenahme von Zeit-Zeugen-Interviews Erfahrungen auch des Regisseurs Ari Folman ins Bild setzte. Dieser war selbst als israelischer Soldat in diesem so folgenschweren Krieg aktiv. Solche Techniken zeigen wiederum auf, dass propositionale Wahrheit nicht im Abbild, sondern in dem Zutreffen und der möglichen Rechtfertigung von Aussagen begründet liegt, die der Animation sodann zugrunde liegen.

Programme wie »After Effects«, »Motion« und andere sind in ihren Produktionslogiken aus Grafik-Programmen wie z.B. Photoshop entstanden und zunehmend mit digitalen Schnittprogrammen wie Premiere oder Avid zusammengewachsen. Während noch in den 90er Jahren Schichten an Rechnern, die z.B. über eine 3D-Software wie »Soft Image« oder »Flame« verfügten, nur höchstpreisig zu

99 Vgl. auch Heinze 2016, Pos. 3546 der eBook-Ausgabe

buchen waren und somit eher in der Werbung Einsatz fanden, können sie aktuell auch im monetären Sinne günstiger in »Doku«-Produktionen verwendet werden.

Bereits etwas früher migrierten auch im nicht ganz so teuren Bereich Computer-Grafiken und so genanntes Screen- und »On Air«-Design in Musikdokumentationen, – es ist sowohl manchen Dokumentationen immanent wie auch in den »Verpackungen« ganzer Sender, ersteres häufig von letzterem abgeleitet. Der Einsatz von Schrift ist dabei beinahe so alt wieder Film selbst; seine aufwändige Animation in Audiovisualitäten ungefähr zeitgleich mit der Clip-Ästhetik etabliert worden. Als das Video zu »Sign of the Times« von Prince erschien (1987), galt dieses als bahnbrechend. Grafiken können so auch erzählerische Funktionen übernehmen somit im gelingenden Fall auch die in Abschnitt 3.2. rekonstruierte Genese von Zeichen aufgreifen, z.B. Graffiti-Bildsprachen weiter entwickeln und diese ihrerseits wahlweise verdichten oder – siehe Teil 5 – formatierende Funktionen übernehmen. Oder beides zugleich – und das auch, um das »Außen der Archive« dennoch *in* Produktionen holen zu können.

Rubrikopener wie »BTV POP HISTORY« für die Musikgeschichtsrubrik in BRAVO TV, die preisgekrönten Sequenzen, die z.B. die »Pop-Trends« in TRACKS (ARTE 1997-jetzt) unter dem Label »Vibrations« ankündigten und Berichte über Subkulturen unter »Tribes« rubrizierten, strukturieren kompilierende Praxen im Kontext von Magazinsendungen und gelten somit als Teil der so genannten »CI«, »Corporate Identity«. Es ist gerade typisch für die **Docutimelines** aktueller digitaler Schnittsysteme, mit solchen Elementen spielen zu können, sie mit verhältnismäßig wenig Aufwand und Rechenzeit einsetzen zu können und so die oft schwerfälligen Schriftgeneratoren und digitalen Videoeffektgeräte aus der Zeit der Dreimaschinenschnittplätze ersetzt zu haben. **Docutimelines** zeichnen sich nicht nur durch musikalisierende Montage und eine Vielfalt von Welt- und Zeitbezügen aus, die sie zugleich produzieren, sondern gerade auch durch den Einsatz solcher Stilmittel.

Ursprünglich verwendet, um die Summe dessen, was ein Unternehmen charakterisiert, in wiedererkennbaren visuellen (Logo, einheitliche Typo etc.), ggf. auch akustischen Codes (so z.B. der charakteristische Sound beim Hochfahren eines Apple-Computers) einheitlich zu fassen, dienen solche Elemente wie auch so genannte »Opener«, also das, was an animierten Grafiken zu Beginn einer »Doku« zu sehen sein kann, zu Identifizierung des jeweiligen Produkts oder auch der Marke – in der Logik der in Teil 5 zu entwickelnden Orientierung an ökonomischen Systemimperativen, Geboten des Wirtschaftens, als Warenform sich ausstellend.

Hier koppeln sich Traditionen wie Wappen, Fahnen, Stempel, Parteiabzeichen, staatliche Siegel etc. an Marketingtechniken¹⁰⁰ und werden selbst zu Zeichen, die

100 Zu »Public Relations« und Werbung als Verzerrung öffentlicher Kommunikation vgl. auch Habermas 1990 (II), S. 275ff.

zugleich Orientierung ermöglichen und sogar Genres signalisieren können – der Opener eines Politmagazins war lange Zeit deutlich von einer Sendung wie z.B. der Popsendung »Bananas« zu unterscheiden, da das Markenzeichen »Banane« mit Hilfe »Digitaler Videoeffektgeräte«, DVEs, über den Köpfen von Musikern wie Ixi bei der Darbietung des Smash-Hits »Knutschfleck« schwebte. Allerdings hat im Zuge der technischen Möglichkeiten auch eine Angleichung der Bildsprachen von »seriösen« und »populären« Visualitäten manch Differenz aufgehoben im Einerlei der Effekte und Animationstools, so dass die Klage über »nur noch Stil« wie auch, dass in der Kulturindustrie alles nur noch Werbung für sich selbst sei, in der »Dialektik der Aufklärung« Horkheimers und Adornos nicht so leicht zurückzuweisen ist.

Solche »Rahmungen«, die eben anders funktionieren als das »Framing« im inhaltlich-gesellschaftlichen Sinne und letzteres doch durchdringen, sind so omnipräsent noch in Hochschulauftritten im Internet, dass es manchmal beinahe übersehen wird, dass all die Logos und Animationen überall und ständig als Wegweiser in den Kompilationspraxen der gesellschaftlichen Subsysteme auftauchen, Apps in Smartphones zieren und so als Signale in gesellschaftlichen und kulturellen Räumen fungieren, in denen wir uns orientieren¹⁰¹. Markenzeichen aus z.B. der Bekleidungsindustrie können zudem plötzlich Codierungen im Populären produzieren, um Zeichen für kulturelle Stimmungen und Stile zu setzen – so geschehen im Falle der Adidas-Schuhe von Run DMC in den 80ern, den Jacken derselben Marke durch die Band Blur in den 90ern oder auch am Körper von Jonathan Meese wie auch unzähliger Mitglieder von »Hamburger Schule«-Bands.

Umgekehrt können auch Ästhetiken marginalisierter Subkulturen, häufig als nicht so richtig Kunst eher dem Kunsthandwerk zugeordnet, leitend werden und so nachhaltiger Musik beflügeln als manch sich hehrer gebende Werke. Ein Beispiel ist das »Artwork« der Netflix-« Doku »Chasing Trane« über den Saxophonisten John Coltrane. Auch sie kompiliert Fotos und Bewegtbilder aus den Archiven mit Schauplatzdrehen und Interviews, dieses jedoch in Kombination mit Trennern, die Visualitäten zitieren, die in der Tradition der Gruppe Cobra oder der Harlem Renaissance entstanden – oder sie entwickeln Ästhetiken für Touristen gefertigter Werke weiter, die z.B. das Flair von New Orleans so zelebrieren, dass es über Sofas passt als raffinierter Farbakzent. Eben eine Anmutung und Suggestion vermeintlicher »Ethno-Kunst«, die so von solchen bezeichnet wird, die wahlweise den röhrenden Hirsch oder den van Gogh-Druck über dem Ess-Tisch als »Ethno-Kunst« nicht bezeichnen würden. Im Film erscheinen die Motive durchgängig, oft auch da, wo schlicht andere Bilder fehlen – an die Stelle dessen tritt eine zumindest teilweise ins Warenförmige transformierte Verdichtung von Zeichen. In solchen

101 Naomi Kleins Werk »No Logo« ist ebenso eine Kritik dessen, wie Adbusters mit diesen Zeichen und Codes zu spielen wussten. Vgl. Klein 2001 und Beaugrand/Smorlarski 2016

Fällen migrieren Formen in Audiovisualitäten, die in ähnlichen lebensweltlichen Zusammenhängen entstanden sind wie die Musik selbst und im Falle einer Musik, die Spirituelles so intensiv durchdringt wie die von John Coltrane, dabei auch die Tradition von Ikonen und Heiligenbildern fortschreiben (die im Süden der USA oft auch Voodoo-Ikonographien zitieren). Solche Stilmittel können auch in Videoclips dringen.

Denn zu den immensen Archivbeständen rund um Musik zählt zusätzlich auch das »Musikvideo«, das im Zuge kompilierender und remixender Praktiken in die Produktionen montiert werden. Schriften als Teil derer werden nicht erst seit dem legendären, mit computeranimierten Grafiken und Schriften einen teils erschütternden Text über AIDS-Tod, Drogen und Gang-Gewalt illustrierenden »Sign of the Times« (1987) von Prince, soeben bereits erwähnt, oft verwendet. Kein Künstler ist mehr zu sehen, kein Auftritt, kein rockistisches Element interveniert – und das, obgleich Prince als Künstler in Fragen von Pose und Performance zuvor in Rüschen gewandt und auf High Heels unhintergebar Zeit-Zeichen setzte. Die Arbeit mit Schriften erwies sich im analogen Film-Zeitalter noch als schwieriger, im Verlauf der technischen Entwicklung sorgten Computer wie z.B. Schriftgeneratoren für neue Möglichkeiten, die Prince in diesem Video nutzte.

Das Video spielt auf aus Graffiti entstandene Formen der Kunst an, die begründet und formalisiert spürbar bleiben. Oft als Dekonstruktion gefeiert und doch nur im Kommerziellen selbst die Kommerz Kritik als Marketing-Tool nutzend ließen auch Pulp im Video zu »Babies« (1992) vorneweg als weiße Schrift auf schwarz »a promo video is just an advertisement for a song« erscheinen, um später auch gewitzt auf Schnitte Schrift-Tafeln mit »Jump Cut« Begriffe für Prinzipien der Montage hineinschneiden zu lassen, während sie zugleich ein wenig kitschig zwei Mädchen im typischen »Arbeiter«-Kinderzimmer Posen üben, von Pop-Poster umgebend, als Rezipienten kontrastierend zu den »glamourösen«, inmitten eines ganz in Glow getauchten Weiß situierten Simulationen eines Auftritts der Band einzusetzen¹⁰². Diese Doppelrolle der Musikvideos als sogleich Werbeträger der Plattenindustrie und Audiovisualität mit eigenen Regeln und Produktionsbedingungen und ggf. Kunstcharakter ist intensiv diskutiert worden, seitdem es ihn gibt. Die verschiedenen Modi ihrer Bildsprache wurden in unzähligen medienwissenschaftlichen Arbeiten, die selbst meterweise Regale in Archiven füllen¹⁰³, analysiert, kritisiert oder als neue Kunstform betrachtet; in ihrer schillernden Mehrdeutigkeit und Multifunktionalität als Werbeträger für Acts, Bands und Interpret*innen, aber zugleich in manchen Fällen auch eine Art ästhetischer Avantgarde.

102 Eine intensivere Analyse des Videos findet sich in Halligan 2016, in der u.a. Bezüge zur Kapitalismuskritik im Werk von Negri ausgearbeitet werden.

103 Vergleiche z.B. die subsumierende Darstellung in Rehbach 2018, S. 39ff.

Sie finden überall dort, wo dies rechtlich und budgeter möglich ist, Eingang als *Quellmaterial* in Musikedokumentationen. Reduziert auf eine additive Abfolge von propositional verfassten Äußerungen über die außerfilmische Wirklichkeit des Musikalischen wären sie kaum verständlich; auch hier wirkt die Multimodalität der Geltungsansprüche – hier kann wahlweise ästhetische Rationalität sich beweisen oder aber die in Teil 5 auszuarbeitende strategische sich an ökonomische Systemimperative koppeln.

Die Deutungen und Interpretationen von Musikvideos, die auch in Zeiten von Youtube keineswegs verschwunden sind, reichen von »metaphysischen Dichtungen«¹⁰⁴ über bebildertes Radio bis hin zum »Look of Sound«¹⁰⁵. In Videoclips kann all das wiedereingesetzt werden, was auch in Musikedokumentationen Eingang findet – so z.B. Konzertausschnitte, Bilder aus Tourbussen und von Begegnungen mit Fans. Ebenso erzählen sie häufig »Kurzgeschichten«, die wahlweise mit den Interpret*innen oder auch Schauspielern besetzt und inszeniert werden können; sie können selbst auch »dokumentarisches Material« enthalten, Straßenszenen oder sogar Reden von Martin Luther King oder, wie z.B. im Musikvideo zu »19« von Paul Hardcastle, auch Bilder aus dem Vietnamkrieg – u.a. von B52-Flugzeugen, die Bomben über dem vietnamesischen Dschungel abwerfen.

Als im Zuge der 80er dieses Musikmedium immer dominanter wurde, MTV den Gipfel seiner Wirkungsmacht erreichte und VIVA beinahe schon gegründet war, bot dieses Genre teilweise auch Anlass zur vehementen Kulturkritik. Sie reichte von der Behauptung der Auflösung aller Sinnzusammenhänge bis hin zu allen Varianten der »Kommerzkritik«, wie sie in Teil 5 stark variiert auch formuliert werden wird. Der Filmemacher Jörg Adolph zitierte in den frühen 90er Jahren, auf dem Höhepunkt dieser Diskussion, seinerseits einen Text von Wim Wenders aus dem – nicht zufällig – Jahre 1968, in dem dieser gegen »Filme wie Maschinengewehre« aus dem kommerziellen Sektor wettete zu einem Zeitpunkt also, als das Musikvideo noch gar nicht erfunden war – und lässt Siegfried Zielinski, Medientheoretiker, zitierend entgegen:

»Der befugte Umgang mit dem rhythmisierten Ton- und Imagetepichen der Videoclips setzt zum Beispiel den durch Filmisches von klein auf, den durch die *Ästhetik der Beschleunigung* sozialisierten Experten in populärer Bild- und Musikkultur voraus, den intimen Kenner der Fetische, Insignien, Ikonen und Symbole jugendlicher Subkultur und kommerzialisierter Ausdruckspotenziale. Nur wem die Entschlüsselungen dieser Codes nicht möglich sind [...] müssen diese Angebotsstrukturen als völlig zerfetzt und als pure Aggression erscheinen.«¹⁰⁶

104 Lorch 1988 S. 143, zitiert nach Rehberg 2018

105 Zum folgenden vgl. vor allem Rehberg 2018

106 Zielinski, Siegfried, *Audivisionen*, zitiert nach Adolph 1994, S. 53-54

Was mitten in den ästhetischen Kosmos dieser Arbeit führt und auch Diederichsens Ansätze bestätigt.

Adolph selbst untersucht amüsiert das »Bildgewebe« in einem Videoclip von U2, »Zoo Station« und verweist darauf, dass zu jenem Zeitpunkt Plattenfirmen und Produzenten als Teile eines medialen Milieus Regisseur*innen angewiesen hätten, die Interpreten mindestens ein Drittel der Zeit, die ein Videoclip dauert¹⁰⁷, in den Mittelpunkt zu rücken. Die ökonomischen Systemimperative lauern immer und überall. Ein »Spektralwerden« des Performativen im Rahmen eines Autonomwerdens von Zeit, strukturiert durch Rhythmik, vollzieht sich in dem Video.

»Das kühle, unwirkliche Ambiente (ein starker Blaufilter wurde verwendet), die unendlich geloopte Bewegung an [...] Lichtfenstern vorbei, verspricht den absoluten Bewegungsrausch, den Verlust sämtlicher Raumkoordinaten, den Schwindel als Lebensgefühl. [...] Auch ist das Rad, diese sinnlose und selbstgefällige Bewegung, die nichts fortbewegt, nur um sich selbst kreist, mit den längsten Einstellungen damit am (zeit)intensivsten vertreten.«¹⁰⁸

Das selbstbezügliche Rad der Zeit, Rhythmisierung und Schwindel als Auflösung des Raumzeitkontinuums bringen hier gewissermaßen in Audiovisualitäten den Rockstar zur Strecke und lösen ihn auf in musikalisierten Bildfolgen: »Die klassische Konzertsituation wird zitiert, gebrochen allerdings durch die Performance in einem hermetischen Glaskasten, über dem eine »Zoo-TV«-Neonschrift noch zusätzlich den Warencharakter betont«¹⁰⁹. Das Video driftet dabei immer tiefer in Logiken des »Cyberspaces« hinein – Bono Vox zieht sich »Masken« vom Gesicht, unter denen mittels Tricktechnik u.a. Salvatore Dali und Jesus Christus erscheinen, später noch weiter Tierköpfe wie Greifvogel oder weißer Hai, final ein Fliegenkopf – »keine Existenz ist mehr unmöglich, kein Blickwinkel [...] unvorstellbar«¹¹⁰, kommentiert Adolph. Sein Text, der sich in einer seltsam ortlosen Ironie gegenüber dem U2-Video positioniert, ist selbst als Zeitdokument für die Entwicklungen in den 90er Jahren zu lesen.

Er führt jedoch ebenso aus, wie das, was Deleuze im »Zeit-Bild« beschreibt, in Musikvideos sozusagen zu sich selbst kommt – *hier ordnet nur noch die musikalische Zeit die Bildabfolgen in den Audiovisualitäten der medialen Legierungen*. Das geschilderte U2-Video – oder ein Making Off des Videodrehs mutiert dann ggf. selbst wiederum zum Rohmaterial zu fertiger Dokumentation, in dem ggf. Zeitzeugen dazu befragt würden oder, wenn man ihn dann »bekommt«, Bono Vox berichtete, wie er sich dabei fühlte ... als Materialmix, der je unterschiedlich auf in Zeitdimensionen

107 Adolph 1994, S. 61

108 Ebd. S. 63

109 Ebd., S. 65

110 Ebd., S. 77

zwar Bezüge zu Welt noch herstellt, jedoch zu einer, in der die Ästhetiken der Zeit selbst und ihrer Ordnungen in immer mehr mediale Formen migrierten und so in sich intensivierenden globalen Vernetzung Ortsbezüge transzendierten.

Analog gestaltete Passagen können sich mittlerweile auch in Dokus über Salafisten oder Riots in L.A. finden. Sie generieren rationale Ordnungen, in denen dann, wenn das Musikvideo selbst wieder zum Beleg wird, sich durchaus propositionale Züge finden lassen, Performatives, Expressives und Evaluatives (siehe cool aus!) sich zelebriert und dann, wenn Autor*innen in Diskussionen mit Editor*innen und Redakteur*innen es für richtig halten, auch der Warencharakter der Musik und das Video als Marketingtool *kritisiert* werden. Eben so formen Rationalitäten, häufig in einer Abfolge aus poetischen, expositorischen und reflexiven Sequenzen, das Archivmaterial incl. Musikvideos im Rahmen denkender Musikdokumentationen.

Ihnen gelingt es ggf. auch in Audiovisualitäten das, was in textorientierten Zugängen als »das Archiv zu schreiben« betrachtet wird. In einem Sinne, den Wolfgang Ernst so formuliert: »Das Archiv zu schreiben heißt, parataktisch zuhandene Texte in einer Weise zu einem Argument zu formieren, das selbst eine Syntax zweiter Ordnung darstellt«¹¹¹.

Eine, in der es spukt. Weil die Erinnerungen und Schädelorte des Gedächtnisses oft Spuren dessen in sich tragen, was nie realisiert wurde. Laut Simon Reynolds mutierte der Begriff zwar schon in den Nullerjahren vereinzelt zum Modewort in Kunstkreisen; dennoch vermag er zu fassen, was Musikdokumentationen antreiben und dennoch auch ins ungebrochen Nostalgische umschlagen kann. Gemeint ist jener der »Hauntology«.

4.3 Hauntology, Retromanie und das verborgene Erklingen versunkener Utopien

»Hauntology« als Begriff verbindet in Derridas »Marx' Gespenster«¹¹² die altehrwürdige Ontologie als Lehre vom Sein des Seienden mit dem Gedanken der Heimsuchung. Somit »Haunting«, Spuk – dem »Spektralen und Gespenstischen«. Im Französischen spielt Derrida mit »haunter« in eben dieser Bedeutung. »Hauntologie« im Französischen erklingt phonetisch annähernd äquivalent zu »Ontologie«. Derrida setzt hier kurz nach Fall der Mauer und der Implosion des real-existierenden Sozialismus in Auseinandersetzung mit Fukuyamas Diagnose des »Endes der Geschichte« das Herumgeistern nicht zuletzt auch uneingelöster Visionen eines

111 Ernst 2009, S. 189

112 Derrida 2016

besseren Zusammenlebens auf die Agenda der philosophischen Auseinandersetzungen, die als nie realisiert durch die politische Gegenwart wesen.

Was ist ein Spuk? »Was ist die Wirklichkeit oder die Präsenz eines Gespenstes, das heißt dessen, was so unwirklich, virtuell und unbeständig zu bleiben scheint wie ein Simulakrum?«¹¹³ Diese »Gespenster« geistern untot als Ideen, Vorstellungen, aber durchaus auch Bilder von Vergangenen oder auch Zukünftigen im Gegenwärtigen, ohne mit diesem identisch zu sein. Auch dieses eine Koexistenz des Vergangenen und des Aktuellen, wie sie im Anschluss an Bergson und Deleuze bereits beschrieben wurde. Was hier spukt, ist ggf. das »Außen der Archive« aus denen ihnen immanenten Regionen und Schichten der Zeit, das sich in deren Inneres unbemerkt *doch* eingeschlichen hat.

Die gezielt erzeugte Irritation der Konzeption liegt bereits im zentralen Begriff des »Spektralen«, dem Gespenstischen, und geistert selbst durch die Vieldeutigkeiten des Spiels mit Sprache im Werk Derridas. Die Übersetzerin Susanne Lüdemann führt in den der deutschen Ausgabe angefügten »Kontrapunkten« aus, dass »Spectres« des Originaltitels »Spectres de Marx« sowohl das Gespenst als auch ein (Farb-)Spektrum, somit etwas Sichtbares und doch »Gestreutes«, Unfassbares meinen kann – während die Geistererscheinung im Französischen und somit auch dem Buch Derridas oft auch als »fantôme« den Lesenden erscheint, spielt »spectres« zugleich auf Wortfelder wie Spiegelspiele, Spekulieren, Zuschauen (spectateur), Schauspiel (le spectacle, vgl. auch Guy Debords Werk) an¹¹⁴ – während Derrida zugleich ein dem deutschen »Spuk« entsprechendes Wort im Französischen vermisst. Solche Begriffsverschiebungen, das Durchqueren von Wortfeldern und heideggernd in Verbuchstäblichungen zu versinken, um sodann sie dekonstruierend wieder aufzulösen, mag vor allem typisch für das Werk Derridas sein. Doch es entbirgt zugleich eine strukturelle Musikalität des Denkens – solchen Logiken folgen auch in der Zeit sich entfaltenden Klang-Strukturen und diffuse Soundteppiche, in denen die Erinnerung an jene Regionen und Sphären des Sozialen sich bewahren kann (in der »Klassik« übrigens jene an das Bürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts), in denen es entstand; Anspielungen und Verweise zudem auf ein Spiel mit Schärfe und Unschärfe, Schwenks, Zooms, Hell und Dunkel in der Kameraarbeit.

Gerade diese Musik immanente Verschachtelung von Zeitlichkeiten ist es, die »Marx Gespenster« gerade auch in der Auseinandersetzung mit populärer Musik solch Wirkungsmacht verschaffte. Es ließen sich viele Differenzen zwischen den Konzeptionen von Deleuze und Derrida ausführen, die für ihre Wirkung in Pop-

113 Ebd., S. 25

114 Ebd., S. 241

Diskurse hinein¹¹⁵ (u.a jene von Mark Fisher und Simon Reynolds, die sogleich rekonstruiert werden) und die Analyse von Bildsprachen jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeführt zu werden brauchen.

Derrida schreibt in diesem Anlauf voller Referenzen, Verschiebungen und Verärselungen seine Kritik der »Präsenzmetaphysik« der Phänomenologen fort; für ihn existiert keine »Verkettung modalisierter Gegenwart«¹¹⁶, sondern eine Ungleichzeitigkeit der Gegenwart mit sich selbst¹¹⁷ – ein Aufspalten (*désajoutement*) der Zeitlichkeiten, die nicht-identisch mit sich oder einander und somit auch nicht präsentistisch, einfach so zuhanden oder gegenwärtig oder auch nur vollkommen aktualisierbar (auch Deleuze hebt die Differenz nicht auf und schreibt von »Ko-Existenz) sind. Spektrales ist dabei »weder Substanz noch Essenz, noch Existenz, niemals als solches präsent«¹¹⁸. Durch das Gespenstige wird das, was wir als Gegenwart begreifen, »von einem komplexen Geflecht von Vor- und Rücklauf durchdrungen.«¹¹⁹ Die Gespenster lauern zwischen den Überlappungen, Verzweigungen und Überblendungen der Zeit selbst in deren Bewegungen, schubsen in Löcher der Erinnerungen, lauern lebensweltlich in Fotoalben oder locken in die untergründigen Dimensionen unserer Selbstverständnisse. Sie besetzen Posen wie ein Fluch oder verängstigen das unbefragte, lebensweltliche Hintergrundwissen des Kulturellen, das sich dagegen wehrt, problematisiert zu werden und deshalb die Tür verrammelt, um es zu schützen, wenn zitternd und klappernd seine Opfer anklopfen. Auch und immer hinsichtlich der Vorstellungen und Konzeptionen davon, wie Geschichte gewesen und verlaufen sei, rasseln sie drohend mit Ketten dann, wenn jene Geister sich zeigen, die bisher noch gar nicht Sujet in offizieller Geschichtsschreibung wurden – immer gilt: »The time is out of joint«, die Zeit ist exartikuliert, ausgerenkt, aus den Fugen, verzerrt, die Zeit ist aus dem Gleis, sie ist verdreht, und aus sich selbst herausgerückt, gestört, gleichzeitig aus dem Takt und verrückt. Die Zeit ist außer Rand und Band¹²⁰, die Zeit ist aus der Bahn geraten, außer sich, uneins mit sich.«¹²¹

So schon Hamlets Sicht – die Passage steht im Zusammenhang mit der Interpretation des Dramas durch Derrida und eben auch in der des Erscheinens des

115 Ein Song der Band Scritti Politti auf ihrem 1982 veröffentlichten Werk »Songs to remember« (!) trägt den Titel »Jacques Derrida«

116 Derrida 2016, S. 12

117 Vgl. auch Postone 1998

118 Derrida 2016, S. 10

119 Sternad 2013, S. 38

120 Es ist nur anekdotisch, nicht inhaltlich motiviert, darauf hinzuweisen, dass der deutsche Titel von »Rock around the clock«, dem Film mit Bill Haley von 1956, der zum weltweiten Durchbruch des Rock'n'Roll beitrug, »Außer Rand und Band« lautete.

121 Derrida 2016, S. 34

väterlichen Gespenstes. Wie dessen Erscheinung spuken die Gespenster in den Regionen, Spalten und Brüchen der Zeit selbst und den in ihr sich ablagernden Sedimenten.

Derrida bezieht sich hier auch auf das, was als Geist oder Gespenst populäre Kultur bevölkert und gibt ihm doch eine ernstere Wendung als Hui Buh oder Oscar Wildes »Gespenst von Canterville«: Derrida verweist auf das Fortleben der tatsächlich Verstorbenen, denen dadurch, dass man in ihrer Nicht-Präsenz dennoch mit ihnen lebt, von ihnen, so wörtlich, zukünftig leben lernt, auch *Gerechtigkeit* widerfahren ließe. Denn immerhin geht es hier auch um Marx, dessen Wirkungsgeschichte von einem Einsatz für die Verdammten dieser Erde bis in den Gulag reicht.

So formuliert Derrida auch die Forderung danach, gerechter und somit besser zu leben, indem man mit Gespenstern lebt – in einem Mit-Sein als einer Politik des Gedächtnisses, oder, um nicht die Schädelstätten terminologisch wieder einzuholen, um sich aktiv erinnernd im Mit-den-Erinnerungen-der Toten zu leben. Dieses Generationen umfassende Erbe denkend einzuholen vollbringe eine noch nicht gegenwärtige, weder auf das Gesetz noch auf das das Recht reduzierbare Zukunft, die alles ausschliesse, ja, undenkbar erscheinen ließe, was nicht im Sinne einer Ethik und oder Politik des Respekts denen gegenüber, die noch nicht oder nicht mehr sind, als gerecht verstanden würde. Eine generationenübergreifende Verantwortlichkeit entstünde so, die im Mitsein und auch in Kommunikation mit den Gespenstern zu vollbringen sei. Und Derrida formuliert ganz konkret, wessen Gespenster er meint:

»seien sie nun Opfer oder nicht: von Kriegen, von politischer oder anderer Gewalt, von nationalistischer, rassistischer, kolonialistischer, sexistischer oder sonstiger Vernichtung, von Unterdrückungsmaßnahmen des kapitalistischen Imperialismus oder irgendeiner Form von Totalitarismus.«¹²²

Die Frage nach dem »Wohin« von Zeit, dem Kommenden, der Zukunft könne nur auf Basis der »Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst« beantwortet werden und habe so die Gegenwart als Selbstpräsenz hinter sich zu lassen. Überhaupt nur so entstünde die Möglichkeit des Übersteigens gegenwärtiger Ordnungen, die sich als unveränderbar behaupten; nur so könnten sie gedacht und gefordert werden.

Das Spektrale als Anwesenheit der Abwesenden, der Toten und der Ungebohrenen, ist so zugleich die Öffnung der Struktur einer ihnen zuvor nicht gerecht werdenden Gegenwart und deren politischer und ökonomischer Ordnung. Somit steht es auch »in Opposition zur Sicherheit einer Ordnung« in seiner Unverfügbar-

122 Ebd., S. 11

keit¹²³. Das hauntologische Denken des Spektralen sei »endlich in der Lage, jenseits der Opposition von Präsenz und Nicht-Präsenz, Faktizität und Nicht-Faktizität, Leben und Nicht-Leben«¹²⁴ sich zu situieren, wenn es die Möglichkeit des Gespenstes denke; ja, es könne all das geradezu auflösen als Gegensätze, um in herumirrenden Lichtbrechungen, eben spektral, sich zu verlieren und doch Bezüge zu inspirieren. Diese optische Metaphorik löst Derrida selbst nicht im Filmischen oder gar Auditiven auf, dennoch schwirrt und vibriert es wie zufällig eingefangene (oder absichtlich gesampelte) Stimmen all der Toten auf Tonbandspuren oder auch in den vielschichtigen Soundebenen der Timelines nicht minder spooky und fährt ggf. auch in die Körper der Tanzenden und Singenden. Dieses Phänomen des »in Stimmen Sprechens«, des Heiligen, das in die Körper der Gläubigen gleitet und sich durch sie artikuliert, bildet einen gewichtigen Teil der Gospel-Tradition und spukt auch am Anfang dessen, was sich »Popmusik« nennt, lautstark und wirkungsmächtig durch die Kirchen¹²⁵. Es gab historisch den Sklavenhaltern Anlass, Strafen wegen Voodoo und teuflischer Riten auszuführen.

Simon Reynolds bewegt sich in seiner Anwendung der Derridaschen Hauntology eher in jenem Kanon der angloamerikanischen Entwicklung von Popmusik, die sich auf weiße (immer im Sinne der Lesarten musikalischer Milieus verstanden, nicht phänotypisch) Adaptionen schwarzer Musik noch bezieht, die jene Regionen, Schichten und Entwicklungslinien jedoch abkappte, die z.B. auf Worksongs beim Eisenbahnbau durch ehemalige Sklaven im Norden der USA verweisen. Darauf wird in der Auseinandersetzung mit den Afrofuturismus zurückzukommen sein.

Zunächst beginnt die Anwendung von »Hauntology« als Begriff im Musikjournalismus um 2005 herum in Auseinandersetzung mit den Soundcollagen von Acts wie »The Focus Group«, »Belbury Poly« und »The Advisory Circle«, die z.B. auf dem »Ghost Box«-Label erschienen sind. »Die Hauntologen waren ausgewiesene Aasgeier, die sich auf der Suche nach appetitlichen Bissen durch Trödeläden, Straßen- und Flohmärkte arbeiteten«¹²⁶. Hier sammeln sie nostalgische Erinnerungen aktualisierende Sounds, zu Sampelndes und in Sequenzern zu Rhythmisierendes. Schwerpunkt liegt auf den Klängen von Trash-Genres wie billiger Science-Fiction oder dem »Mumien, Monster, Mutationen«¹²⁷-Horror versunkener Dekadenz.

123 Vgl. hierzu auch Sternad 2013, S. 30 + 33

124 Derrida 2016. S. 28

125 Aufnahmen dieser bis heute existierenden Phänomene sind anzuschauen z.B. in »Sex'n'Pop: Folge 3 – Sexual Healing« von Jean-Alexander Ntiwiyihabwa.

126 Reynolds 2013, S. 296-297

127 Der für alle im Sendegebiet des NDR in den 80er Jahren aufgewachsene Programm-Trailer, der mit eben dieser Alliteration spielt, ist selbst ein Beispiel für »Hauntology«, so, wie er mit Sounds spielt und Motiven aus der Horror-Historie, während er zu den Zeit bereits nostalgisch

den¹²⁸ insbesondere, und das nicht zufällig, aus Fernsehproduktionen der 60er und 70er Jahre. Somit also *dem Soundtrack der Kindheit der Musiker – weil TV-Soundwelten sich tief in lebensweltliches Hintergrundwissen eingeschrieben haben und zudem das Virtuelle individueller Erinnerungen mit Soundtracks versehen*. Deren Adaptionen in den Musiken des Ghost-Box-Labels gehen oft einfach über in reine Klangteppiche, Flächen und Sphären, um dann nostalgische Gesangsmotive wieder aufzugreifen und mit Beats oder Atmosphären zu mixen.

Reynolds stellt, angeregt durch solche Produktionen, fest, dass eine »Retromania« ausgebrochen sei – wohlgermerkt in den USA und Großbritannien im Zusammenhang mit Rock- und Popmusik. Er wählt viele Beispiele Originale imitierender Produktionen von Mark Ronsons, die Amy Winehouse berühmt machten, über den »Americana«-Hype, der auch Johnny Cash mit den »American Recordings« noch einmal reanimierte, »Alternative«-Country imitierte oder zitierte, was noch 2016 als Trend in Medien behauptet wurde und auch Acts wie z.B. Bright Eyes und dessen Sänger Connor Oberst in den Nullerjahren zu Kritikerlieblingen werden ließ. Auf den Hip Hop eben jener Jahre geht Reynolds hier und da als Gegenmodell ein, ohne diese Auseinandersetzung zu vertiefen und doch darauf zu verweisen, dass dessen Modell des gesellschaftlichen Aufstiegs eher das Neue präferiert: die neuesten Modelle von Autos, iPhones und Turnschuhen, z.B., die in Neubauten mit Pools voller frischem Wasser eher das Vergangene hinter sich lassen wollen. Einer der Gründe für diese inflationäre Nostalgisierung sei Reynolds zufolge, dass wir zwar alles musealisieren, uns aber keine Zukunft vorstellen mehr könnten¹²⁹. In Habermas-Termini gesprochen: das kulturelle Hintergrundwissen erfährt keine Problematisierung mehr, sondern wird, gesellschaftlich noch abgesichert, zementiert auch in der Musik, die gehört wird.

Reynolds als Musikjournalist schreibt zugleich als Akteur in einem spezifischen medialen Milieu¹³⁰ rund um Pop- und Rockmusik und gibt selbst wiederum als Experte für Musikdokumentationen Interviews¹³¹, taucht also in diesen auf als jemand, der über eine Position im Feld verfügt, Deutungen und Interpretationen vornehmen zu dürfen. Auf Musikdokumentationen verweist er explizit als Beispiel für die grassierende »Retromania« – konkret z.B. die genuin für VH1 produzierte, dann von BBC 2 adaptierte Produktion »I love ...«, in der, so Reynolds, »eine Reihe

sche Filme ankündigte: NDR Ident Gruselkabinett 1985, <https://www.youtube.com/watch?v=7oZNoh5GFYI>, aufgerufen am 17.4.2020

128 Das Gesamtwerk von Stephen King ist im doppelten Sinne »Hauntologisch«, weil es die B-Movie, »Twilight-Zone«- und Gespenster-Comic-Ästhetik vor allem der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts in Literaturformen sampelt und variiert.

129 Reynolds 2013, S. 61

130 Vgl. Weber 2017 (I)

131 Z.B. der Reihe »Queens of Pop«, ZDF/ARTE 2011, Produzenten: Christian Bettges/Jean-Alexander Ntviyihabwa, siehe auch Teil 2 dieser Arbeit.

zweitklassiger Comediens und unbedeutender Prominenter [...] über die massenkulturellen Trends und Torheiten eines bestimmten Jahrzehnts witzelten«¹³².

Analoge Produktionen fanden und finden sich auch im deutschen Fernsehen, privat wie öffentlich-rechtlich, zuhauf, wie im Zusammenhang mit dem »Zeit-Bild« bereits erwähnt wurde; oft scherzen »Testimonials« in sogenannten »Blue Box«-Interviews vor sich hin, in die als Hintergrund das »gekeyt« wird, worüber sie reden – manchmal werden sie animiert, so dass sie in das Bild geschoben werden und dann, wenn sie über »Vamos a la Playa« parlieren, lassen die Gestaltenden noch einen Comic-Atompilz im Bild erscheinen (um die Folgen eines Atomkriegs geht es unter anderem in diesem Gassenhauer aus dem Jahr 1983)¹³³. »In den USA begann die Reihe 2002 mit den 80ern, machte einen Schritt zurück zu I love the 70s, ging dann über zu I love the 90s und Spin-Offs wie I love Toys oder I love the Holidays. Die zwanghafte Logik dieses Archivierungswahns beschleunigte die Serie so weit, dass die US-Version die Nullerjahre bereits 2008 in der Serie I love the New Millennium zusammenfasste«¹³⁴.

Es handelt sich hier tatsächlich um typische serielle Fernsehproduktionen im Sinne der Formatentwicklung und -diversifizierung; der »Dekaden-Logik« verhaftet bleiben zudem auch oft »Doku-Reihen« für den deutsch-französischen Kultur-sender ARTE¹³⁵, die auch für so genannte »Sommer-Schwerpunkte« produziert wurden. Als serielle Formate folgen sie auch anderen Regeln und somit milieuspezifischen Binnenrationalitäten als solche, die für das Kino produziert werden. Reynolds führt das Altern der »Boomer« als einen der Gründe für die Produktion von Reihen wie »I love ...« an, was auch einer der Gründe für die Verarbeitung im öffentlich-rechtlichen System in Deutschland ist, dass eben die Überalterung der Zuschauerschaft auf die Programme wirkt, die dann an ihre Jugend erinnert werden wollen.

Desweiteren verweist Reynolds auf die Möglichkeit, billig zu produzieren, auch, weil keine Drehbücher erforderlich seien. Die Themenwahl sei, wie überhaupt die Omnipräsenz und Verfügbarkeit aller Materialien durch Youtube, Effekt einer »Erinnerungsepidemie«¹³⁶ – das Ziel schein die »totale Erinnerung« zu

132 Reynolds 2013, S. 62

133 Ich bestreite nicht, aus Gründen des Brotwerwerbs vereinzelt an solche Produktionen mitgewirkt zu haben; Reihen wie das in der nächsten Fußnote erwähnte »Welcome to the Eighties« (ZDF/ARTE 2011), die ich als Produzent mitzuverantworten hatte, würde ich deutlich anders positionieren.

134 Reynolds 2013, S. 62

135 z.B. »Welcome to the Eighties«, ZDF/ARTE 2009, Produzenten Jean-Alexander Ntyihabwa/Christian Bettges

136 Reynolds bezieht sich hier auf Andreas Huyssen und nutzt dessen Begrifflichkeiten, ein Nachweis fehlt.

sein. »Das hat dazu geführt, dass die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit in unserem Leben auf unermessliche und geradezu heimtückische Weise zugenommen hat.«¹³⁷

Und das gerade nicht im Sinne der oben skizzierten, von Derrida geforderten Gerechtigkeit und Verantwortung, sondern ganz im Gegenteil als Nostalgisierung der Alltagsgeschichte jener, die marginalisierten.

Ein fundamentaler Wandel im Verhältnis zu Zeit und Raum habe sich, so Reynolds, durch die digitale Zugriffsmöglichkeit auf alles und jedes gewandelt, Youtube dabei ein ganzes Feld neuer kultureller Praktiken erzeugt – darunter auch viele Varianten des »Culture Jammings« und Recyclens von existenten Materialien. Siehe 1.1.

Der immensen Beschleunigung von Information, alle 3 Minuten sich aktualisierender Timelines bei Twitter zum Beispiel, korrespondiere mit Endlosschleifen des immer gleichen Gestern¹³⁸. Wie in allem, was in dieser Arbeit Thema ist, suchen sich selbst die Kritiken noch jene Kanäle und Medien und arbeiten in genau den Praktiken, die sie zugleich analysieren und attackieren – so wird das Konzept der »Hauntology« in zusammengeklauten und graphisch verfremdeten Bildern (u.a. Derrida »in Slow-Motion« so, dass ein gesprochener, schriftvergessener Text darüber gelegt wird, der Derridas Denken der Zeit paraphrasiert in einem fast Spiegel-TV ähnelnden, dramatischen Raunen) vom Youtube-Channel »Cuck Philosophy«¹³⁹ treffend erläutert unter Bezugnahme auf Christopher Nolans »Memento« (2000). Dessen Hauptfigur verfügt über kein Kurzzeitgedächtnis, kann neue Erfahrungen nicht abspeichern – so rauschen all die durch das Netz generierten »News« durch unser Leben, während das, was »früher war«, als Bezugspunkt Stabilität gewährt und in der ewigen, medialen Wiederholung des Gleichen unaufhörlich neu und doch alt aufbereitet würde.

Die Tyrannei des physischen Raumes würde zugunsten des Virtuellen der Erinnerungen zwar aufgelöst,¹⁴⁰ ein wenig so, wie sich Deleuze« Übergang vom Bewegungs- zum Zeitbild verstehen ließe – nur dass in den Hintergründen, wo einst in Orson Welles kunstvoller Nutzung der Tiefenschärfe in anderen Zeitschichten zu sehen waren, nunmehr in die Greenbox gekeyt immer wieder die Top Hits von 1981 flimmerten (und manchmal dann, wenn das Licht schlecht gesetzt war, noch in den Haaren der Interviewpartner*innen ein sanftes Grün schimmert,

137 Reynolds 2013, S. 85

138 Ebd., S. 90

139 Cuck Philosophy: Hauntology, Lost Futures and 80's Nostalgia, <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg>, aufgerufen am 15.4.2020

140 Vgl. Reynolds 2013, S. 93 – Reynolds bezieht sich hier auf die »Long Tail-Theorie« von Chris Anderson, die dieser in einem Artikel für Wired 2004 formulierte, und recycelt so selbst vergangene Theoriebestände aus dem Archiv.

das sich auch digital nicht wegbearbeiten ließ, weil dies schlicht zu teuer gewesen wäre).

Ähnliches wähnt Reynolds auch in der Musikproduktion selbst als wirksam: irgendwann habe diese die Verbindung zur übergreifenden Geschichte im Sinne der menschlichen Historie als Geschichtsschreibung im Allgemeinen gekappt, um nur noch selbstreferentiell ihre eigene Historie zu recyceln¹⁴¹ – wobei er selbst ausführt, dass diese Praktiken der Popmusikgeschichte immer schon eingeschrieben waren.

Dieses führt er anhand der immer schon vom Reaktionären in Reynolds-Sinne durchdrungenen frühen Punk-Szene im New Yorker CBGB aus und der Rückwärtsgewandtheit auch einer Patti Smith¹⁴², weil diese sich auch nur auf den alten Rock'n'Roll bezogen und so all dem Neuen rund um Disco, Elektronik und Synthie-Pop sich verweigert hätte. Hier schreibt Reynolds von »Zeitschleifenkulten« (im Original »Loops«), also dem unaufhörlichen Rückbezug in der Aktualität auf die Originale¹⁴³, und je originalgetreuer die Aktualisierung, desto gelungener sei der Bezug auf das Virtuelle der Erinnerung. In der Aufführung klassischer Werke (was waren jene Tempi, die Beethoven *wirklich* intendierte?) wie auch der »Repertoireoper«¹⁴⁴ sind solche Praxen ebenso üblich, was Reynolds nicht erwähnt. Hier stirbt sogar das Spektrale, Gespenstische durch Konservieren und Wiederholen – Ritualisierungen als Austreibungspraxen des Geisterhaften, die müde werden, immer wieder auf die gleiche Art gleich zu spuken. **Docutimelines** mutieren hier zu endlos das Gleiche recycelnden Zitatmaschinen, bei denen häufig ganze Strecken bisheriger Produktion noch einmal übernommen werden.

All das kann auch in das Zitieren versunkener Stilmittel und Bildsprachen neu produzierter Audiovisualitäten hineinragen und ist als »Lo-Fi« sogar käuflich zu erwerben in Sound-Paketen für die Musikproduktion z. B. in Programmen wie »Ableton live« oder »Maschine 2« von Native Instruments. Hier wie auch in den »Apple Loops«, die mit jedem Mac im Rahmen von Garage Band geliefert werden, sind Vinylknistern und allerlei Fragmente des »Kaputten«, Unperfekten, die zugleich Erinnerungen animieren, bereits vorproduziert enthalten – »Man kann Kassetten als ein hauntologisches Format betrachten, weil das Rauschen des Tapes wie die Kratzer und das Knistern des Vinyls einen ständig daran erinnert, dass es sich um eine Aufnahme handelt«¹⁴⁵. Solche Soundgestaltungen honoriert das Fernsehpublikum

141 Ebd. S. 151

142 Ebd., S. 241

143 Ein auch in der philosophischen Praxis wie in bestimmten politischen Milieus, z. B. unter Marxisten, übliche Praxis.

144 Beim Erklingen von »Vissi d'arte, vissi d'amore« im Falle der »Tosca« Puccinis wird dann ein Spot ganz wie einst in Ilja Richters »Disco« auf die Diva gerichtet,

145 Reynolds 2013, S. 314

zwar selten, auch, weil es Hörgeräteoptimierung verhindert¹⁴⁶; dennoch ist es auch in Visualitäten als digital animiertes Spratzen, Flimmern, Bildrauschen durchaus gängig, wie nicht zuletzt auch viele vermeintliche »Found Footage«-Produktionen im Fiktionalen (Blair Witch Project, Paranormal Activity) belegen¹⁴⁷. Durch das Zusammenklauben, Sampeln und Räubern in der Musikgeschichte würde diese entwertet. Eine wiederkehrende Verräumlichung der Zeit selbst führe zu einem Wegfall der historischen Tiefe, der ursprüngliche Kontext verschwände. Musik mutiere zu bloßem Material, nach Belieben genutzt¹⁴⁸.

Reynolds Version der Hauntology fordert stattdessen ein, dass Sehnsucht danach, dass überhaupt mal wieder (Musik-)Geschichte gemacht und fortgeschrieben würde, im Rahmen der Musikproduktion eingelöst würde¹⁴⁹.

*

Mark Fisher differenziert in enger Kommunikation mit Simon Reynolds dieses Konzept weiter aus. Auch er verweist mit Derrida auf die Anwesenheit eines Nicht-Mehr und eines Noch-Nicht¹⁵⁰, aus dem zwei Seiten des Hauntologischen sich ergäben und in kulturellen Produktionen zeigten: ein ggf. traumatischer Wiederholungszwang als »fatales Muster«.

»Die zweite Richtung bezieht sich auf das in seiner Aktualität noch nicht Geschehene, das virtuell indes immer schon wirksam ist [...]. Das von Marx und Engels in den ersten Zeilen des Kommunistischen Manifests beschworene ›Gespens des Kommunismus‹ ist genau solch ein Spuk: eine Virtualität, die durch ihr angedrohtes Kommen bereits dazu beiträgt, den gegenwärtigen Zustand zu untergraben.«¹⁵¹

Diese doppelte Stoßrichtung, die zwischen zombiehafter Nostalgisierung und uneingelösten, aber bereits gedachten, konzipierten, ggf. gefühlten Zukünften changiert, dürfe nicht als »Simulakrum« missverstanden werden; sie wirke auf gegenwärtige Verständnisse ein und sei in kulturellen Produktionen sicht- und hörbar.

Die Zwiespältigkeit mag sich anhand von »Back to Black« von Amy Winehouse aufzeigen lassen: Einerseits wird hier bis in die Soundgestaltung hinein das Vergangene aufgekocht und im Sinne kultureller Appropriation Historie zugleich auch überschrieben. »Back to black« war das zweite Studioalbum von Amy Winehouse,

146 Das ist kein ableistischer Witz; bei Ton-Mischungen von Off-Text und Musik wird häufig darauf geachtet, dass es auch für jene verständlich bleibt, die nicht mehr so gut hören können.

147 Zu solchen Stilmitteln vgl. auch Weber 2008, S. 65ff.

148 Reynolds 2013, S. 374

149 Ebd., S. 317

150 Auch in der Philosophie Ernst Blochs ein zentraler Begriff.

151 Fisher 2015, Pos. 313-316 der eBook-Ausgabe

produziert von Mark Ronson, der zuvor bereits Künstler wie Robbie Williams und Christina Aguilera zu Verkaufserfolgen führte, wie auch Salaam Remi, der auch mit Nas und den Fugees zusammenarbeitete.

Für die Aufnahmen wurden die Dap Kings engagiert, die zuvor als Begleitband von der schwarzen Sängerin Sharon Jones agierten. Der enorme Erfolg und die durchschlagende Wirkung verdanken sich zugleich dem Songwriting von Amy Winehouse wie den Originalsounds aus den 60er Jahren adaptierenden Instrumentalisierungen der Begleitband, ebenfalls Aufnahmetechniken, die suggerierten, eine »Zeitreise« in die Studios von Labels wie Staxx unternommen zu haben. Es erschien 2006. Song und Albumtitel formulierten diese Rückwärtsbewegung in der Zeit auch programmatisch: »Back to Black« hieß zugleich, sich den »Wurzeln« im Soul der 60er und frühen 70er Jahre zuzuwenden, somit dem, was – wie in der bereits mehrfach erwähnten Reihe »Soul Power« ausgearbeitet – in den Nullerjahren als R&B kommerzielle Chartsmusik prägte.

Zugleich wurde diese Art der »Retro«-Musik immer dann kommerziell besonders erfolgreich, wenn als weiß gelesene Künstlerinnen sie auf Alben und Bühne brachten: so z.B. Adele, Duffy oder eben Amy Winehouse. Die Kritik »kulturelle Aneignung« bewegt sich hier nicht in einem normativen Bezugsrahmen des »Dürfens«, sondern vielmehr in der Behauptung einer Aneignung von Historie, die zwar hörbar bleibt, aber die Wurzeln als solche zu verschütten droht, sich wie eine vermeintliche »Veredelung« eines Rohstoffs ihrer entkernend zu bedienen.

»Back to Black ist jedoch insofern ambivalent, dass das Plädoyer, zu dem, was die schwarzen »Originale« zu sagen hatten, zurückzukehren, deutlich auf die »Wurzeln« verweist und sich musikalisch mit ihnen auseinandersetzt. Sie macht das Leid hörbar, das hinter den teils glatten Produktionen der schwarzen Girlgroups der 60er Jahre sich versteckte, die zu Zeiten der Segregation entstanden. Das verweist immer auch auf uneingelöste Utopien in einer Gesellschaft, die den Ruf nach einem Exodus aus Sklaverei, Unterwerfung, Instrumentalisierung und einer brutalen Vermachtung von Lebenswelten im Auditiven bewahrt. Eben hier tauchen jene Gedanken wieder auf, die eingangs in den Passagen zu Derrida bereits ausgeführt wurden und die im Sinne von Habermas Teil eines praktischen Diskurses unter Einbeziehung von Betroffenenperspektiven Normatives begründen helfen könnte.

In den Soundcollagen, aber teils auch sehr sehnsüchtigen Gesangspassagen, die in Kitsch und Folk die Traurigkeit dessen zugleich besingen und übertünchen, was Marx' als Entfremdung zu fassen versuchte, von oben bereits erwähnten Künstlern des »Ghost Box«-Labels, drücke sich eine »existentielle Ausrichtung«¹⁵² aus, eine Hauntology, die erfüllt sei von einer »überwältigenden Melancholie« und einer künstlerischen Soundverarbeitung, die thematisiere, wie Technologien

152 Ebd., Pos. 342 der eBook-Ausgabe

Erinnerungen materialisierten. Was bei Reynolds noch – das Knacken des Vinyls, das Rauschen der Musikkassetten – als reines Zeichen des Nostalgischen Historie auf der Stelle treten lässt, hört Fisher mit Derrida und Deleuze eben *als die aus den Fugen geratene Zeit selbst*, die jegliche Illusion der Präsenz durchkreuzt und unterläuft und zudem auf ungenutzte, nicht realisierte Möglichkeiten der Vergangenheit verweist.

Statt Re-Präsentation eröffnet sich die Kluft hin zum Unerfüllten des Analogen im Virtuellen. Titel wie »Now ends the Beginning« (Belbury Poly), »Le Train Fantome« (Jonny Trunk), »Fluchtwege« (The Pattern Forms) oder auch »Portals and Parallels« (Belbury Poly & The Moon Wiring Club), einem Verweis auf Zeitportale in Parallelwelten, brechen die Künstler*innen das Kontinuum vermachteter Zeitlichkeiten auf und ersehnen Auswege im Geisterhaften. Denn das, was immer wieder neu als virtuelle Möglichkeit des Zukünftigen in Musiken sich zeigt, Mark Fisher bezieht sich hier vor allem auf die elektronische Tanzmusik der 90er Jahre wie z.B. »Jungle«, »ist nicht nur nicht eingetreten, sondern scheint überhaupt nicht länger möglich«¹⁵³. Somit verweist das Gespenstische, das durch rein Auditive wie auch Audiovisualitäten wabert und mit den Ketten der Zeit rhythmisch rasselt, auf misslungene Trauer. So lasse der Spuk einfach nicht von »uns« ab zu Zeiten eines, so Thema eines vorherigen Werkes von Mark Fisher, »kapitalistischen Realismus«, eines Fixierens aller Zeit immer nur in den verengten Timelines Verwertungszusammenhängen mit ihren schalen, nicht tiefer gehenden Bedürfnisbefriedigungen. Während noch in den 90er Jahren die Popmusik eine Art Labor gewesen sei, Menschen auf eine Zukunft vorzubereiten, die nicht länger nur weiß, männlich und heterosexuell sei, habe sich im beginnenden 21. Jahrhunderts eine zunehmende Verschmelzung von Pop und Reality-TV herausgebildet, die spätkapitalistische Personalitäten lediglich widerspiegeln¹⁵⁴. Und so auch in vielen Retro-Musikdokumentationen.

Für Fisher immer auch zentral wirkt das Zurückschneiden, wenn nicht Abschaffen des Sozialstaates seit der Thatcher-Ära in Großbritannien, der einst die Möglichkeit geboten habe, sich von den Verwertungszusammenhängen abzukoppeln und anderen Formen des Produktiven zuzuwenden. Kombiniert z.B. auch mit der Entwicklung der Kosten für das Wohnen in Städten wie London habe dies Räume geschaffen, die verschwanden, als die Wirtschaftspolitik Thatchers griff. Er verweist darauf, dass letzteres auch im New York der 70er und frühen 80er Jahre, bevor das Regime Reagans die Macht übernahm, immense Kreativität erlaubte – auch der allmählich abebbende Berlin-Boom verdankt sich u.a. dem, dass die Lebenshaltungskosten dort zumindest zeitweise erheblich niedriger waren als in Hamburg oder München.

153 Ebd., Pos. 358 der eBook-Ausgabe

154 Ebd., Pos. 467 der eBook-Ausgabe

Alexander Weheliye erläutert in der 3. Folge der ZDF/ARTE-Reihe »Soul Power« (2013) ebenfalls, wie der Rückbau z. B. einer Kultur der Musikschulen für Unterprivilegierte in den USA unter Reagan wirkte; Institutionen, die noch einen Charly Parker und John Coltrane lehrten, wie mit dem Instrument umzugehen sei.

Fisher selbst verknüpft sie auch mit dem, was Paul Gilroy als »postkoloniale Melancholie« fasst – eine Vermeidungsstrategie, »der« schmerzhaften »Verpflichtung auszuweichen, sich mit den düsteren Details der Geschichte des Imperialismus und Kolonialismus auseinanderzusetzen und die paralyisierende Schuld in eine produktivere Scham zu verwandeln«¹⁵⁵; eben eine, die auf »das Andere« nicht phobisch reagiere. Stattdessen zeige sich angesichts der phantasierten, rückblickenden Allmacht und vermeintlich »richtigen« Ordnung des Empire als kolonisierender, ökonomischer und administrativer Macht eben die Nostalgisierung der eigenen, angeblichen zivilisatorischen Überlegenheit, die in nationalistischen Diskursen immer neu aufbreche (und auch ein »whitewashing« des musikalischen Materials bewirken kann, möchte ich ergänzen, ein Austreiben der akustischen Geister versunkener gequälter Leiblichkeit der Unterdrückten und Ausgebeuteten).

Die im vorherigen Abschnitt ausgeführte Archivfrage hängt eng mit dem zusammen, was ich soeben referierte. Eva Schörkhuber weist darauf hin, dass gerade die identitätsstiftenden Selektionen als Schädelorte der so behaupteten kollektiven kulturellen Gedächtnisse essentiell für das Operieren der Neuen Rechten sei, weil sie die Ausschlusskriterien in ihre jeweils als homogen behaupteten, z. B. archivgestützten nationalen »Palästen der Erinnerung« implantieren – ich denke, dass dieses gerade in audiovisuellen Archiven der großen Institutionen wie z. B. von Fernsehsendern eh schon immer der Fall ist, weil deren Produktion an dominante Milieus aus mehrheitsgesellschaftlichen Zusammenhängen gebunden das Andere als Anderes im Sinne gesellschaftlich wirksamer Dispositive immer schon konstituiert, zugleich ignoriert hat, von Ausnahmebeiträgen abgesehen. So sind in archivbasierten Musikdokumentationen immer schon nostalgisierende und restaurative Tendenzen angelegt, vor den vor allem expositorische Modus dann nicht gefeit ist, wenn er nicht immer wieder in den reflexiven umschlägt und so ggf. auch umdeutet, was in den Archiven lagert.

Bill Nichols arbeitet beide Tendenzen in seiner Theorie aus – Dokumentarisches könne sowohl nationale Identitäten stützen oder generieren, die auf Ausschluss gründen – »The construction of national identities involves a sense of communities«¹⁵⁶, was auch heißt, Zugehörigkeitskriterien zu diesen zu formulieren – und eben neue Modelle und Selbstverständnisse, wie sie in Abschnitt 3.1 in Auseinandersetzung mit Stuart Hall ausgeführt wurden. »The politics of documentary

155 Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York 2005, S. 99, zitiert nach Fisher 2015, Pos. 407 der eBooks-Ausgabe

156 Nichols 2010, S. 215

film production address the ways in which this work helps give tangible expression to the values and beliefs that build, or contest, specific forms of social belonging, or community, at a given time and place.«¹⁵⁷ Das kann auch regionale Varianten betreffen, die z.B. in den Drittprogrammen in Endlosschleifen als »Wir im Westen« oder auch NRW-Bewusstseinsbildung über Bildschirme flimmern.

Im Falle von »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«, in der wir wie geschildert DDR- und BRD-Geschichte parallel erzählten, trug uns als Autoren weniger ein Selbstverständnis »Nationaler Geschichtsschreibung« als der Impuls, das in zwei verschiedenen ökonomischen und politischen Systemen parallel einwirkende, internationale Geschehen rund um Popmusik zu zeigen und dessen Adaptionen, auch Versuche, angesichts dessen Eigenständigkeit zu wahren, aber zugleich auch eine fruchtbare »Verwestlichung« als Gegenbewegung zum Mief der Geschichte z.B. des Schlagers herauszuarbeiten. »Verwestlichung« wirkte dabei selbstverständlich in der DDR ganz anderes als in Hamburg, Düsseldorf oder Köln – Klaus Renft hatte einen anderen Preis zu zahlen als Peter Kraus; letzterer gar keinen. In den 90er Jahren waren dann auch migrantische Perspektiven wohl ungenügend, aber immerhin enthalten.

In Produktionen wie »Schlagerland Deutschland« (SWR 2017) oder auch »Soundtrack Deutschland« (ARD 2015) wird »deutsche Identität« schon aggressiver verhandelt, wobei im Falle letzterer Produktion, durch die in gespielten Szenen Jan-Josef Liefers und Axel Prahl führten, zumindest »Gastarbeiter« auch auftauchen und mit Adel Tawil auch ein Afrodeutscher.

Solche Fragen werden innerhalb von Musikdokumentationen *immer* mitverhandelt – schon in der Wahl der Sujets.

Gelingende nehmen so das oben zur »Hauntology« ausgeführte ernst und lassen es ganz im Sinne Derridas so spuken, dass sie die Verantwortung für historische Entrechtung und Unterwerfung ernst nehmen und sie sicht-, hör- und spürbar machen, indem jene Schichten und Regionen der Zeit, die nicht mal in Archiven sich finden, mit anderen Mitteln audiovisualisiert werden.

Gerade das Erklingen *nicht realisierter Utopien* ist für die Geschichte der Popmusik maßgeblich und sie konstituierend, und mitzuhören sind sie immer denen, die nur zu lauschen bereit sind. Camp-Ästhetiken zeigen, dass das oft gar nicht da ist, wo viele es erwarten. Musikdokumentationen können sie gezielt erklingen lassen, wobei zu berücksichtigen ist, dass eben in allen Modi des Rationalen, nicht »lediglich« im Propositionalen, wie auch in den Verdichtungen des Vor- und Außerpropositionalen wie in 3.2 beschrieben sie wirken. Ein Strukturmodell hierfür bildet der Afrofuturismus.

4.4 Afrofuturismus versus Rockismus

Afrofuturismus thematisiert einem Vortrag von Alexander Weheliye mit dem Titel »FuturePasts« zu Folge das Verhältnis zwischen Science Fiction, schwarzer Erfahrung (»the black experience«) und Sklaverei¹⁵⁸ – oder, in den per Videobeamer von Weheliye auf die Leinwand geworfen in den Worten Kodwo Eshuns: »Afrofuturism therefore stages a series of enigmatic returns to the constitutive trauma of slavery in the light of science fiction«. Das wohl prominenteste und bekannteste Beispiel ist der Film »Black Panther« (2018). Als Autoren aus dem Bereich der fiktionalen Literatur können Octavia Butler, Samuel Delany, Nalo Hopkinson und Nnedi Okorafor rund um den Afrofuturismus angeführt werden, aus der bildenden Kunst u. a. Krista Franklin und mit Einschränkungen Jean-Michel Basquiat. Afrofuturistisch musikalisch vordenkend und ihre Musik auch in entsprechenden Audiovisualitäten präsentierend erschlossen Sun Ra, George Clinton, Lee »Scratch« Perry neue Terrains, und Detroit Techno als Gesamtphänomen habe ich in Abschnitt 3.2. im Zusammenhang mit »Black to techno« bereits gewürdigt. Theoretische Bezüge zu Vorarbeiten und Denken parallel zum Afrofuturismus ergeben sich u. a. aus Paul Gilroys »Black Atlantic«¹⁵⁹ oder auch Omise'eke Natasha Tinsleys »Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage«¹⁶⁰ – und immer wieder Kodwo Eshun in diversen Veröffentlichungen. Afrofuturismus hat insofern einen »posthumanistischen Kern«, dass er im Gegensatz zu stereotypen, implizit oft auch diskriminierenden diskursiven Verortung von Black Cultures als »raw«, »primitiv« oder primär auf Leiblichkeit bezogen sich als in Verbindung und Fusion mit *technischen* Entwicklungen begreift. »If the coexistence of the ›human‹ with various ›technological‹ structures and processes presents one of the central challenges of the contemporary world, then Afro-diasporic subjects and cultures surely form a crucial part of this mix.«¹⁶¹ Weheliye verweist darauf, dass Black Cultures sich gerade in der Aneignung von straßentauglichen Technologien wie Smartphones, »Ghetto-Blastern«, tragbaren Plattenspieler eingeübt hätten, und in der Geschichte von Black Music seien immer *Aufnahmetechniken* zentral gewesen¹⁶². Strukturelle Verbindungen zu Donna Haraways feministischem »Cyborg Manifesto« sind unübersehbar.

158 Vgl. Weheliye, Alexander G, Futurepasts: Afrofuturism, Blackness and Technology, <https://vimeo.com/244634628>, 16.37 min., aufgerufen am 17.4.2020, im folgenden Weheliye 2017. Gehalten wurde der Vortrag im Dortmunder Kino im U am 21.10.2017 im Rahmen des Afro-Tech Festes.

159 Gillroy 1993

160 Tinsley 2008

161 Weheliye 2006, S. 2 bzw. Pos. 200 der eBook-Version

162 Ebd., S. 3 bzw. Pos. 279 der eBook-Version

Afrofuturismus entwirft Szenarien einer Zeit, die es nie gab. Während Hauntologien dem Erklingen nie realisierter Utopien lauschen, erfindet der Afrofuturismus Parallelwelten, um die Realität besser zu ertragen – auch dies ist ein Weltbezug. Und artikuliere, so Weheliye, sich in Musiken wie der von Grace Jones, durchproduzierte Kunstwerke aus den Laboren der Klangtechniken; die Queerness von Sun Ra eröffne eigene Zukünfte, würde jedoch auch in Geschichtsschreibungen schwarzer Musik oft überhört. Weheliye nennt dieses »Heteromasculinization«¹⁶³. Afrofuturismus positioniert sich so offensiv *gegen* Politiken der permanenten Rekonstruktion von Schädelstätten des Gedächtnisses, der dominanten Erinnerungen, die in den großen Archiven lagern. Im weiteren Verständnis von Pop-Musik, wie es in dieser Arbeit zum Teil im Anschluss an Diedrich Diederichsen formuliert wird, also einem, in dem intermediale Prozesse neue Zeichen generieren oder aber in sich koventionalisierende, kulturelle Gewohnheiten einschreiben, sind solche Kritiken maßgeblich, um das, *was* letztlich in Musikdokumentationen *wie* behandelt wird, mit Gründen zu versorgen, ästhetisch, normativ, evaluativ und zu Seinsqualitäten sich verhaltend. Der Afrofuturismus ist zudem selbst Teil einer popkulturellen Bewegung, deren Wirkung über den P-Funk- George Clintons bis zum G-Funk des Westcoast-Rap der 90er Jahre rund um Dr. Dre ebenso prägte, wie er Jungle und Breakbeat reflektierte und mit dem später noch genauer zu betrachtenden Essays-Film »Last Angel of History« stilbildend wirkte, soweit es Ästhetiken von Musikdokumentationen betrifft.

Einer der zentralen Begriffe des Afrofuturismus ist »Sonic Fiction«, also sich in Sounds selbst einschreibende fiktionale Prozesse, die zugleich so etwas wie Science Fiction mit Mitteln der Musik vollbringen. »Eshun versucht, systematisch die Bedeutung/Nicht-Bedeutung des Klanges außerhalb der – aus seiner Perspektive – humanistischen Alternative von Zeichengebrauch und Stimm-Metaphysik zu situieren«¹⁶⁴. So fasst Diederichsen die post-humanistische Stoßrichtung des zentralen Theoretikers des Afrofuturismus zusammen, die sich in einer technoiden Eigendynamik der Sounds artikuliert und z.B. im Falle den 90er-Alben von Tricky oder Goldie deutlich zu hören ist. Eshun selbst verweist darauf, dass er hier ein Auseinanderdividieren zwischen weißer und schwarzer Musik in diesen Zusammenhängen als nicht mehr haltbar begreife, sie würden in diesem Szenario ununterscheidbar – und doch fallen Sounds, siehe die Auseinandersetzung mit Stuart Hall in Abschnitt 3.1., auf je unterschiedlichen fruchtbaren, lebensweltlichen Boden, je nachdem, in welchen Differenzgefügen sich Identitäten im Rahmen konkreter Erfahrungen herausbilden.

163 Weheliye V2017, 26.10 min.

164 Diederichsen 2014, Pos. 6569 der eBook-Version

Afrofuturismus in seiner allgemeineren Variante vollzieht eine Dreifachbewegung in der, mittels und als Zeit im Sinne eines »kulturellen Projektes«¹⁶⁵. Zum einen ermöglicht er die Rückgewinnung afrodiasporischer Subjektivitäten in multi- und intermedialen Produktionen und einer eigenständigen Komposition von Referenzen, zudem in den Regionen und Schichten der »black experiences« historischer Virtualitäten. Sie positionieren sich opponierend zu den offiziellen und administrativ wie ökonomisch, somit systemisch wirksamen Geschichtsschreibungen.

Es sind Sichtweisen, die sich aus der »Middle Passage«, also dem Sklavenhandel, aus Teilnehmendenperspektive jener, die brutalstmöglich zu Ware degradiert, verschifft, ihrer Freiheit beraubt und zu »Primitiven« erklärt Zurichtung erlitten, ergeben und die Unerträglichkeit dieser Historie so nicht hinnehmen, nicht an ihr kleben bleiben wollten. Für Musikhistorie, auch, aber nicht nur jene der Popmusik, ist dieses so relevant, weil die Beats und Rhythmen, die zur Unterhaltung der Sklavenhändler und ihrer Besatzungen bereits auf den Decks der Schiffe, in deren Innenraum Menschen starben¹⁶⁶, die gesamte westliche Musik beeinflussten und die populären Formen ganz explizit¹⁶⁷. Auch in den Intervallen der Zeitmodifikationen in Timelines und Varianten des »Schnittrhythmus« in der Gestaltung von Dokumentationen bleibt geisterhaft ihr Erbe hör- und auch sichtbar. Hauntology kann die Utopien enthalten, jedoch auch das Grauen der Historie wie ein fernes Echo vernehmbar machen denen, die bereit sind, sie zu hören. Mit Toni Morrison werden im Afrofuturismus die verschleppten, zum Teil existenziell heimatlosen, entfremdeten, entwurzelten und entmenschlichten Sklaven als erste, *moderne* Subjekte verstanden¹⁶⁸ – Toni Morrison formulierte diese Sicht in einem Gespräch mit dem Theoretiker des »Black Atlantic« Paul Gilroy, dessen Denken für den gesamten Afrofuturismus prägend wirkte. In diesem Sinne wirkt die Gegenerinnerung als Praxis, die in den Archiven dominanter Kulturen schon deshalb wenig Niederschlag fand, weil es Sklaven auf den Plantagen in vielen Fällen nicht gestattet war

165 Eshun 2018, S. 41

166 Karl Bruckmaier verweist darauf, dass bereits früher im Zuge der maurischen Besiedlung der iberischen Halbinsel »die Trommel« nach Norden vordrang und so die »Urangst« europäischer Kultur vor den südlichen Regionen Afrikas entstanden sei – um 1013. In seiner »Story of Pop« finden sich auch die bildstarken und gut belegten Darstellungen der »Middle Passage« und des »Beats« – vgl. Bruckmaier 2015, S. 31ff.

167 Auch andere Rhythmen gerade auch aus Sinti- und Roma-Kulturen (z.B. der Flamenco und der der Czardas) wie auch in jüdischen Lebenswelten, heute als Klezmer bekannt, wirkten auf populäre Musiken ein. Die afrikanischen, oft Poly-Rhythmen sind deshalb so dominant, weil sie, oft über die Karibik vermittelt, nicht nur den nord-, sondern auch den südamerikanischen Raum prägten und in Ableitung auch das, was als »Latin« bezeichnet wird und oft zu Modetänzen wie Rumba oder Cha-Cha-Cha diszipliniert wurde.

168 Das »Projekt der Moderne« in diesem Sinne zu vollenden war auch nicht Habermas' Ansinnen.

zu schreiben, wenn auch das Lesen der Bibel ihnen teilweise gelehrt wurde. Besonders inspirierten, in Gospel und Spirituals wie »Go down Moses« ist dies zu hören, die Geschichten vom jüdischen Exodus aus Ägypten, so dass auch redigierte Fassungen der kanonisierten Texte ohne solch Animation zu Flucht oder Aufstand kursierten. Auch hierin gründet die Relevanz sowohl oraler Überlieferung in der »Black Music«-Historie, die noch im Umgang mit Sprache in Zusammenhängen des Hip Hop wirkt, wie auch musikalische Strukturen des dialogischen »Call & Response«, die in Kirchen als einzigen Orten, an den Sklaven ungestört miteinander kommunizieren konnten¹⁶⁹. Solche Gegenerinnerungen mobilisiert u.a. Toni Morrison in ihrem Gesamtwerk. Kodwo Eshun begreift diese Praxen ganz wie Jacques Derrida als »ethische Verpflichtung gegenüber der Geschichte, den Toten und den Vergessenen«¹⁷⁰.

Zum anderen erzeugt der Afrofuturismus Referenzen zu einer erdachten Welt der Science Fiction als Kontrasterfahrung zu dem Leid und Grauen des Realen in virtuell gewordenen Vergangenheiten. Eshun bezieht sich in seinen Analysen auf Aussagen des Science-Fiction-Autoren Samuel R. Delany in »Last Angel of History« (1995) und versteht Science Fiction mit diesem als »signifikante Verzerrung der Gegenwart« und Mittel zur »Vorprogrammierung« dieser¹⁷¹. Sie folge dem »Drang, die Realität umzuschreiben [...], während das Szenario mit der Kontrolle und Vorhersage plausibler und alternativer Morgen arbeitet. Der Science-Fiction-Film und das Szenario sind Beispiele für einen kybernetischen Futurismus, der von Dingen spricht, die in der Vergangenheit noch nicht stattgefunden haben«¹⁷². In Musikdokumentationen können sie sich in Weltbezüge mit Sollgeltung verwandeln. »Durch die Erzeugung zeitlicher Verwicklungen und anachronistischer Episoden, die die lineare Zeit des Fortschritts außer Kraft setzen, korrigieren diese Futurismen die zeitlichen Logiken, die die schwarzen Subjekte in die Vorgeschichte verbannt haben.«¹⁷³ Und: »Gesellschaftliche Realität und Science Fiction generieren innerhalb ein und desselben Satzes Feedbackschleifen« – im Afrofuturismus.

Naive Realismen des Dokumentarischen, die am »Direct Cinema« kleben, und sei es noch in der Kritik des Dokumentarischen als »Lektüremodus«, um sich von den Unmittelbarkeitsfantasien dessen abzugrenzen zu können, vermögen solche immer auch der Musik selbst eingeschriebenen Bezüge zu dem Virtuellen im Sinne von Erinnerungen an Zeiten, die nie stattgefunden haben, tatsächlich nicht zu

169 Dieses sind wiederum Praktiken, die sich in die Lebenswelt-Konzeption von Habermas als Orte sich in Kommunikation entfaltender Intersubjektivität nahtlos einfügen. Thematisiert und belegt werden sie u.a. in »Sex'n'Pop – Folge 3: Sexual Healing« von Jean-Alexander Ntivyihabwa, ZDF/ARTE 2004

170 Eshun 2018, S. 43

171 Ebd. 2018., S. 46

172 Ebd., S. 47

173 Ebd., S. 57

fassen, sind sie doch viel zu unterkomplex mit der Illusion der Abbildbarkeit verbunden. In Popmusiken ist häufig eben diese ja mehrfach erwähnte utopische Dimension eingeschrieben (in »Klassik« zum Teil auch). Erst, wenn in Schnitt und Montage ggf. Expositorisches, Reflexives und Poetisches unter Bezugnahme auf die differenten Geltungsansprüche sich verschränkt, ins Spielen kommt und die Dimensionen der Zeit erfasst, die Koexistenzen von Vergangenheit und Gegenwart in medialen Legierungen moduliert, sie so in Interaktionen bringt, dass all die Zeit-Zeugen inmitten der Filme sie kommentieren und ihrerseits multiple Zeitbezüge herstellen, kann so etwas wie Zukunft entstehen. Wo all dieses ausbleibt und ein Zement der Nationalismen angerührt wird, bleibt nur Vergangenheit, die sich fortwährend ähnlich re-aktualisiert.

»Der Afrofuturismus setzt sich also mit Möglichkeiten einer Intervention in den Dimensionen des Vorhersagbaren Projektierten, Proleptischen, Vorgestellten, Virtuellen, Antizipatorischen und konjunktiv Zukünftigen auseinander.«¹⁷⁴ Und Eshun zufolge sind die klanglichen Prozesse seiner spekulativen und synkopierten Formen zentral für das Verständnis gerade deshalb, weil die Futurismen in ihren künstlerischen Praxen oft gerade dann sich artikulierten, wenn Zukünfte annähernd unvorstellbar waren. Er führt als Beispiel das Essays »The Race for Space« von Duke Ellington oder auch Sun Ras Kosmologie zu Zeiten der Segregation an, ebenso Bob Marleys Projektion eines archaisch-heilen Afrika oder auch die ägyptologischen Fantasien von Earth, Wind & Fire nach dem Niedergang der »Black Panther« ins Feld; Weisen also, fiktionale Vergangenheiten als Projektionsfläche kompensatorischer Zukünfte zu nutzen.

Dass diese Versionen auch ins, so Eshun, Reaktionäre umschlagen können belegt er anhand der zutiefst antisemitischen »Nation of Islam« Louis Farrakhans – in Auseinandersetzung mit Diedrich Diederichsen bereits erwähnt. Diese Differenz zwischen dem guten und dem vermeintlich falschen Pop ist in genau jenem kulturellen Feld verortet, da auch der Afrofuturismus sich positionierte.

Mark Fisher fasst all diese Zusammenhänge wie folgt zusammen:

»Afrofuturism unravels any linear model of the future, disrupting the idea that the future will be a simple supersession of the past. Time in Afrofuturism is plastic, stretchable and prophetic – it is, in other words, a *technolized* time, in which past and future are subject to ceaseless de- and recomposition«¹⁷⁵.

In manchen Bereichen der Forschung hat sich nichtsdestotrotz der mehrfach erwähnte Begriff »Rockumentary« als übergreifender Begriff etabliert¹⁷⁶; der Genre-

174 Ebd. 2018, S. 50

175 Fisher 2013, S. 47

176 Auch Carsten Heinze verwendet ihn in der Einleitung des von ihm mit Laura Niebling herausgegebenen Sammelbandes zu »Populären Musikkulturen« unkritisch, unbefragt und un-

Begriff eines musikalischen Submilieus, eben der »Rockmusik«, dominiert so noch Darstellungen, Rekonstruktionen oder auch Futurologien rund um Jazz, Soul und überschreibt so schon definitorisch ganze Segmente, Schichten und Regionen der (Pop-)Musikhistorie¹⁷⁷. Konzertfilm, Tourfilm, Studio-Report, Music-Show, Reality TV und Castings Shows fasst Laura Niebling¹⁷⁸ unter »Rockumentary« und somit das, was zumeist eher als Ausgangsmaterial für die hier beschriebenen Dokumentationen dient, die sie durchaus parallel als »Music-Documentary« aufführt – wie in 1.1 bereits ausgeführt. Der Begriff selbst geht auf Rob Reiners »This is spinal tap« (1984) zurück – die Geschichte einer fiktiven Band, somit einer Mockumentary. Als Titel eines Formates, das seit 1989 tatsächlich mit rockigen Sujets wie Guns'n'Roses, Slash, Oasis und Metallica Zuschauer*innen suchte, verfestigte sich der Begriff.

Die so vollzogene Rubrizierung von Casting-Shows ist auch dann fragwürdig, wenn sie mit Christian Hißnauer selbst als eine fernsehtypisches Live-Inszenierung, die das Gefühl gemeinsamen TV-Schauens analog zum zusammen geschauten Fußballspiel, betrachtet wird¹⁷⁹. Als *filmische Form* ist sie durch die Pointe der *Übertragung* sowieso anders zu verstehen als Konzert-Filme wie »Woodstock« (1970) oder »Monterey Pop« (1967). Als ein recht aktuelles Beispiel solcher Produktionen, des Konzertfilms, kann »Ben Platt: Live from the Radio City Music Hall« (2020) verstanden werden. Konzertfilme der 80er Jahre, z.B. »Stop Making Sense« (1984) mit den Talking Heads oder »Home oft he Brave« (1985) mit Laurie Anderson, die hochartifiziiell produziert Rockismus zum Teil bereits immanent kritisierten, persiflierten und transzendierten, eröffneten ein Spektrum, das bereits weit über die Stadionkonzert-Formen hinauswies, die in den 70er Jahren sich etablierten und noch in den 80ern z.B. bei »Live Aid« (1985) tatsächlich die Übertragung nutzen. Auch der »ARTE-Festivalsommer« und Übertragungen von »Rock am Ring« können hier einsortiert werden, die allerdings auch Pop im Programm haben. Das bis heute wohl größte Übertragungsevent ist der »Eurovision Song Contest«; der am deutlichsten zeigt, inwiefern ästhetisch verfehlt ein Begriff wie »Rockumentary« auch dann noch wirkt, wenn er sich in Zweigen der internationalen Medienwissenschaft etabliert haben sollte. Auch die Übertragung der »Love Parade« in den 90er Jahren folgte gleichen Prämissen, ohne irgendetwas mit Rockmusik zu tun zu haben – die Tanzenden, nicht Gitarrenrockler auf der Bühne, waren hier die Stars. »Rockumentary« als zentraler Begriff, implizit immer noch

gebrochen, vgl. Heinze/Niebling 2016, Pos. 36ff. der eBook-Ausgabe; ebenso Keith Beattie im selben Band im Aufsatz zum Thema »Reworking Direct Cinema«

177 Der gesamte II. Teil des von Heinze/Niebling herausgegebenen »Populäre Musikkulturen im Film« ist überschrieben mit »Rockumentaries – Exploring the Scenes«; auch Netflix rubriziert jegliche Musik unter dieser Überschrift.

178 Niebling 2016 (I), Pos. 854 der eBook-Ausgabe

179 Vgl. Christian Hißnauer, Pos. 1874 der eBook-Ausgabe, Der Traum vom Superstar: Casting-show als neue Form des Musikfilms?, in Heinze/Niebling 2016

den Prämissen des situativen Abbildens im Sinne des »Direct Cinema« verhaftet, vollbringt hier konzeptionell eine Engführung, die mehr tarnt als sie erklärt.

Phänomene wie den Afrofuturismus kann ein solches Konzept gar nicht fassen noch da, wo die Sons of Kemet die Bühne betreten, um sodann aufgezeichnet zu werden; mit »Rock« haben diese nichts mehr zu tun. Der Begriff vermag zudem nicht einmal zu begreifen, was rund um so genannte »klassische«, also orchestrale Kunstmusik an Dokumentationen produziert wird, die oft ähnlich kompilierend wie andere Musikedokumentationen auch verfahren – bzw. behandelt gerade musikalische Formen, die sich aus einer bestimmten, dem Rock'n'Roll ergebenden und im Blues gründenden Spielpraxis entwickelten, als die Wahrheit *aller* (pop-)musikalischer Tradition da, wo wie z.B. bei Netflix als »Rockumentation« eingedeutscht noch Filme über Dr. Dre dergestalt im kommerziellen Rahmen rubriziert werden. Auch Simon Reynolds verwendet ihn in »Retromania« unbefragt.

Diese Begrifflichkeit und somit auch Sichtweise ist jedoch nicht erst, seitdem in den 90er Jahren u.a. durch Kelefa Sanneh »The Rap against Rockism« ins Feld geführt wurde¹⁸⁰, hochumstritten – Sanneh selbst verweist auf die Ursprünge in den frühen 80er Jahren.

»A rockist is someone who reduces rock'n'roll to a caricature, then uses that caricature as an weapon. Rockism means idolizing the authentic old legend (or underground hero) while mocking the latest pop star; lionizing punk while barely tolerating disco; loving the liver show and hating the music video; extolling the growling performer while hating the lipsyncer.«¹⁸¹

Die Rock-Dominanz allmählich ins Wanken geratender *Kanonisierungspraxen*, die vom Rock'n'Roll über den Beat sich bewegen, den Art- oder Progressive Rock der 70er behandeln, sodann Punk und den »Zerfall« und die »Kommerzialisierung« in Disco, House und Synthie-Pop beklagen, um noch möglichst maskulinen Grunge und manchmal auch Techno anschließend gelten zu lassen¹⁸², werden so festgeschrieben. Blues bleibt in ihnen nur Vorgeschichte, Soul irrelevant und männlich dominiert ist diese Story auch. Es verschiebt sich hier einiges in den letzten Jahren, so dass auch Marvin Gaye in Polls des »Rolling Stone« erscheint, aber eine Donna Summer, eine Grace Jones und eine Beyoncé erfahren nicht die Würdigung, die sich in den Kanon besser einfügende Künstlerinnen wie Joni Mitchel (Songwriter), Kate Bush (Artrock), Madonna und Lady Gaga (weniger als Musikerinnen denn als Phänomene) noch erarbeiten konnten.

180 Sanneh, Kelefa, The Rap against Rockism, New York Times 31. 10. 2004, <https://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html>, aufgerufen am 27.1.2020

181 Ebd.

182 Prototypisch Wicke 2011

Die Auseinandersetzung mit Afrofuturismus und im Gegenzug Rockismus als auch implizite Leitideologie des »Direct Cinema« (nicht umsonst stand auch Dylans Wandel von der Akustik- zur Rockgitarre ganz am Anfang) *führt zu anderen Fragestellungen*, als wenn »Rockumentary« als Begriff in wissenschaftliche Veröffentlichungen *akzeptiert* wird.

Zumeist wird Rockmusik aus dieser kritischen Perspektive als heteronormative¹⁸³, als weiß gelesene Praxis begriffen. Sie bezieht zwar sich explizit auf die Vorarbeit der Blues-Shouter, zog sie dann jedoch musikalisch in männlicher Heldenpose rhythmisch »gerade« – was somit immer auch *auf die Gestaltung von Musikdokumentationen* selbst wirkt, die mit Stilmitteln spielen (als auch auf Analysekategorien in der Forschung), welche den damit korrespondierenden Subkulturen und musikalischen Milieus entstammen: eben Rocker- und Punkkneipen und Liveclubs und das Live-Erleben auch als Kern des Musikalischen. Das ist zwar ein Fortschritt verglichen zu der Annahme mancher in den Musikwissenschaften, Musik sei das, was in Partituren notierbar ist, reduziert sie jedoch aufs Präsentistische. Ich formuliere hier keine Generalkritik des Konzertfilms, jedoch eine, sein Erleben mit lediglich einer musikalischen Form, dem Rock, zu identifizieren.

Relevant wirkt diese Kritik auch in (Text-)Produktionen rund um den Afrofuturismus hinein. Solch Infragestellung des Präsentismus im Rockismus und (somit indirekt auch des Direct Cinema mit seiner Suggestion des unmittelbaren Dabeiseins im Hier & Jetzt als letztlich naturalistische Realitätsproduktion) formuliert auch Mark Fisher in seinem Aufsatz »The Metaphysics of Crackle«. »It is perhaps the idea of rock ›metaphysic of presence‹ that we are getting to what is fundamentally a stake in the deeply contest term ›rockism‹. Rockist criticism always prefers the authentic to the synthetic, the live to the recorded.«¹⁸⁴ Fisher verweist auf die Auftaktpassagen von »Heller als die Sonne« von Kodwo Eshun¹⁸⁵, in denen dieser eine Kritik des Rockismus formuliere, ohne diesen Begriff zu verwenden.

183 Zur Begriffsbestimmung vgl. Wagenknecht 2007

184 Fisher 2013, S. 44 – zu ergänzen ist, dass auch Jazz-Musiker oft auf ein »Now!« im Sinne des ewigen Jetzt z.B. des Buddhismus beziehen, in dem die Improvisation stattfände. Letztlich aktualisieren sie jedoch improvisierend all das virtuelle, musikalische Material rund um Akkorde und Skalen, variieren es, antizipieren ggf. eine Zukunft zwangsfreier Interaktion auch in gesellschaftlicher Hinsicht (wie in der »Freedom Suite« von Sonny Rollins oder »Al love Supreme« von John Coltrane), wie sie sich in dem musikalischen Kooperieren, ggf. auch gewaltfreien Konkurrieren der Instrumentalist*innen zeigt noch da, wo »Battles« zwischen Tenorsaxophonisten stattfanden. Als Verwendung von Wissen, eben um musikalische Zusammenhänge und Formen, ist dieses im engeren Sinne eine rationale Praxis. Miles Davis wies darauf hin, dass gerade Rockmusiker hier oft nur über ein beschränktes Wissen und Verständnis verfügten.

185 Eshun1999

»Seit den 80er Jahren hat sich die britische Mainstream-Musikpresse der schwarzen Musik höchstens zur Erholung und zum Ausspannen von den strengen Komplexitäten der weißen Gitarrenrockmusik zugewandt. Da in dieser lächerlichen, auf den Kopf gestellten Welt ein Songtext stets mehr bedeutet als ein Sound, während es Gitarren vorbehalten bleibt, den Zeitgeist auszudrücken, wird die Rhythmusmaschine in retardierter Unschuld gefangen gehalten.«¹⁸⁶

Dieser Unterscheidung zwischen Rhythmik und Harmonik (Gitarre als Akkord- und insofern Harmonie-Instrument), davon abhängigen Melodieführungen und Wertungen zugunsten dessen im Kontrast zu insbesondere »durchlaufenden« Beats zeigt sich bis in Bildsprachen; das »in« und »out«, das der Kamerabewegung folgt, wird häufig als »more sophisticated« gegenüber der Modulierung von Zeit mittels des vermeintlich primitiven »auf Musik Schneidens« ausgewiesen. Zudem digitale Schnittprogramme als Quelle von »The Mix« in ihrer technischen Komplexität oft nicht genutzt werden, sondern Ausweichbewegungen in »Reportage«-Bildsprachen zu beobachten sind, wie im allseits gefeierte Film »Die Liebe frisst das Leben« (SWR 2020) von Oliver Schwabe zu sehen ist oder »Könige der Welt« (NDR 2017) über die Band Pictures sie zelebrieren, dann wirkt dieses wie ein Rückfall des »Zeit-Bildes« in das »Bewegungsbild«: Statt Rhythmisierungen zeigen sich hier Raum-Verständnisse. Zum Teil liegt das an einer sich längst etabliert habenden »HD-Ästhetik«, die sich der Möglichkeit, für wenig Geld – sie lassen sich auch mit Fotoapparaten generieren – in »schönen, wertigen Bildern« zu schwelgen manchmal auch allzu sehr hingibt und so vor die Möglichkeit multimodaler Gestaltung von Weltbezügen schiebt.

Verdichtet und ganz im Sinne dessen, was bisher in dieser Arbeit dargestellt wurde, arbeitet der Essayfilm »The Last Angel of History« (1996) diese Zusammenhänge heraus. Er ist prototypisch für Verfahren, in *Docutimelines* zu produzieren und die Möglichkeiten digitaler Schnittsysteme zu nutzen. Sein Titel verdankt sich der Umkonzeptionierung von Begriffen der Historie, die Walter Benjamin vornahm. Einen von Paul Klee gemalten Engel betrachtend schrieb er in der IX. These »Über den Begriff der Geschichte«:

»Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmer-

haufen vor ihm zum« Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.«¹⁸⁷

Durch Trümmer der Geschichte führen in dem Film und somit Montagen aus Archivmaterialien und Interviews mit Musikern, Denkern und Literaten, darunter auch Kodwo Eshun, Inszenierungen des »Data-Thief«, einem androgynen Wesen, das in der Zukunft sich Informationen zusammenklaubend wie ein Archäologe auf der verstrahlt erscheinenden Erde suchend sich bewegt. Er sammelt sie als die Bestandteile der Realisierung einer mythisch-utopischen Idee, jener der »Mothership Connection«. Sie formuliert die Vision einer Afrodiaspora, als zukünftige Gemeinschaft wiedervereint. Zu Daten, die er sammelt, gehören auch die Interviewpassagen – u.a. mit dem Detroit-Techno-Pionier Juan Atkins. Ihm wird attestiert, der Vision gefolgt zu sein, als schwarzer Künstler der Musikindustrie nicht nur Geld als Interpret einzuspielen, sondern sie ökonomisch zu unterwandern. Die Interviews sind inmitten typischer Mittneunziger-Computer platziert, auf denen selbst Audiovisualitäten flackern, es sind immer wieder visuelle Artefakte hinein montiert, die in Abstraktionen münden und teils wie Navigation durch eine 3D-Brille wirken, aber auch flackernde Fotos von Künstlern wie George Clinton. Atkins berichtet, wie der Synthesizer ihm, der völlig fasziniert von Science Fiction war, die Möglichkeit eröffnete, z.B. startende UFOs zu imaginieren und deren Sounds zu simulieren, wie sie auf Tonbändern landen. Eshun erläutert, dass die Architekten des Afrofuturismus wie Lee Perry und Sun-Ra damit aufgeräumt hätten, sich schwarze Musik als »in the streets« oder »on stage« vorzustellen. Gerade als Studio-musik spiegele sie nicht die Vergangenheit wider, sondern fantasiere die Zukunft. Im weiteren Film wird deutlich, wie »Entfremdung« und »Alienation« eben doch Verschiedenes meinen; die Erfahrung der durchgängig schwarzen Interviewpartner würde häufig einfach als paranoid abgetan, weshalb sie dazu neigten, sie wie Aliens zu fühlen – so Ishmael Reed, ein Science-Fiction-Autor. Z.B. dann, wenn sie von Polizeigewalt berichten, und keiner ihnen glaube. So verweist gerade der Weg ins Studio doch wieder auf lebensweltliche Zusammenhänge, die durch den recht bekannten Film selbst Teil öffentlichen kommunikativen Handelns werden, um die selbstverständlichen Hintergrundannahmen weißer Zuschauer zu problematisieren und ihnen Artikulationen ihrer Gegenwelt mitzuteilen. Tatsächlich lief der Film auch auf ARTE, war also keine reine Programmkinonischenproduktion, und findet sich als Referenz auch in diversen Besprechungen zum im Abschnitt 3.2 dargestellten »Black to Techno«, der den »Last Angel« ganz offenkundig tatsächlich zitiert – das »Black Audio Film Collective«, das ihn produzierte, war auch bei Enwezors Documenta 11 zu Gast.

187 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, aufgerufen am 12.4. 2018

Durchgängig sind in den Film auch animierte Fotos aus schwarzer Geschichte, ganz und gar lebensweltlich verankerte Szenarien, montiert. Als erste Form von Science Fiction weist DJ Spooky (im »Superman«-T-Shirt) darauf hin, dass dies die Kommunikation mit Trommeln über gewissen Distanzen hinweg von us-amerikanischen Sklaven gewesen sei. Diese sei ihnen verboten worden: Sie durften nicht einmal ihre Sprache sprechen.

Eben diese Erfahrungen münden nicht-präsentistisch und auch anders als nur retromanisch oder nostalgisierend zurückblickend – weil sie mit dem Engel Paul Klees auf Trümmer blicken – im Umgang mit der im Aktuellen ko-existierenden Vergangenheit in andere filmische Gestaltungen, die sich von ihren Inhalten bestimmen lassen, ohne an ihnen kleben zu bleiben oder sie einfach nur zu verdoppeln. Sie interpretieren am Leitfaden einer Kritik durch kontrafaktische Entwürfe – es sei daran erinnert, dass die kontrafaktische Antizipation der Bedingungen einer idealen Sprechsituation im Sinne regulativer Ideen auch die Entwürfe von Habermas und Karl-Otto Apel prägt, somit eine Art Moralitäts-Futurismus als Kriterium einer befreiten Gesellschaft, der eben nicht alles durch Moral ersticket, sondern als Möglichkeitsbedingung materialen Differenzen zwar selbst entleiblicht und entsinnlicht Möglichkeiten auch einer freien Entfaltung von Körperlichkeit jenseits reiner Verwertungszwänge ermöglicht, weil er damit korrespondierende Regeln zu begründen weiß – lebensweltliche Zusammenhänge und Modi möglicher Sozialintegration, die von Hierarchisierungen und Degradierungen durchdrungenes, kulturelles Hintergrundwissen und damit korrespondierende Praxen sich rational, somit auch poetisch zu lösen wissen. Auch, um auf dieser Basis gesellschaftliche Institutionen kritisieren zu können.

Der Film entspricht formal den in dieser Arbeit wortreich umkreisten Modi des Expositorischen und Reflexiven der Gestaltung, poetisiert sie im Artifiziellem und zeigt so auch die fließenden Übergänge zum Essays-Film auf – auch, um mit dessen Mitteln ein Gegengewicht zum Realhistorischen zu formieren.

Dann jedoch lauert ggf. die Gefahr, dass dieses wieder formatiert wird. Darum soll es im letzten Teil dieser Arbeit gehen.

5. Teil: Kritik der formatierenden Vernunft

Der erste Teil dieser Arbeit etablierte **Docutimelines** als musikalisierende, mit »The Mix« operierende, die »Musik fürs Auge« herstellen, situierte sie in Diskussionen rund um Kompilationsfilm, Geschichtsfernsehen und auch Diskussionen in Kunstzusammenhängen hinsichtlich der Möglichkeiten *welthaltiger Kunst*. Damit grenzte sie sich ab gegen Ansätze, die eher am »Direct Cinema« orientiert ihre Thesen entfalten, und sei es in Abgrenzung zu diesem: das Sujet ist in sich ganz anders verfasst. Ich arbeitete dabei heraus, dass der Einsatz verschiedener *Quellmaterialtypen* Beachtung finden müsse, um nicht an naiven Realismuskonzeptionen haften zu bleiben. Zudem wurde, da die Frage nach Wahrheit und Wirklichkeit in der Dokumentarfilmforschung zumeist als die zentrale behandelt wird, diese an der Struktur propositionale Wahrheit fassender Sätze, »es ist der Fall, dass p«, ausgeführt. Mit Martin Seel und Peter F. Strawson verstand ich Wahrheit nicht im Sinne eines Abbildens des Wirklichen, sondern als an Belegbarkeit und Überprüfbarkeit bzw. Nachvollziehbarkeit der Befunde orientiert, somit als eine *produktive* Bezugnahme auf Welt. Tatsachen werden *erst durch diese Bezugnahme zu Tatsachen*.

Im zweiten Teil reformulierte ich die auch Evaluatives, Normatives, Expressives und Performatives umfassende Theorie der Geltungsansprüche und Weltbezüge von Jürgen Habermas als Rationalitäten. Sie habe ich am Leitfaden des »sich-mit-jemandem-über-etwas-in-der-Welt-Verständigens« durch das Erheben von Geltungsansprüchen ausgearbeitet, wobei dieser kommunikative Prozess sich vor allem im Zuge des Produzierens vollzieht, jedoch auch als *Angebot* an ein hypothetisch angenommenes Publikum verstanden wird, das sich als Teile demokratischer Öffentlichkeiten versteht. Damit folge ich dem, was auch als »pragmatische Wende« in der Dokumentarfilmtheorie begriffen wurde, einer Orientierung an aus der Sprachpragmatik entwickelten Ansätzen. Ich ergänzte diesen Ansatz mit Martin Seels Konzeption der ästhetischen Rationalität als einer, die aus Erfahrungen mit Werken Kriterien für deren Beurteilung entwickelt, und verband die Gesamtkonzeption mir den Modi des Dokumentarischen nach Bill Nichols. Als maßgeblich galt dabei, dass die Bezüge, die Musikdokumentationen herstellen, Bezüge zur *sozialen* Welt sind und somit von wahren Aussagen z.B. in den Naturwissenschaften zu unterscheiden seien – schon deshalb, weil sie auch in der ersten und zweiten

Person Singular wie Plural formuliert werden können. Das korrespondiert mit Nichols Adressierungsweisen des Dokumentarfilms.

Der dritte Teil diskutierte die *lebensweltliche Verortung* von Musiken, rekonstruierte ihr Vermögen, als Selbstverständlichkeiten wirkende kulturelle Hintergrundannahmen mittels Musiken und deren Denotationen zu dynamisieren, so auch Selbstverständnisse und sozial nur zu erfassende, qualitative und sprachlich vermittelte Identitäten zu prägen, zu verschieben und so auch Selbstermächtigungsprozesse zu stützen. Dieser Teil folgte der Annahme, dass Musikdokumentationen nur dann sinnvoll im Rahmen künstlerischer Forschung zu analysieren sind, wenn sie das, was auf Seiten der Sujets der Fall ist, *mitthematisieren*.

Der vierte Teil analysierte *Zeit* als Strukturprinzip von Musik wie auch **Docutimelines**, untersuchte die Struktur von Erinnerungen in Interviews wie auch Bildkomposition und verband sie mit Fragen der Archivnutzung so, dass ein dezidiert antirockistischer Ansatz entwickelt wurde. Das führte zu einer Analyse von *Bezügen zu historischer Zeit*, die sich je unterschiedlich in Quellmaterialien wie Interview, Reenactments, dem Einsatz von Grafiken und Archivmaterialien herstellen und so auch ein Geflecht differenter Zeitbezüge produzieren in der Komposition von **Docutimelines**. Diese können gesellschaftliche Hegemonien festigen und im Gegenzug auch zu Konzeptionen kontrafaktischer Gegenerinnerungen führen wie z.B. im Afrofuturismus.

Ansätze der Wirkung ökonomischer und administrativer Systemimperative wurden dabei hier und da erwähnt; im Zuge einer Rekonstruktion von Teilen der System-Lebenswelt-Differenz in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* am Leitfaden der Unterscheidung zwischen *strategisch-funktionalistischer* Rationalität und somit auch deren Orientierung an nicht-sprachlichen Steuerungsmedien wie Macht und Geld, ergänzt durch Jürgen Links Konzeption des Normalitären, soll dieses nun als zentrale Differenz in der Gesamtanlage dieser Arbeit vertieft werden. Es sind, wie in Teil 2 bereits kurz erläutert, sprachlich-performativen Strukturen wie dem *Befehl* oder *Gebot* folgende Prozesse. Sie sind situiert im Zusammenhang gesellschaftlicher Hierarchien z.B. zwischen sanktionsbefugter Polizei und Geflüchteten oder auch weisungsgefügten leitenden Angestellten und ihren Abteilungen. Sie basieren auf funktionalen Erfordernissen in gesellschaftlichen Zusammenhängen; das ist ihre Referenz, kein Verständigen über Welt im Sinne der bisher ausgearbeiteten Rationalitäten. Dieses »ohne jede Diskussion« weist sie als außersprachliches Medium im Sinne von Mitteln aus: geronnen in Institutionen und durch *Sanktionen* abgesichert. Ebenso können ökonomische Systemimperative, also am außersprachlichen Steuerungsmedium Geld orientierte Kommunikationen annähernd den Charakter von Befehlen erlangen dann, wenn sich Notwendigkeiten in Budgetierungen von Produktionen ergeben – ein Beispiel nur.

Jürgen Habermas fasst in seiner *Theorie des Kommunikativen Handelns* Gesellschaft (und ihr zirkulierende Kultur) zugleich als Lebenswelt und System. Diese zweifach mögliche Sichtweise auf Gesellschaft und auch die tatsächliche Koexistenz von beidem können in ggf. ein und derselben Situation wirken – ein neues »Doku«-Projekt steht zur Diskussion, anwesend sind zugleich die *Inhalte* konzipierenden Akteur*innen (Autor*innen, Producer*innen, Grafiker*innen etc.) und Personen aus dem ökonomischen Sektor, die das Budget bestimmen; Autor*in und Editor*in sitzen im Schnitt und wollen gerne das teure Exklusiv-Material hineinschneiden, es ist nur eine Minute in der *Docutimeline* verarbeitet, dann jedoch ist das Budget für Lizenzen erschöpft – wie können sie das lösen? Da, wo administrative Macht wirkt, ist die Kommunikation der Kaffeeküche einer öffentlich-rechtlichen Institution und nicht nur da, sondern überall, wo Hierarchien Handlungen anleiten, zwischen »Untergebenen« häufig eine andere, als wenn wie zuvor im Meeting die Redaktionsleitung anwesend war. Die eher informell, am Kommunikativen Handeln orientierten Gespräche unterscheiden sich oft deutlich von jenen im Meeting zuvor, wo Macht, Status und Orientierung an Vorgesetzten die Inhalte *anders* prägten. Umgekehrt bleibt das, was im 2. Teil als Geltungsansprüche und Rationalitäten rekonstruiert wurde, auch dort nicht außen vor: reale Kommunikationen in der Vorbereitung von Musikedokumentationen sind zumeist Mischformen.

All das ist für die Argumentation dieser Arbeit zentral, weil es durchaus immer möglich ist, auch geltungsorientierte, meines Erachtens ästhetisch gelingende Produktionen zumeist im öffentlich-rechtlichen nationalen Rundfunk zu etablieren. Trotzdem kann hier zugleich systemisch verzerrte Kommunikation wirken. Gerade dieses Zugleich ist ein eindeutiger Unterschied zu total kommerzialisierten Produktionszusammenhängen, in denen nicht in selber Ausprägung Orientierung an geltungsbezogenen Rationalitäten erfolgt. Was Arbeitssituationen sogar vereinfachen, zugleich jedoch entleeren und Filme misslingen lassen kann – durch die Intervention von Rationalitäten, die verzerren und eher den Institutionen immanenten Bezugnahmen statt externen Weltbezügen folgen. Oder die auf Quantifizierungen statt auf Qualitäten aufbauen. Im Zusammenhang mit lediglich leitkulturelle Nationalnarrative stützenden und anderen retromanischen, Stagnationen inszenierenden Produktionen deutete ich solche Möglichkeiten bereits an.

Habermas baut in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* auf der systemfunktionalistischen Theorie Talcott Parsons auf. Kurz nach ihrem Erscheinen veröffentlichte Niklas Luhmann mit »Soziale Systeme« das Werk zur »autopoietischen Wende« der Systemtheorie, einen Neuanatz in mancherlei Hinsicht – und Habermas selbst hat danach nicht mehr mit systemischen Prozessen in seinen Theorien ge-

arbeitet, sondern sich lediglich kritisch auch auf weitere Entwicklungen im Werk Niklas Luhmanns bezogen und von ihnen abgegrenzt¹.

Für diese Arbeit sind insofern auch allenfalls Elemente der Aneignung der Parsonischen Systemtheorie, durch Habermas, eben das, was er über die Entkopplung von System und Lebenswelt schreibt und die dabei entstehenden Nähte, Scharnierstellen und auch systemischen Annektionen des Lebensweltlichen durch Macht und Geld von Relevanz, jedoch ebenso Mechanismen, die als Eigendynamiken emergent sich herausbilden und wirken, ohne dass sie noch auf Intentionen oder Verständigungsprozesse zurückzuführen wären. Solche diskursiven Eigendynamiken können z.B. Annahmen dessen produzieren, was als »populär« gilt, also inhaltliche Dimensionen initiieren. Diese Ebene erfasst Habermas nicht, sehr wohl aber Jürgen Link, der im nächsten Abschnitt diskutiert wird.

Wenn ich »systemisch« schreibe, meine ich mit Habermas Funktionalismen, die in Relationen – somit auch Weltbezügen – wirken und das so, dass die Vernetzung die Elemente bestimmt, die Elemente sich also nicht zufällig, sondern geregelt zueinander in Beziehung treten und somit auch die Verbindungen die Funktion der Elemente bestimmen. Dieses Verständnis ist – wie auch der ganze Ansatz Parsons – noch näher am Strukturfunktionalismus situiert als an späteren Ausarbeitungen der Systemtheorie.

In ihnen schematisieren sich Abläufe; klassisch z.B. arbeitsteilige Prozesse in Automobilfabriken. Die Elemente – in diesem Fall und meinem Verständnis² nach zergliederte Handlungen – eines Systems werden dadurch bestimmt, dass sie voneinander abgrenzbare Funktionen im System erfüllen. Gesellschaft zerteilt sich so auch in Subsysteme, die *je spezielle* Funktionen zu erfüllen haben. Eine solche Bestimmung weicht deutlich von der Systemtheorie Luhmanns ab; warum, das auszuführen würde eigene Dissertationsprojekte erfordern. Systeme sind letztlich »blind« für Welt; sie *reduzieren* Weltbezüge – bzw. Umweltbeziehungen – auf das, was ihren Selbsterhalt ermöglicht. Systeme suchen sich in meinem Verständnis, auf dem von Habermas aufbauend, in Umwelten, gegen die sich abgrenzen, das, was sie zum Systemerhalt brauchen und reduzieren so auch Komplexes, indem sie sich dergestalt nur darauf fokussieren. »An die Stelle der Innen-Außen-Beziehung zwischen dem erkennenden Subjekt und der Welt – als der Gesamtheit erkennbarer Gegenstände – tritt die System-Umwelt-Beziehung. [...] Jetzt wird dieses Problem dem der Erhaltung und Erweiterung des Systembestandes untergeordnet.«³ An der späteren Theorieentwicklung Luhmanns kritisiert Habermas u.a., dass sie schon grundbegrifflich eine Konzeption des Herausbildens von Öffentlichkeiten

1 Z.B. ausführlich in Habermas 1985, S. 426ff.

2 Und auch dem Michel Foucaults, vgl. Foucault 1989, S. 173ff.

3 Habermas 1985, S. 427

ausschließen⁴, in denen gesellschaftliche Subsysteme sich auch aufeinander beziehen könnten; wie in der Diskussion mit Jürgen Link und Hartmut Winkler zu zeigen sein wird: zu recht. Habermas sieht diese Diagnostik bereits im Werk Max Webers und dessen Vorstellung vernetzter Interaktionen als einer »rational arbeitenden Maschine« angelegt, die der Vorstellung eines Systems nahekomme, das sich gegenüber einer kontingenten Umwelt stabilisiere⁵. Die spätere Systemtheorie löste sich in Teilen von diesem »anorganischen« Maschinenbild und re-naturalisierte es durch Integration des Denkens z.B. des Neuro-Biologen Humberto Maturana. Dieser »Biologismus«, der sich manchmal an Verdauung orientiert – Vogel frisst Wurm zum Überleben, verwertet ihn, braucht neuen Wurm – liegt in der Analogie zu »natürlichen« Systemen begründet, deren Begriffe auf die Soziologie übertragen wurden. Mediensysteme verdauen z.B. Audiovisualitäten, damit TV-Sender, Produktionsfirmen, Internet-Plattformen und Streaming-Dienste in Märkten überleben können – und was dabei rauskommt, sind u.a. Filme.

Diese Annahme gehen über Habermas bereits hinaus.

Dass jene, die in den Systemen arbeiten, dieses aufgrund der Notwendigkeit tun, Geld verdienen zu müssen, somit ein *entsprachlichtes Steuerungsmedium* ihr Handeln anleitet, das Gesellschaft funktionieren lässt, ist hingegen in seiner Theorie zentral. Für ihn sind Systeme somit das, was sich durch entsprachlichte Steuerungsmedien reproduziert und dabei funktionale Erfordernisse von Gesellschaften bewältigt.

Auf Personen wirken diese Prozesse als *Systemintegration*. Dies konditioniert Menschen durch Negativ- und Positiv-Verstärker. Als Erfolg gilt nicht, was gelingt, sondern was sich gut verkauft – wobei zugleich suggeriert wird, dass, was besonders gut gelingt, auch besonders teuer sei. Systemische Rationalitäten operieren so in Feldern der Quantifizierung. So wandeln sich Verständigungsverhältnisse in jene, in denen *nur noch* erfolgsorientiert gehandelt wird. Gerade bei Quotendiskussionen kann eine solche Kluft sich gewaltig öffnen.

Ethische Entwürfe wie Teil 2.5 beschrieben können modifiziert in Systemerfordernissen sich zumindest *scheinbar* realisieren: bestmögliche Erfüllung funktionaler Erfordernisse im jeweiligen gesellschaftlichen Subsystem – ungeachtet persönlicher Bedürfnisse. Hier modifiziert Habermas Theoreme entfremdeter Arbeit – und es geht die Saat auf, die er durch die These, Lebenswelten seien nur aus der Teilnehmendenperspektive verständlich, legte. Systeme wie auch die Systemtheorie können lediglich *das lediglich aus der Beobachterperspektive fassen und ignorieren so das Erleben und Erfahren von Lebensverhältnissen*. Sie reduzieren somit der Gesellschaft immanente Komplexität unzulässig, und Gefühle, Frustration, »Alienation«

4 Ebd., S. 436

5 Habermas 1988, Bd. II, S. 455

entstehen innerhalb des Bewusstseinsystems, ohne dass dieses in die in gesellschaftlichen Subsystemen wirksamen Prozesse einbezogen wären oder auf diese wirken könnten.

Es geht mir hier nicht um eine der aktuellen Forschungslage angemessene Beurteilung und Diskussion der Systemtheorie als Ganze, sondern um *bestimmte* systemische Rationalitäten, die sich aus Habermas Werk heraus rekonstruiert heute noch wirkungsmächtig aufzeigen lassen und die im Rahmen der *Theorie des Kommunikativen Handelns* einer Kritik der funktionalistischen Vernunft unterzogen werden. Das sind vor eigendynamische, systematische, also regelhafte, in Weltbezügen und interpersonellen Beziehungen wie auch in gesellschaftlichen Organisationseinheiten wirkende, institutionalisierte Mechanismen der Handlungskoordination, die sich auf Quantifizierungen statt auf Qualitäten beziehen und als Systemimperative begriffen werden können. Systeme grenzen sich dabei von Umwelten ab und bilden interne Logiken heraus, die auch Umweltbeherrschung abzielen können.

Die in gesellschaftlichen Funktionssystemen entsprachlichten zirkulierenden Steuerungsmedien Macht (Sanktionsmöglichkeiten, die in ihrer konkreten Anwendung im Falle einzelner Maßnahmen nicht spezifisch mehr begründet werden; »Tickets« für Falschparken müssen in ihrer konkreten Anwendung situationsangemessen der Straßenverkehrsordnung folgend begründungsfähig und belegbar sein, die Straßenverkehrsordnung selbst jedoch bedarf keiner eigenen Begründung mehr denn, wenn administrative Macht ausgeübt wird) und Geld können Habermas zufolge Kommunikationen auch »entlasten« (es muss im Falle der Bezahlung eines Computers nicht mehr wie beim Tauschhandel diskutiert werden, welche 3 Schweine dafür ein Äquivalent bilden könnten oder ob es nicht auch zwölf Hühner tun). Aufgrund des hohen Komplexitätsgrades industrieller und post-industrieller Gesellschaften kann kommunikatives Handeln nur auf Rahmenbedingungen wirken – über die Legislative und ihre vorgängige, sich lebensweltlich formierende Protestbewegungen, die dann z.B. in Bürgerinitiativen sich zeigen können und eigenen Legitimationsmodi folgen (indem sie z.B. definieren, was Verfahren wie Abstimmungen legitimiert und zugleich auch begrenzt, nämlich die Grundrechte eines/r jeden).

Macht und Geld wirken jedoch auf Kommunikationsinhalte und stellen selbst Gründe bereit – nur eben andere. Das ist auch alles angelegt in der Architektur der *Theorie des Kommunikativen Handelns*; ich mühe mich, es weiter zu konzeptualisieren und zu spezifizieren als Habermas selbst, der einen Purismus der Verständigungsfunktion von Sprache zu wahren sucht, meines Erachtens zu Unrecht. »Systemimperative« haben somit aber im Sinne dieser Arbeit durchaus auch sprachliche Formen, fungieren selbst als *Kriterien für Begründungen* und führen dazu, dass manchen gefolgt wird (dafür ist Geld im Budget vorhanden) und anderen nicht (das verstößt gegen das Urheberrecht). Sie beziehen sich dabei jedoch auf

Macht und Geld und Welt somit nur in dieser Hinsicht, *reduzieren Weltbezüge so auf funktionale Erfordernisse*.

»Klassisch« führen Theoretiker die System-Umwelt-Beziehung auf diese Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdreferenz zurück, zum Teil mittels George Spencer Browns »Gesetzen der Form« – den berühmten Unterscheidungen, die einen Unterschied machen. Konkret können diese Systemgrenzen sich auch als z.B. jene zwischen Festangestellten in Fernsehsendern und freien Mitarbeiter, die direkt für sie arbeiten, sich etablieren, was sie an eine *Institutionen*logik zurückbindet – komplementär geschieht dies auch in und um Produktionsfirmen, in denen ihrerseits wieder solche Abstufungen aufzufinden sind. Solche Unterscheidungen wirken in medialen Milieus (und nicht nur da).

Dabei entstehen Strukturen wie »Zentrum und Peripherie«, wobei die Versuche der metaphorisch als »Umweltbeherrschung« verstandenen Kontrolle von Produktionen von den Zentren ausgeht. Auch in den Relationen zwischen den ökonomischen Sektoren (oder, übergreifend, gesellschaftlichen Subsystemen) – Buchhalter, Controller, Herstellungs- und Produktionsleitungen einerseits, Redaktionen, Autor*innen, Kameraleute etc. andererseits – können sich Verhältnisse herausbilden, in denen »Abteilungen« sich wechselseitig als zu kontrollierende Umwelten begreifen. Ähnliches soll aus Universitäten auch bekannt sein. Die Systemimperative als solche – Gewinnmaximierung, geringe Fixkosten, ggf. Generieren von Kapital durch Börsengänge, tendenzieller Fall der Profitrate, Anpassung der Produktionsverhältnisse an die Produktivkraftentwicklung, Ausweitung der Marktposition, Erweiterung der Produktpalette, Generieren von Alleinstellungsmerkmalen durch Markenbildung z.B. – wirken jedoch durch die Institutionen hindurch und generell in ökonomischen Systemen.

Gerade in Massenmedien, die – ggf. und nicht immer – wie in Teil 1 und 2 beschrieben arbeiten, können offene Widersprüche und Konflikte zwischen Verständigung und ökonomischen Systemimperativen entstehen. Hier zeigt sich das Zugleich von System und Lebenswelt am deutlichsten. Denn solche Konstellationen wirken konstitutiv auf Produktionen ein und können in Konkurrenz zur Geltungsorientierung im Sinne von Weltbezügen treten – Geltungsansprüche werden dann erhoben hinsichtlich dessen, was »die Hierarchen«, also Redaktionsleitungen, Intendanten usw. sagen könnten, was aus »Sendeplatzerfahrungen« zu lernen sei, was »das Publikum wolle« usw.

Eben in solchen Zusammenhängen wirken strategische und funktionalistische Vernunft. Was darunter zu verstehen ist, soll im Folgenden ausgeführt werden.

5.1 Strategische Vernunft und die Entkopplung von System und Lebenswelt

Habermas' *Theorie des Kommunikativen Handelns* lässt sich in Gänze so lesen, dass er sich mühte, eben jenen Maßstab der Kritik auszuweisen, den die Ältere Kritische Theorie in seiner Lesart ihrer Vernunftkritik nicht mehr zu formulieren wusste. In ihm versucht Habermas das, was Horkheimer und Adorno als »instrumentelle Vernunft« im Sinne der Naturbeherrschung (innerlich und äußerlich) rekonstruierten und kritisierten⁶, einer intensiven Kritik mit den Mittel der Kommunikationstheorie, müht sich jedoch, die Intentionen der Älteren Kritischen Theorie, auch jener Marcuses, zu wahren. An die Stelle der instrumentellen Vernunft tritt, theoriegeschichtlich hergeleitet, eine Fortentwicklung des Konzepts der Zweckrationalität im Werk Max Webers, erweitert gedacht als Systemrationalität, und somit auch dessen These von der Rationalisierung als historisch prozessual fortschreitender »Entzauberung der Welt«.

Das, was damit gemeint ist, haben Horkheimer und Adorno in ihrer »Dialektik der Aufklärung« implizit als Strukturthese übernommen und mit der Verdinglichungskritik im Werk von George Lukasz verbunden eine Kritik der abendländischen Vernunft formuliert, unterfüttert noch durch Freuds Triebtheorien. Eine solche Verdinglichungskritik zeigt sich aktuell, aus anderen Quellen sich speisend, im Werk Achille Mbembes, wenn dieser schreibt, dass die Zurichtung schwarzer Menschen und afrikanischer Regionen im Sinne eines Verständnisses derer als »Ausdruck des Objektseins schlechthin«⁷ im Zuge der Kolonisierung erfolgte. Habermas übernimmt diese Linie der Kritik von Lukasz schon in der in Abschnitt 2.2 rekonstruierten Theorie der Weltbezüge; die Unterscheidung also zwischen sozialer, interpersonal in Freiheit entdinglichend wirkender Kommunikationen, die nicht mehr im Sinne identifizierenden Denkens objektiviere, Menschen also nicht wie Objekte in positivistischen Theorien betrachte, wie die instrumentelle Vernunft es vollbringt. Der verständigungsorientierte Modus von Rationalität sei logisch, nicht immer faktisch dem Verdinglichenden *vorgängig*, Zweckrationales dem allenfalls abkünftig.

Zweckrationalität reformuliert Habermas als strategisches *Handeln* wie auch strategische *Kommunikation* und baut sie im zweiten Band der *Theorie des Kommunikativen Handelns* als Kritik der funktionalistischen Vernunft und somit vor allem auch jener der Systemtheorie aus, die nichts anderes als Funktionalismen und das Instrumentalisieren von allem und jedem zu denken vermöge auch dann, wenn sie selbst Kommunikation als ihren zentralen Begriff betrachte. Damit ignoriere sie alles Lebensweltliche und somit auch Teilnehmendenperspektiven.

6 Vgl. Horkheimer 2007, aber ebenso Mbembe 2014, der in vielerlei Hinsicht ähnlich ansetzt

7 Mbembe 2014, S. 185

Seine Konzeptionalisierung der immer *abgeleiteten*, strategischen Vernunft entwickelt Habermas am Leitfaden der konstativen, expressiven und regulativen Sprechhandlungen, also der im zweiten Teil rekonstruierten Geltungsansprüche. Gerade letztere können auch die Form von Aufforderungen und Absichten annehmen.

Strategisches Handeln koppelt Habermas in Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie Austins und Searles an Imperative – Befehle, Anweisungen, Verfügungen⁸. Strategische Kommunikation soll zudem den »Gegenspieler« *beeinflussen* oder *manipulieren*. »Fake News«, die gestreut werden, um etwas zu erreichen (Minderheiten diskreditieren, das Grundgesetz relativierende Gesetzgebungen durchsetzen, politische Gegner diffamieren, Publikum unterhalten) sind so immer strategische Operationen. Erfolg bildet dabei das alleinige Kriterium und blendet ggf. alle Geltungsansprüche aus (»der Zweck heiligt die Mittel«), die im Zuge der geltungsorientierten Verständigung ggf. zuvor erhoben wurden. Um strategisch operieren zu können, muss gewusst werden, was verständigungsorientiert heißt: es ist dem abkünftig. Verdrehen kann nur, wer ein Verständnis für das entwickelt hat, was verdreht wird.

Strategisches objektiviert und verdinglicht, übergeht so Teilnehmendenperspektiven und betrachtet auch *Personen* analog zur objektiven Welt, über die möglichst instrumentell zu verfügen sei. Z.B. in boulevardesken Praxen mutieren Menschen zu Quasi-Gegenständen, die nur in instrumenteller Hinsicht zum Erzielen von Effekten benutzt werden – sie werden »objektiviert« in einem Sinne, der ihnen Missachtung zuteilwerden lässt. In der Analyse der Britney Spears-Dokumentation in Teil 2 wurden Paparazzi und Boulevard in diesem Sinne kritisiert. Interpersonale Beziehungen, Empathie, Moral stören oder irritieren in solchen Praxen allenfalls, Ästhetik hat sich Warenförmigkeit zu fügen, Evaluatives mutiert von Be- zu Abwertung von Personen, Weltbezügen und Personen, nicht zur Beurteilung von Erfahrungen z.B. mit Kunstwerken. »Gut« heißt im funktionalen Sinne »gut zu«. Rationales zielt so nur noch auf Wirksamkeit, nicht auf Wahrheit oder Richtigkeit; oft, um zu unterhalten. Das, was in *Docutimelines* arrangiert wird, zielt sodann nur noch auf Effekte und Wirkung und funktionalisiert Menschen.

Systemisch verzerrte Kommunikation ergibt sich als Resultat einer Konfusion zwischen strategischem⁹ und verständigungsorientiertem Handeln. Habermas situiert sie da, wo Einzelne aus der Verständigungsorientierung ausbrechen und stattdessen uneingestanden in diese strategische Dimension wechseln – »jeman-

8 Vgl. Habermas 1988, Bd. I, die Tabelle auf S. 439

9 Habermas führt immer wieder »erfolgsorientiert« für strategisch an; ich halte das selbst für eine Verzerrung und schreibe lieber gleich »strategisch«, weil das im Zusammenhang der Produktion medialer Legierungen wie Audiovisualitäten völlig ausreicht.

dem etwas verkaufen wollen«. Das ist Gewohnheit aller und nicht sonderlich originell gedacht; *dass* es so gewohnt ist, gibt Habermas jedoch recht.

Historisch transformiert sich im Anschluss an Max Weber im Falle eines hohen Rationalisierungsgrades die Koordinierung und Begründung von Handlungen von »faktisch eingewöhntem Handeln«, somit Sittlichkeit, zu an Interessen orientiertem strategischen Handeln einerseits, mutiert von konventionellem zu postkonventionellem Einverständnishandeln andererseits¹⁰ – wobei letzteres dem Typ verständigungsorientierter Kommunikation entspricht: »strategisch nennen wir eine erfolgsorientierte Handlung, wenn wir sie unter dem Aspekt der Befolgung von Regeln rationaler Wahl betrachten und den Wirkungsgrad der Einflußnahme auf die Entscheidungen eines rationalen Gegenspielers bewerten.« (*Hervorhebung von mir, Ch. B.*)¹¹

Kommunikatives Handeln hingegen setzt nicht auf Ego-Durchsetzung, Macht, Zwang oder Nutzenkalküle ausschließlich hinsichtlich der je eigenen Interessen, sondern beurteilt das, was Handlungen erfordert, am Leitfaden über reines Eigeninteresse hinausweisender Geltungsansprüche. Werbung beispielsweise setzt auch da, wo sie Gründe anführt, wieso dieses Waschmittel nun besser sei als ein anderes, anders als die »Stiftung Warentest« nicht geltungsorientiert auf eine tatsächliche Diskussion über dessen Qualität. Sie will beeinflussen, ohne zu begründen. Eine geltungsorientierte Musikdokumentation berichtet, ohne die darin enthaltenen Tonträger verkaufen zu wollen. Diese Trennung zwischen Werbung und Programm ist auch Bestandteil von Autor*innen- und Produktionsverträgen. Eine am Leitfaden strategischer Rationalität strukturierte *Docutimeline* orientiert sich nicht primär an wahr oder richtig, sondern versucht nur zu antizipieren, was gefallen könnte, was ggf. auch triggert und empört und arrangiert entsprechend.

Im Falle des so verstandenen Strategischen unterscheidet Habermas des Weiteren zwischen verdeckten und offenen Formen, wobei die verdeckten sowohl auf unbewussten oder auch bewussten Täuschungen beruhen können. Letztere These würde ich dahingehend variieren, dass, um bestimmte Effekte, die als populär gelten, für ein bestimmtes Publikum zu erzielen, diese gewünschten Wirkungen ihrerseits Gründe generieren könne, die keine bewussten Täuschungen sind, aber auf Vorstellungen eines attraktiven Programms bezogen über Wahrheits- und Richtigkeitsansprüche hinausweisen. Sie verzerren das, was in geltungsbezogenem Handeln artikuliert würde¹².

Meine These ist, dass dieses bei institutionalisierten Medienproduktionen bis hinein ins »seriöse« Feld der Produktion von Dokumentationen der Fall sein kann

10 Vgl. Habermas 1988, Bd. I, S. 383

11 Ebd., S. 385

12 Ebd., S. 446

(im Sinne einer Verklumpung von Zeit, also Stagnation), aber keineswegs immer auch so ist.

Bezugnahmen auf Quotendiskussionen, Minutenschrittanalysen, Interesse der Positionierung eines Senders, Annahmen dessen, was das Publikum wollen würde, Status in den Hierarchien von Organisationen und vieles andere mehr *vermischt* sich mit Fragen nach propositionaler Wahrheit, normativer Richtigkeit und Evaluativem (und expressive Wahrhaftigkeit gilt als relevant nur da, wo sie im Rahmen des »Images« z.B. von Moderator*innen relevant werden).

In solchen Fällen nun, wie so manchmal auch in Medientheorien oder auch rechten Verschwörungszirkeln behauptet wird, die große Manipulation zur kollektiven Umerziehung, Massenhypnose oder dergleichen zu wittern bei gleichzeitigem intendierten Verbergen von Wahrheit, eine solche Sicht jedoch ist nicht zutreffend – zudem gerade jene Medien, deren Inhalte sich am ehesten in neurechte Agitation gegen bestimmte gesellschaftliche Gruppen fügen, jene sind, die strategischen und nur auf Effekte zielenden Gebrauch des Rationalen bei gleichzeitiger Missachtung von Personen, nicht jedoch Funktionen (Berufsgruppen zum Beispiel), am deutlichsten bedienen. Zum Beispiel die Boulevardmedien bestimmter Großverlage. Die Regierung diktiert auch nicht, was zu berichten sei; viel häufiger ist ein »Diktat der Märkte«. Strategisches Handeln liegt auch dort vor, wo »Sündenböcke« gesucht werden oder Vorurteile von Mehrheiten gegenüber Minderheiten angestachelt werden, Mehrheiten, die auch den Großteil der Zuschauer ausmachen.

Es wirken auch Mischformen, die zumeist in ein und derselben Produktion strategische und verständigungsorientierte Dimensionen des Rationalen kombinieren. Sie wirkt zudem ggf. auf Inhalte von Kommunikationen – in dem Sinne, dass versucht wird zu antizipieren, was das Publikum hören will und was nicht.

Ein Stroboskop-Licht bei einer Party oder ein Beat, der zum Tanzen animiert oder mit Schockwirkungen agierende Ästhetiken des Erhabenen sind noch kein strategischer Gebrauch von Rationalität. Strategie im Sinne von Habermas ist immer abkünftig von wahr, richtig und wahrhaftig gedacht als Verzerrung, um etwas zu erreichen – nicht etwa, um die erzeugten Resonanzen von Musik im Sinne ästhetischer Erfahrung unter »strategisch« zu verbuchen. Im Falle der Wirkung von Musik als Musik auf nix Bezug genommen, was verzerrt dargestellt oder falsch begründet wäre. Manipulativer Musikeinsatz in Filmen, die Aussagen beinhalten, ist dennoch möglich.

Es ist ein Sich-Verstellen, um etwas im inhaltlichen Sinne zu erreichen (nicht verurteilt zu werden, zu provozieren, dass der gegnerische Spieler eine rote Karte erhält – z.B.) etwas anderes, als wenn Sänger*innen in Songs Gefühle zum Ausdruck bringen, die sie akut gar nicht haben. Und der Off-Text von Dokumentaristinnen operiert auf einer anderen Ebene, der Afrofuturismus lügt nicht – er fabuliert kritisch im Sinne Saidiya Hartmans, um Realität ertragen zu können.

In den Modi nach Nichols taucht die Möglichkeit einer solchen Unterscheidung zwischen strategisch und verständigungsorientiert nicht auf. Gerade die Haltung von Dokumentarist*innen rund um und im Gefolge des »Direct Cinema«, die im Beobachtungs-Modus so tun, als seien sie keine Teilnehmer, würden nicht einwirken auf das, was vor der Kamera passiert und auch passieren würde, ohne dass sie da sind, ist am ehesten unbewusst strategisch orientiert – weil es etwas suggeriert, was zumindest, soweit es Menschen betrifft, nur mit nicht entdeckten Überwachungskameras möglich ist. Paradoxerweise lässt sich in diesem Modus am schwierigsten aufzeigen, in welchen Fällen strategische Erwägungen als Begründungsmodi fungieren oder auch nicht. Die Möglichkeit des Strategischen ist in allen anderen Modi jedoch gegeben.

Auf gesellschaftlicher Ebene entspricht das Strategische *funktionalistischen* Rationalitäten. Habermas geht mit Teilen der soziologischen Tradition davon aus, dass sich im Zuge einer wachsenden Komplexität von Gesellschaften eine funktionale Differenzierung herausgebildet habe – gesellschaftliche Subsysteme wie Wirtschaft und Verwaltung von und in Gesellschaften hätten je spezifische Aufgaben innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges übernommen, um dabei ggf. in den Modus der Herrschaft gegenüber den in Gesellschaften situierten Personen zu wechseln, indem sie diese, zugespitzt formuliert, als zu kontrollierende Umwelt zum Selbsterhalt der Systeme etablierten.

Durch das Erzwingen z.B. von Steuerzahlungen oder Sanktionieren von als zu bestrafend begriffenen Tatbeständen (Macht) reproduziert sich Staat, also in diesem Falle die Exekutive und die Judikative; Beziehungen rund um Gebrauchs- und Tauschwerte (die Ermittlung letzterer durch das Steuerungsmedium Geld entlastet) im Sinne der Gewinnmaximierung durch Handel auch unter Einbeziehung der Lohnarbeit, des Verkaufs somit der eigenen Lebenszeit, Geistes- und Körperkraft auf durch in Eigentumsverhältnissen geordneten Märkten, erfüllen Funktionen in der materiellen Reproduktion von Gesellschaften. Diese geraten ggf. in den Gegensatz zur symbolischen Reproduktion, die im Modus des verständigungsorientierten Handelns in Lebenswelten sich vollzieht. Funktionale Differenzierung gründet so immer auch in der Arbeitsteilung noch bei jeder Produktion in *Docutimelines*, wenn Editor*in, für die Montage zuständig, und Autor*in als dem Inhalt zugewandt zusammen »in den Avid gehen«. Dass so tatsächlich *entlohnte* Arbeit auch weiterhin Basis jeder Medienproduktion ist, das wird meines Erachtens in den Medienwissenschaften zu häufig ignoriert.

Aus Habermas' Perspektive entkoppeln sich im Zuge der evolutionär sich vollziehenden funktionalen Differenzierung System und Lebenswelt über Zwischenstufen und in zwei Entwicklungssträngen.

Als Übergangsstufe zur postkonventionellen Moral arbeitet Habermas die *Wertgeneralisierung* heraus, also ein Abstrahieren dieser von lediglich partikularen Zusammenhängen ohne universalistischen Anspruch. So löst sich ggf. auch die Bin-

dungskraft religiöser Traditionen auf; das Soziale verschiebt sich hin zu sprachlichen Konsensbildungsprozessen¹³ und auch heraus aus der Zuständigkeit institutioneller Experten heiliger Schriften z.B. in Kirchen hin zum *Begründen* von Normen in der Orientierung am interpersonal als vernünftigen Verstandenen, nicht etwa höheren »Wahrheiten«. Andere gesellschaftliche Bereiche sind als normative Ordnungen unter Rekurs auf gottgegebene Rechte des z.B. Adels und/oder des Mannes, der Sippen usw. im Zuge der Moderne und der in ihr greifenden Industrialisierung nicht mehr zu steuern, und hier wirken Habermas zufolge »zwei Sorten von Entlastungsmechanismen und zwar in Form von Kommunikationsmedien, die die sprachliche Verständigung entweder kondensieren oder ersetzen«¹⁴ – im nächsten evolutionären Schritt durch Steuerungsmedien, also z.B. Geld und Macht einerseits, generalisierte Formen der Kommunikation wie zunächst Reputation, Expertise, Integrität andererseits.

»Der wachsende Rationalitätsdruck, den eine problematisierte Lebenswelt auf den Verständigungsmechanismus ausübt, erhöht den Verständigungsbedarf, und damit nehmen der Interpretationsaufwand und das (mit der Inanspruchnahme von Kritikfähigkeiten steigende) Dissensrisiko zu. Diese Anforderungen und Gefahren sind es die, die durch Kommunikationsmedien abgefangen werden können.«¹⁵

Das ist eine wahrhaft große These, die Herausbildung von Geld und Macht als durch Dissensrisiko entstandene Entlastung von lebensweltlicher Differenzierung und Rationalisierung zu erklären. Kapitalismuskritiker, die eher an Theorien entfremdeter, abstrakter Arbeit und der Gebrauchswert/Tauschwert-Differenz ansetzen, zeigten sich angesichts dessen tatsächlich entsetzt nach Erscheinen der *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Heute ist sie, rückblickend betrachtet, einer der letzten Versuche, außerhalb neoliberaler Doktrinen noch das Verhältnis von Wirtschaft und Gesellschaft auch in der Thematisierung der ökonomischen Mechanismen selbst zu denken, anstatt »neoliberal« nur noch im kulturellen Sinne zu deuten.

Habermas unterscheidet deutlich zwischen dem Sich-Herausbilden von Spezialisierungen und Expertisen, wie bereits im Fall einer spezialisierten Kunstkritik in dieser Arbeit ausgeführt wurde, und einer völligen Entkopplung der Steuerungsmedien von sprachlicher Konsensbildung. In der *Theorie des Kommunikativen*

13 Die Frage nach Religion und Musik sowie deren Funktion in Subkulturen innerhalb westlicher Gesellschaften erfasst Habermas hier nicht vollständig adäquat, wie sich z.B. im Tradieren des Gospels in Soul, Jazz und House-Music zeigt.

14 Habermas 1988, Bd. II, S. 269-270

15 Ebd., S. 272

Handelns veranschlagt er auch »Währungen« wie Ruf und Renommee zentral – sozusagen als rationalisierte Formen dessen, was einst Priesterkasten und religiöse Gelehrte vollbrachten. Sie wirken in der Tat fort, dass sie auch in massenmedialen Zusammenhängen Preisverleihungen nach sich ziehen, die wiederum für Renommee sorgen und ggf. selbst übertragen werden – und sie wirken auch auf Images und Standing von Künstler*innen, somit auch Musiker*innen. Um sie gruppieren sich zudem jene Glaubwürdigkeitskriterien, die Thomas Weber in seiner Konzeption der medialen Milieus herausarbeitet.

Der für Habermas' Verständnis dessen zentrale Begriff der »generalisierten Kommunikation« bzw. derer »generalisierten Form« bleibt in der *Theorie des kommunikativen Handelns* etwas unscharf. Aber mit ihm behandelt Habermas Massenmedien in der *Theorie des kommunikativen Handelns* ganz explizit. In der generalisierten Kommunikation kondensieren sich noch Lebenswelten verhaftet bleibende Verständigungen; das sind eben jene Verdichtungen, die in dieser Arbeit bisher wortreich beschrieben wurden. Sie gründen und verhalten sich noch im Falle des Afrofuturismus in und zu dem, was als Leid in der Segregation und in rassifizierenden Praxen lebensweltlich erfahren wurde und wird und dann in Musiken als Gegenwelt erscheint, sich artikuliert.

Massenmedien distribuieren und thematisieren das im besten Falle. Die Modi nach Nichols transformieren es in Audiovisualitäten und machen es im gelingenden, eben nicht lediglich retromanischen Fall geltungsorientiert zugänglich. Massenmedien »lösen Kommunikationsvorgänge aus der Provinzialität raumzeitlich beschränkter Kontexte und lassen Öffentlichkeiten entstehen, indem sie abstrakte Gleichzeitigkeit eines virtuell präsent gehaltenen Netzes von räumlich und zeitlich weit entfernten Kommunikationsinhalten herstellen und Botschaften für vervielfältigte Kontexte verfügbar halten.«¹⁶

Und in der Tat liegt hier auch eine weit über Musikdokumentationen hinausgehende Entlastungsfunktion vor: geltungsorientierte Medienproduktionen recherchieren, fassen zusammen, rekonstruieren und kondensieren für ihre »User« Informationen, nutzen ihre Arbeitszeit, um Übersetzungen und auf Verständlichkeit abzielende Brücken zwischen z.B. auch wissenschaftlichen Expertenkulturen und dem Publikum zu schlagen. Auf diese Rolle wurde im Zusammenhang mit den Experteninterviews mehrfach verwiesen; tatsächlich stellen durch diese Massenmedien gewissermaßen »vorverdaut« Gründe aus Expertenzusammenhängen für Lebenswelten bereit. Massenmedien und mit ihnen generalisierte Kommunikation formiert sich Zwischenzonen, solchen, die sich von Lebenswelten entkoppeln, jedoch den Bezug zu ihnen wahren und verdichten, was auch *in ihnen* wirkt – und die auch kritisieren können, was systemische Prozesse anrichten. Sie bilden damit zugleich den institutionellen Kern von Öffentlichkeiten in Kommuni-

16 Ebd., S. 573

kationsnetzen, die sich zwischen Kulturbetrieb und Massenmedien spannen. Aus staatlicher Systemperspektive sind sie lediglich eine der Legitimationsbeschaffung dienende, relevante Umwelt¹⁷. Die *Theorie des Kommunikativen Handelns* ist vor der Etablierung privaten Fernsehens und Radios entstanden, somit richtete sie ihr Augenmerk auch eher auf mögliche *staatliche* Interventionen – so war auch die im »Strukturwandel der Öffentlichkeit« formulierte These einer Refeudalisierung von Öffentlichkeiten¹⁸ eher Prozessen im Adenauer- und Erhart-Deutschland geschuldet. Nichtsdestotrotz kann z.B. in ehemaligen realsozialistischen Staaten wie Polen, Ungarn und Russland beobachtet werden, was Habermas meint. Trotz einer Vernetzung von Politik und Rundfunk auch im Falle des öffentlich-rechtlichen Systems in Deutschland stellt sich die Lage hier differenzierter dar, ohne dass die Warnung seiner Reduktion auf politische Legitimationsbeschaffung anstelle von lebensweltlicher Verankerung der Politik gerade nach Einführung des »Privatfernsehens« ungehört verhallen sollte. In aktuellen Aussagen – 2019 – rückt Habermas auch durch das Internet als nächste Stufe der Entwicklung von Öffentlichkeiten nicht in seiner grundsätzlichen Diagnostik des Doppelcharakters von Gesellschaft als System und Lebenswelt ab. Er begreift die Digitalisierung als eine Zäsur wie den Buchdruck, in der jede/r Autor*in werden können, dass jedoch noch Lernerfahrungen im Umgang mit ihm nötig seien. Als Problematik identifiziert er jedoch die wachsende ökonomische Ungleichheit und sieht sie in der systemischen Natur materieller Reproduktion begründet¹⁹.

Die dazu führende vollkommene Entkopplung von System und Lebenswelt setzt bei Habermas wie folgt ein:

»Die Umstellung der Handlungskordinierung von Sprache auf Steuerungsmedien bedeutet eine Abkopplung der Interaktion von lebensweltlichen Kontexten. Medien wie Geld und Macht setzen an den empirisch motivierten Bindungen an; sie codieren einen zweckrationalen Umgang mit kalkulierbaren Wertmengen und ermöglichen generalisierte strategische Einflußnahme auf die Entscheidungen anderer Interaktionsteilnehmer unter Umgehungsprachlicher Konsensbildungsprozesse.«²⁰

Über Geld und Macht verknüpfte Interaktionen formieren sich in immer unüberschaubareren Netzen zu neuen Unübersichtlichkeiten so, dass auch Börsenboom und Immobilienblasen, Hedge-Fonds-Aktivitäten und verzweigte Bündnisse und Gegnerschaften supranationaler, durchaus machtbewehrter Akteure (z.B. IWF) entstehen und in Konzernform auch auf Handlungen in Medienproduktionen

17 Ebd., S. 471-472

18 Habermas 1990 (II), S. 337

19 Habermas 2020, S. 7-8

20 Habermas 1988, Bd. II, S. 273

einwirken können²¹. Anders als in der Theorie Parsons und später Luhmanns bilden weitere gesellschaftliche Subsysteme, bei Parsons noch als *Handlungssysteme* verstanden, nicht noch füreinander Umwelten. Maßgeblich sei die Differenz zwischen funktionalistischer System- und verständigungsorientiert-lebensweltlicher Perspektive²².

So entstehen im moralischen Sinne normfreie, »über die Lebenswelt hinauswirkende Sozialstrukturen«²³. Die »rationalisierte Lebenswelt ermöglicht die Entstehung und das Wachstum der Subsysteme, deren verselbstständigte Imperative auf sie selbst destruktiv zurückschlagen« (*Hervorhebung von mir, Ch.B.*)²⁴ Das dergestalt, dass die Mediatisierung der Lebenswelt, deren Durchdringung mit Geld und Macht, zu Interferenzzonen führt, die »dort entstehen, wo sich System und Lebenswelt so weit voneinander differenziert haben, daß sie aufeinander einwirken können.«(*Hervorhebung von mir, Ch.B.*)²⁵

Eben diese Einwirkung des Systemischen auf lebensweltliche Verständigungsprozesse begreift Habermas als »Kolonisierung der Lebenswelt«²⁶. Mag auch der Begriff hinsichtlich dessen, was alleine das Deutsche Reich an Unheil in Tansania oder Namibia produzierte, verharmlosend scheinen, bezieht man ihn im Vergleich auf hiesige Lebenswelten, so kann doch auch dort nachvollzogen werden, wie erst über die Suggestion von Handelsbeziehungen und dann der Behauptung von »Schutzgebieten« *lokale Verständigungsprozesse* durch im skizzierten Sinne funktionalisierende »Systemintegration«, also Nutzbarmachung für an Geld und Macht orientierte Operationen, brutal durchgesetzt *ersetzen*.

Tatsächlich gibt es Passagen z.B. in Mbembes »Kritik der schwarzen Vernunft«, die ohne explizite Bezugnahme auf Habermas sich so lesen lassen, dass sich die rassifizierende, genuin europäische Vernunft, die letztlich in den Neoliberalismus mündet, der ein Heer der Nutzlosen, also nicht funktionalisierbaren produziert, analog zu der von Habermas kritisch konzipierten Systemrationalität verstehen lassen:

»Sie basiert auf der Vorstellung, ›dass alle Ereignisse und Verhältnisse der Lebenswelt mit einem Marktwert ausgestattet werden könnten«²⁷. Diese Entwicklung ist außerdem gekennzeichnet durch die Produktion von Gleichgültigkeit, die erzwungene Kodierung des sozialen Lebens in Normen, Kategorien und Zahlen so-

21 Ich durfte als Angestellter einer Produktionsfirma, in die sich über All3Media Permira einkaufte, Effekte dessen im alltäglichen Produzieren erfahren.

22 Habermas 1988, Bd. II, S. 472

23 Ebd., S. 275

24 Ebd., S. 277

25 Ebd.

26 Ebd., S. 470ff.

27 Hier zitiert Mbembe Joseph Vogl

wie durch diverse Abstraktionsoperationen, die den Anspruch erheben, die Welt auf der Basis der Unternehmenslogik zu rationalisieren.«²⁸

– wobei mit »Normen« hier Normierungen wie jene gemeint, die im nächsten Abschnitt Sujet diskutiert werden.

Als Mechanismen der Kolonisierung begreift Mbembe Formalisierungen, die Staat unter Verweis auf die Vernunft erst als »Kommando«, dann als »Zivilisierungsmissionen« behauptet und Markt als Handel, auch als Menschenhandel etabliert hätten²⁹ – während in ersterem eben das aufgezeigt wird, was Habermas' u.a. im Anschluss an Max Weber und dessen Werk fortsetzend durchaus auch im Sinne der »Sozialdisziplinierung« zu fassen vermag, verweist letzteres auf den fundamentalen Unterschied zwischen der Kolonisation afrikanischer Regionen und dem, was Habermas als »Kolonisierung der Lebenswelt« begreift und an seinem Begriff auch zu kritisieren ist; zudem die »Kolonisierungsthese« eine ist, die auch von der politischen Rechten in Anschlag gebracht wird, wenn es z.B. um den Bau von Flüchtlingsheimen in Brandenburg oder Neumünster geht und sich dort schon länger Wohnende von staatlicher Macht annektiert wähen. Hier wären auch 1980 andere Termini für Habermas verfügbar gewesen, das Werk Foucaults z.B. war ihm zu dem Zeitpunkt bekannt³⁰ und bot begriffliche Alternativen. Dennoch ist es das, was Habermas als *Systemrationalität* beschreibt, was das vollbringt, was in Teilen Mbembe als die Kolonisierung leitend ausführt, wenn auch seine Diskussion des Vernunftbegriffes noch viele andere Dimensionen umfasst, die weit über Medienproduktion hinaus fruchtbar zu aktualisieren wären.

Dennoch sind auch »im Westen« Entwicklungen zu beobachten, dass, wie Habermas formuliert, sich die über die Medien Macht und Geld vermittelten Imperative von Macht und Geld, Wirtschaft und Verwaltung in gesellschaftliche und kulturelle Bereiche eindringen, die zerstört werden. Es schneiden systemische Prozesse sie von lebensweltlichen Verständigungsprozessen ab. Das Alltagsbewusstsein erfährt so »Fragmentierung«³¹, seiner synthetischen Kraft beraubt, die das Zusammenspiel geltungsorientierter Rationalitäten noch zu vermitteln wusste. Die Verständigungsräume werden in teils eigendynamisch sich vollziehenden Prozessen durch die »monetäre Umdefinition von Zielen, Beziehungen und Diensten,

28 Mbembe 2014, S. 15 bzw. Pos. 117 der eBook-Ausgabe

29 Ebd., S. 185

30 »Im übrigen ist Foucault derjenige, von dem ich aus dem Kreis der Strukturalisten am meisten gelernt habe. Das heißt, dass er deskriptiv und analytisch, die Deformationen der bürgerlichen Vernunft gutbeschrieben hat. Solange er die destruktiven Wirkungen instrumenteller Vernunft verfolgt, ist er fabelhaft.« Vier Jungkonservative beim Projektleiter der Moderne, In: taz, 3.10. 1980

31 Habermas 1988, Bd. II, S. 521

von Lebensräumen und Lebenszeiten sowie durch die Bürokratisierung von Entscheidungen, Pflichten und Rechten, Verantwortlichkeiten und Abhängigkeiten«³² *ersetzt*, wodurch auch der Funktionalismus dieser Entwicklungen erst vollkommen sichtbar würde. Sozial integrierte Zusammenhänge erführen eine Angleichung an Erfordernisse kapitalistischen Wirtschaftens. Ein Beispiel hierfür sind allseits diskutierte Gentrifizierungsprozesse. Habermas bewegt sich hier allerdings bis in manchen Passagen bis in die Begrifflichkeit hinein – an manchen Stellen »Zersetzung«, auch »Lebensraum« – auf einem sehr schmalen Grat, der die teilweise Heimatfilmhaftigkeit seines Lebensweltkonzeptes stützt³³.

Umgekehrt ist der Prozess, den er beschreibt, gerade auch für Medienproduktionen tiefgreifend spürbar und wirksam. Weltbezüge und geltungsorientierte Kommunikation können durch Bezüge auf Systemimperative und andere, markt-analoge Quantifizierungen wie Quoten tatsächlich *ersetzt* werden. Umgekehrt ist gerade verständigungsorientierte und geltungsbezogene Kommunikation notwendig, um Kritik formulieren zu können. Eine solche Möglichkeit vermochte Habermas zufolge Marx nicht zu denken: »Marx hat die Umwandlung von konkreter Arbeit in abstrakte nicht als speziellen Fall einer systemisch induzierten Verdinglichung sozialer Beziehungen überhaupt begreifen können, weil er vom Modell des zwecktätigen Aktors ausgeht«³⁴. So kann mit in den 80ern durchaus noch präsenter Marx-Orthodoxie nicht erklärt werden, wie zunehmend die Normalisierung entfremdeter Arbeit in der Konsumentenrolle so zentral werden konnte – aber auch aktuell so machtvolle und allseits diskutierte Bewegungen wie »Black Lives Matters« nicht, die eine Ungleichbehandlung von Personengruppen durch die administrative Macht, im Spezialfall der Sicherheits-Subsysteme der Exekutive, lautstark beklagen. Mit, in Abschnitt 1.2 ausgeführt, immer auch starker Wirkung auf Pop-Musik. Tatsächlich brechen diese Konflikte an den »*Nahtstellen*« von *System und Lebenswelt* auf.

An diesen Schnittstellen oder auch in den Interferenzzonen³⁵ von System und Lebenswelt verortet agieren zugleich auch Medienproduktionen dann, wenn sie an Märkte gekoppelt sind, in denen Geld und Macht regieren (selbst im Falle von eher

32 Ebd., S. 476

33 Habermas 1988, Bd. II, S. 487; hier verweist er selbst auf traditionale, dörflich-bäuerliche Lebenswelten, die nicht lediglich im Glanz der Nostalgie und melancholischem Reiz erstrahlten, sondern auch einen sachlichen Gehalt hätten und die in der sich in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts und der sich formierenden Öko-Bewegung in Deutschland bis in die Pop-Musik hinein zeigten; Acts wie Ougenweide und Liederjan wurden gehört mit ihrem Mittelalter-Folk, mit Novalis etablierte sich auch eine Rockband, die sich schon in der Namensgebung an der Romantik orientierte und Songs wie »Wer Schmetterlinge lachen hört« sang.

34 Habermas 1988, Bd. II, S. 503

35 Vgl. auch Kunnemann 1991, S. 157ff.

an Kunstmodi des Dokumentarischen orientierten Herstellungsweisen sind diese z.B. auch im Festival- und Verleihkontext dem nicht völlig außerhalb).

Sie können, an Habermas anknüpfend, aber zugleich bereits über ihn hinausgehend, in strukturelle Gewalt münden, die, ohne manifest zu werden, latent sich Formen auch der Verständigung bemächtigen. Letzteres schließt Habermas aus, ersteres beschreibt er: »Strukturelle Gewalt wird über eine systematische Einschränkung von Kommunikation ausgeübt; sie wird in den formalen Bedingungen des kommunikativen Handelns so verankert, daß für die Kommunikationsteilnehmer der Zusammenhang von objektiver, sozialer und subjektiver Welt in typischer Weise präjudiziert ist.«³⁶ Habermas schreibt hier von »Verständigungsformen« – anders formuliert: solche Prozesse können auch als Formatierung verstanden werden. Als Folgeerscheinung kann systemisch induzierte Verdinglichung und kulturelle Verarmung kommunikative Praxen erstarren und veröden lassen³⁷.

Auch außermoralisch-normative Regularien in handwerklichen Fragen, die in Film- und TV-Zusammenhängen oft als jene des Wissens ums Populäre auftreten können, bilden Zentren von Kommunikationen rund um die Produktion von Musikdokumentationen; auch Definitionen dessen, was wirklich »reportagig« sei und ähnliche Bewertungen generierende Ensembles von Gründen organisieren die Produktion und erzeugen durchaus wirksame, weil mit Macht und Geld untermauerte Handlungsorientierungen.

Eben an dieser Stelle sind auch die bereits mehrfach erwähnten medialen Milieus im Gesellschaftlichen positioniert.

Von diesen nunmehr rekonstruierten Theorieelementen aus können Brücken zu den einstigen »Kontrahenten« von Habermas im »Postmoderne-Streit« wie z.B. Michel Foucault³⁸ geschlagen werden. Das soll nun geschehen. In dem Aufzeigen von Mechanismen dessen, was als Formatierung bereits begrifflich ins Visier genommen wurde, implodiert indirekt auch die Gegenwartsdiagnostik von Theoretikern wie Andreas Reckwitz hinsichtlich angeblich vorherrschender Kulte des »Besonderen« durch und in Regimen der »Creative Communities«³⁹, für die empirisch wenig spricht⁴⁰.

36 Habermas 1988, Bd. II, S. 278

37 Ebd., S. 483

38 In einer Fußnote soeben bereits erwähnt

39 Vgl. Reckwitz 2017

40 »Nur noch kulturalisierte Einzelkämpfer, die ihre singularisierte Marke zu Markte tragen und zuvorderst an sich selbst zu denken haben. Diese Debatte, die vom »unternehmerischen Selbst« über den »Arbeitskraftunternehmer«, das »Kreativsubjekt« bis hin zum projektgebeutelten »Netzwerker« reicht, berauscht sich an Konzepten und Terminologien, ist aber doch hartnäckig empirieresistent. Von der unmittelbaren Erfahrung in der Feldforschung lassen sich die Diskussionen um den neuen Geist des neoliberalen Kapitalismus kaum beeindruckt. Das ist schade, denn wir haben in den vergangenen Jahren eine Reihe neuer

5.2 Formatierung und Normalisierung

»Formatierung« entspricht dem, was in anderen Zusammenhängen auch als »Standardisierung« gefasst wird⁴¹. Die »Systemimperative« im Anschluss an Habermas, also jene Handlungen koordinierenden Regeln mit Befehlscharakter, die nicht eigens begründet werden und somit auch nicht als Koordination im Sinne geltungsorientierten, kommunikativen Handelns verstanden werden können, bewirken mittels der »Steuerungsmedien« Geld und Macht (und beidem zusammen) in und um Organisationen Handlungen. Das kann überall da, wo Auftraggeber und Bezahlungen, Filmstiftungen, Finanzierungen und Lohnarbeit auf Basis legaler Vertragsverhältnisse auf Inhalte wirken, aufgezeigt werden. So ist in Deutschland eine fernsehunabhängige Finanzierung von Kinofilmen kaum möglich: »Es gibt in Deutschland so gut wie keine Filmförderung, bei der nicht früher oder später das Fernsehen entscheidet. Wo also immer gefragt wird: Ist denn ein Sender jetzt an diesem Projekt beteiligt oder nicht? Ein Teil des Desasters ist dabei, dass die Fernsehproduktionsstandards nahtlos auf die Kinoproduktionsstandards übertragen werden«, so Robert Bramkamp. Und weiter: »Es hat in den letzten 16 Jahren eine ästhetische Gleichschaltung gegeben, und ich finde das Wort Gleichschaltung absolut angebracht.«⁴²

Lutz Hachmeister, Medienwissenschaftler, -berater und selbst auch Produzent und Autor verweist auf ähnliche Phänomene: einen immer enger werdenden »Canyon« (so nennt es Robert Bramkamp, »da sind die Felswände an den Seiten so steil, dass alle im Tal des Canyons gefangen sind und den einen Weg entlangmüssen«⁴³), in dem immer mehr Ideen und Produktionen z.B. als »zu intellektuell« ausgewiesen werden, engt auch die Möglichkeiten der Strukturierung in **Docutimelines** ein. Es wirkt notwendig und systematisch dann, wenn quantifizierende, statistische Filter, die Marktformigkeit simulieren, in die Produktionen wirken und Retromanien insofern befördern, dass nur noch das Bewährte bedient wird: so festigt sich auch in Institutionen konventionalisiertes Hintergrundwissen als Orientierung in täglichen Lebenswelten. »Die Redakteure wollen immer mehr durchgeskriptete

Studien vorgelegt bekommen, die keine Anhaltspunkte dafür bieten, dass sich die Arbeitswelt heute in Projekte auflöst oder ständig weiter entsolidarisiert.« So Berthold Vogel in »Soziopolis« <https://soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/reckwitz-buchforum-3-die-gesellschaft-aft-der-singularitaeten/>, aufgerufen am 1.12.2018

41 Vgl. Reckwitz 2017, Pos. 578 der eBook-Version; ebenso Link 2013, S. 34

42 Bramkamp, Robert, Komplexer soll die Welt nicht werden, <https://www.critic.de/interview/komplexer-soll-die-welt-nicht-werden-filmfoerderung-anders-ii-3986/>, aufgerufen am 17.6.2018. Es entspricht dieses auch meiner Erfahrung.

43 Interview von René Martens mit Lutz Hachmeister in »Medienkorrespondenz« 1.12.2019, <https://www.medienkorrespondenz.de/leitartikel/artikel/dieser-diskurs-hat-keinen-anspruch-auf-mich.html>, aufgerufen am 1.2.2020

Konzepte. Es ist ja klar, dass man eine Idee haben muss, was man machen will – aber der Sinn des dokumentarischen Arbeitens ist doch, sich auf die Wirklichkeit einzulassen und sich auch überraschen zu lassen. Diese Bereitschaft ist radikal gesunken. [...] Redakteure werden immer stärker selbstreferentiell im System sozialisiert – mit einer im Grunde gestrigen Einstellung.«⁴⁴

In den Peripherien öffentlich-rechtlicher Kanäle (Funk, ARTE, 3Sat, ZDFinfo) der Produktion von Dokumentationen entstehen häufig noch Mischformen zwischen geltungsorientierten und an Systemimperativen orientierten Produktionen. Je weiter man dem Gipfel der Gaußschen Normalverteilung sich nähert, desto eher regiert dessen mathematische Herleitung: der Durchschnitt.

Christian Hißnauer verweist auf die Herkunft des Begriffs »Formatierung« im Lizenzhandel⁴⁵. Er bezieht ihn ausschließlich auf serielle Produktionen; letztlich folgen auch Sendepätze in Programmschemata von TV-Sendern einer analogen Logik. Die öffentlich zugänglichen Sendepatzbeschreibungen des deutsch-französischen Kulturkanals ARTE bestimmen ihre Sendepätze z.B. zu den Kulturdokumentationen am Sonntag, dass sie sich in ihrer Gestaltung an Zuschauer ohne jegliches Vorwissen adressieren sollten, nicht rein biographisch am Künstlerleben entlang erzählt sein und im Falle von Musikdokumentationen einen Anteil von mindestens 50 % Musik einpflegen sollen. Strategisches Ziel sei es, Zuschauer*innen für Kultur zu *gewinnen*. Somit ist der Sendepatz in seiner Adressierungsweise an ein breiteres Publikum gerichtet als die Kulturdokumentation am Mittwoch, in der auch Reflektion erlaubt ist⁴⁶. Im Rahmen der ARTE-Sendepätze verbleibt noch eine erhebliche Offenheit, die »Neue Formate und erzählerische Formen« im Falle der Kulturdokumentation *tatsächlich* fördern; jedoch auch hier entsteht, anders, als Andreas Reckwitz es suggeriert, kein »Kult des Besonderen« oder der »Singularitäten«. Aus Systemperspektive fungieren solche Sendepatzbeschreibungen als Umweltbeherrschung in Anwendung administrativer Macht; angesichts eines verzweigten Netzes von Zulieferern und Produzierenden in Deutschland und Frankreich wird so für die Einheitlichkeit der Programme gesorgt und das vollbracht, was die Postmoderne im Namen der Vielfalt schon immer bekämpfte.

Zudem durch die jeweilige Programmlänge bereits eine Form geschaffen wird, die sich aus Kriterien verständigungsorientierter Rationalität im Sinne von Weltbezügen alleine nicht begründen lässt, es sei denn, man fasst dies unter Handlungskoordination. Portionierung bildet zudem immer auch eine Voraussetzung von Handelbarkeit in Märkten.

44 Ebd.

45 Hißnauer 2011, S. 169

46 Quelle für beide Sendepätze die öffentlich zugängliche Sendepatzbeschreibung: <https://www.arte.tv/sites/corporate/files/sendepatzbeschreibungen-von-arte-2019-1.pdf>, aufgerufen am 5.10.2021

Christian Hißnauer betont mit Knut Hickethier, dass es sich bei Formaten um Angebotsformen handle, deren »Gestaltung und Dramaturgie von ökonomischen Gesichtspunkten bestimmt werden« – somit ein »medienindustriell optimiertes Genre«⁴⁷. Zutreffend konstatiert er: »Je strenger das Format ist, umso konkreter und vielschichtiger sind die zu erfüllenden Formatvorgaben definiert, die den individuellen Entscheidungsfreiraum der Autoren und Regisseure einschränken. Sie sollen ein einheitliches Erscheinungsbild gewährleisten.« Und dieses diene auch der Erwartungssicherheit der Zuschauer.⁴⁸ Es ginge um lizenzierbare Programmkonzepte, nicht Inhalte – Hißnauer führt das Beispiel »Pop Idol« an; ich selbst habe in einer Firma gearbeitet, die von »Top of The Pops« bis zu »Unsere Besten« als Adaption von »Greatest Britains« diverse Formate einkaufte und bei deutschen Sendern etablierte. Produktionsfirmen sind häufig auch in internationalen Produzentenpools organisiert, in deren Rahmen Lizenzen getauscht und gehandelt werden.

Ein Effekt dessen ist, das auf nationalen Märkten oft das zu sehen ist, was international bereits erfolgreich war, so dass Innovationsfreude und Experimentierwille häufig eher Strategien des Bewährten weichen (ähnlich wie in Repertoireoper, Abonententheater, »MoMa«-Ausstellungen in Berlin oder des Immerwiederneu-aufführens von Beethovens Neunter, weil die Menschen es halt kennen und den Refrain mitsingen können, auch Trends auf Kunstmärkten). Schemata filtern eine Anwendung von Kategorien auf Anschauungen. In einem Passus des berühmten Kulturindustrie-Kapitels schreiben Horkheimer und Adorno: »Die Leistung, die der kantische Schematismus noch von den Subjekten erwartet hatte, nämlich die sinnliche Mannigfaltigkeit vorweg auf die fundamentalen Begriffe zu beziehen, wird dem Subjekt von der Industrie abgenommen. Sie betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden.«⁴⁹ – somit die Unterordnung des Besonderen unter die, aus der Kantischen Architektonik gelöst, Schematisierung und damit Formtierung von Sichtweisen und Gestaltungspraxen. »Generalisierte« Kommunikation führt so in vielen Fällen zu jener Nivellierung, die Horkheimer und Adorno auf den Kantischen »Schematismus« schoben. Und die verhindern, dass das, was im 2. Teil über ästhetische Rationalität als im Medium der Urteilskraft sich vom Besonderen bestimmen zu lassende Erfahrungsermöglichung, die im Zusammenspiel mit anderen geltungsorientierten Rationalitäten Bezüge zur nicht-verdinglichten, sozialen Welt herzustellen vermag, sich realisieren kann.

Konfektionierung statt Maßanzug, sozusagen – Warhols Suppendosen und Seriendrucke spiegelten solche Mechanismen der Massenproduktion. Sie sind durch ihre serielle Anlage und die in ihnen wirkenden Variationen, ganz ähnlich auf

47 Ebd., S. 169 + S. 171

48 Ebd., S. 176 – 177

49 Horkheimer/Adorno 1969, S. 90

elektrische Stühle, Elvis Presley und Blumen angewandt, tatsächlich prototypisch für das, was in Fernseh-Zusammenhängen »Formatierung« heißt (und ihr Thema ist als Fortsetzung der Suppendosen u.a. auch Reproduktion und Warenform mit Mitteln der Gebrauchsgraphik): Elemente in Grafiken, Trennern, Interviewhintergründe, dem Look von Reenactments, Opener (incl. dessen Musik) im Sinne einer CI (»Corporate Identity«) des jeweiligen Formates, das zudem in die Marktposition der jeweiligen Produktionsfirma sich fügt. Noch jedes Logo einer Universität folgt eben dieser Variante des »Schematismus« – wie in Teil 4. bereits ausgeführt.

Auch Picassos »Blaue Serie« oder die Stilistik und Arbeitsweise von Jackson Pollock weisen Züge dessen auf, auch wenn sie als »Unikate« auf anderen Märkten als Geldanlage dienen – obgleich sie sich von Welt- und Materialbezügen nicht entkoppeln, sondern gestaltend Suchbewegungen in den Bezügen vollziehen. Modi wie die Kirchentönen, Songstrukturen (Strophe, Refrain, Bridge), Blues-Schemata, Sonatensatzform und Tonartenfolgen in Sinfonien formatieren musikalisches Material; als im Wesentlichen nicht- oder vor-propositionale Formen können hier freilich geltungsbezogene Kombinationen aus Materialien auch nicht als so weit formatiert erscheinen, dass sie ins tatsächlich Falsche drifteten – obgleich falsche Töne sehr wohl gespielt werden können. Dennoch ist der Jazz insofern als musikalische Praxis besonders, dass er durch das Inside/Outside-Spiel, also dem innerhalb der von Akkorden vorgegebenen harmonischen Struktur und außerhalb derer, sich immer auch gestaltend zu den Formaten verhalten kann.

Plot-Schemata wie Whodunit- oder Hardboiled-Krimi, 3-Akt-Struktur oder Heldenreise bringen sozusagen als »Tiefenstruktur« formatierte Story-Oberflächen hervor. Wenn Narrative als Mythos mit dem Logos kontrastiert werden, so sind häufig eher solche Schemabildungen gemeint – so nennt es Albrecht Koschorke in seiner Erzähltheorie⁵⁰. Ganze Pop-Musik-Genres können im Zuge der Abstraktion vom Indexikalischen zum Symbolischen als »Formate« begriffen werden. Gerade auch in sich zunächst als widerständig verstehenden Formen wie Hip Hop oder »Alternative« kann das »Mein Block«-Schema, das noch bei Nas in Queensbridge griff, selbst im Zuge symbolischer Generalisierung im Falle von Bushido oder Sido zum Format mutieren; wobei dieses begründende ökonomische Notwendigkeiten häufig dann von denen gezeißelt werden, die selbst ganz gut versorgt sind. Dieses wieder Entkoppeln von System und Lebenswelt in Musiken, Vorwürfe wie jene, ein Star habe seine Fans, sein Herkunftsmilieu, sein bisheriges Schaffen usw. »verraten« ist seit Bob Dylans Wechsel von der Akustik- zur E-Gitarre immer wieder neu auch Plot möglicher Musikedokumentationen gewesen. Tom Theunissen beklagt z.B. in Folge 6, »Gothic, Industrial & Black Metal« der Reihe »Welcome To The Eighties« (ZDF/ARTE 2009), ich fungierte in diesem Fall als Produzent und Redaktionsleitung, dass The Cure zum Pop übergelaufen

50 Koschorke 2012, Kapitel II.2

seien. Die Spannung von »Kommerz« und der dem selbst dem ökonomischen System eingeschriebenen »Alternative«-Habitus hält die Diskussion rund um den Ausverkauf der Ideale oder auch nicht am Laufen.

Von Jeff Koontz sei im Zusammenhang von Formatierung und Monetarisierung ganz zu schweigen⁵¹. Auch serielle Arbeiten z.B. in der Fotografie, so die »Complete Untitled Film Stills« von Cindy Sherman, die Anke Haarmann als »visuelle Forschung« begreift⁵² und denen sie attestiert, »in Anlehnung an Filmserien die Positionierung des Subjekts im Film in seinen Variationen durchzuspielen und vergleichend nebeneinander zu stellen«⁵³, formatieren selbst dann noch lizenzhandelstauglich, wenn sie künstlerisch forschen. Sherman fotografiert sich hier selbst in berühmten Filmszenen nachempfunden Settings.

Die Übergänge zwischen Schema, Konvention und Formatierung sind teils fließend; sie können auch identisch werden. Auch Märkte und in ihnen Agierende und für sie Produzierende können so Konventionen erzeugen, die in von ökonomischen Systemimperativen regierten Zusammenhängen entstehen: »Gemälde wie die von Peter Doig verkaufen sich gerade gut«.

Eben hier setzt die bis heute in manchen Fällen gültige Kritik der Warenform in marxistischen Kulturkritiken an. Manche derer führen das »Authentische« oder »Lebendige« gegen die »Sterilität« der Zurichtung durch Märkte ins Feld; mittlerweile verfügt jede DAW (Digital Audio Workstation) über unzählige Möglichkeiten, etwas »lebendig« oder »authentisch« klingen zu lassen und ist selbst warenförmig geworden. Was hier noch »Selbstverwirklichung« heißen soll, bleibt mir als Teil der »Creative Communities« zumindest verborgen – letztlich operieren hier Marktformigkeiten miteinander und verschachteln sich ineinander in Zeit. Reckwitz formuliert es anders: er beobachtet »eine Kulturalisierung der Lebensformen in Gestalt von »Lebensstilen«, die sich nach dem Muster eines Wettbewerbs kultureller Güter auf einem kulturellen Markt zueinander verhalten, also um die Gunst der nach individueller Selbstverwirklichung strebenden Subjekte wetteifern.«⁵⁴ Solche Lebensstile können Sujet in Musik-Dokumentationen sein und damit durchaus Performances Einzelner einfangen, die Images kreieren oder die Inszenierung einzelne Youtuber und »Influencer« antreiben. Ansonsten wirkt eher das, was in Innenstädten zu begutachten ist – die Dominanz von Ketten wie Starbucks, z.B. – und auch die »Influencer« sind oft nur Werbefiguren für große Marken oder funktionieren selbst als eine.

51 Vgl. auch Metz/Seeßlen 2014, das ganze Buch.

52 Haarmann 2019, S. 24ff.

53 Ebd. S. 25

54 Reckwitz, Andreas, Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus, <https://soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus/>, aufgerufen am 31.5.2020

Einer der häufigsten Plots von Musikdokumentationen ist somit auch das Scheitern der Selbstverwirklichung unter Marktbedingungen. Am Beispiel der in Teil 2 untersuchten Dokumentation über Britney Spears wurde dieses bereits durchgespielt. Der Prototyp des Bösewichts solcher Geschichten ist Colonel Parker, der Manager Elvis Presleys, der den schwer medikamentenabhängigen »King« noch auf Bühnen zwang, wenn dieser kaum noch regungsfähig war, indem er dessen Kopf in einer Eimer Eiswasser steckte⁵⁵ und so auf die Bühne dank eines blühenden Tourgeschäfts zwang. Jahrelang drängte er seinen »Schützling« in gewinnbringende, aber drittklassige Hollywoodfilme, um die »Marke« Elvis Presley gewinnmaximierend zu vermarkten. Als Autor arbeitete ich diese Geschichte 1997 in meiner ersten 90minütigen Dokumentation für ARTE aus: »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll.« Auch »Avicii: True Stories« (2018) und »Whitney: Can I be me« (2016) über Whitney Houston sind Beispiele für solche Arten der Narrative mit realer Basis, in denen eher deutlich wird, wie Selbstformatierungen und Notwendigkeiten, in mittlerweile flexibilisierten Märkten sich selbst als Marke zu verkaufen, verdichtet werden. »Gaga: Five Foot Two« (2017) zelebriert geradezu, extrem nah an seiner Hauptfigur, das Gequälteins des Superstars, das körperliche Leiden, die Selbstzweifel und Einsamkeit eines Menschen, der *funktionieren* soll im Pop-Business. »Als ich 10 Millionen Alben verkaufte, habe ich Matt verloren. Ich verkaufte 30 Millionen, ich verliere Luc. Ich bekomme den Film, ich verliere Taylor«, so äußert sie an einer Stelle, verflorsene Liebschaften gegen ökonomischen Erfolg aufrechnend, und betont, dass sie sich oft gerade aufgrund ihres Geschlechts als Besitz der Industrie empfinde. Geld vs. Liebe – dem Pop als Story immer immanent.

Habermas' Ansatz bietet bei aller formulierbaren Kritik die Möglichkeit, das, was die marxistische Analyse der Warenform, das Wirken von Märkten und materielle Reproduktion betrifft, eben wie im 1. Teil beschrieben noch in Gesellschaft im Sinne komplexer institutioneller und organisatorischer Gefüge zu verstehen und zu rekonstruieren, somit auch die Zusammenhänge zu fassen, in denen die letztlich lebensweltliche Zwänge, Druck und Geldverdienenmüssen von Teilnehmern erfahren werden.

Eben *weil* die funktionalen Imperative wirken, disziplinierend wirken. Massenmedien als generalisierte Kommunikation an den Nahtstellen von System und Lebenswelt⁵⁶ angesiedelt wie auch ggf. Mittler zwischen Expertenkulturen zu rekonstruieren, so dass beides und komplementär zur Lebenswelt zudem die kommunikativen Rationalitäten als postkonventionelles Potenzial auch Handlungen in

55 Die Geschichte erzählt Elvis' Friseur Larry Geller in »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll« (ZDF/ARTE 1997), ein Film von Christian Bettges.

56 Habermas 1988, Bd. II, S. 581

der Produktion von Audiovisualitäten einwirkt, löst zwar die klassisch-marxistische Konstruktion von »Basis und Überbau« auf, vermag aber zentrale Einsichten derer doch in sich aufzuheben und aufzuzeigen, wo und wie sich Konflikte in der Medienproduktion situieren.

Das von Habermas konstatierte strukturelle *Zugleich* von Massenmedien – autoritäres Potenzial und soziale Kontrolle und sich auf Marktformigkeit Reduzierendes wie auch emanzipatorische Möglichkeiten – zeigt so auch Chancen auf, auch innerhalb von Formaten Innovationen zu etablieren.

Interessanterweise verweist Habermas auf diese Möglichkeit im Rahmen des Popkulturellen, dass massenmediale Produktionen »selbst dann, wenn sie trivialen Formen populärer Unterhaltung annehmen, sehr wohl kritische Botschaften enthalten können – ›popular culture as popular revenges.«⁵⁷ Dadurch, das Geltungsbezogenes in allen Modi des Rationalen wirken kann, somit auch ästhetischen Canyons ausbrechen, lassen sich auch in konfektionierten Formen diese transportieren und Formatierungen selbst so anlegen, dass sie dem Besonderen gerecht werden. Dieses war zumindest immer dann mein Anliegen, wenn ich für Reihen verantwortlich war als Executive Producer oder auch Produzent, in denen innerhalb von Formatierungen dennoch auch mittels geltungsorientierter Rationalitäten *Docutimelines* gestaltet wurden. Die Warenformigkeit hebt Gehalte nicht automatisch vollständig auf, sondern agiert dann im Sinne ästhetischer Rationalität, die sich dem multimodalen Zusammenspiel von Rationalitäten öffnet, sie sich dazu ggf. produzierend verhält.

Im Falle von Dokumentationen realisiert sich diese Suche nach dem Konkreten, realen, im Weltbezug zu suchenden, um sich von ihm bestimmen zu lassen, im reflexiven Modus nach Nichols am deutlichsten – die Formatierung wird selbst Teil des Sujets, durch V-Effekte ggf. aufgebrochen. Dieser Modus weiß auch um die typisch postmodernen, ironischen Zitatmontagen in seinen Gestaltungsmöglichkeiten aufzuheben und kann Formatierungen als Formatierungen auch reflektieren unter Aufbietung und Musikalisierung der ganzen Palette technischer Trickkisten. Zumindest theoretisch. Praktisch geschieht dieses eher selten.

Selbst der poetische Modus schützt keineswegs vor Formatierung, der teilnehmende formatiert sich durch den Einsatz von »Hosts« und »Guides« in mehreren Folgen einer Serie (die Netflix-Serie »Hip Hop Evolution«, in der diese geschieht, wurde bereits ausführlich behandelt) oder auch »ein/e Pate/in pro Film«, passend zum Format (das Paten-Prinzip sucht Prominente, die sich für etwas aussprechen –

57 Ebd., Bd. II, S. 574; Habermas bezieht sich hier auf Douglas Kellner, dessen Werk eine Renaissance verdient hätte. Dass Habermas hier schon das ungefähr zeitgleich erschienene »Encoding-Decoding«-Modell von Stuart Hall kannte, das Generationen von Studierenden als Emanzipationsvehikel vor der Faszination des Kulturindustrie-Modells rettete, halte ich für unwahrscheinlich.

z. B. habe wir bei »Europas Erbe – Die großen Dramatiker« (SWR/ZDF/ARTE 2008) Juliette Binoche als »Patin« für Tschechow, Isabelle Huppert als »Patin« für Ibsen gewinnen können. Tatsächlich bewirkte dies Spezifizierungen im Formatieren – die beiden »Auftritte« unterschieden sich bis in die Ästhetik hinein erheblich voneinander, und verglichen mit dem für Goethe sich einsetzenden, durch Weimar bewegenden und über »Stoffwechsel« dozierenden Jonathan Meese ergaben sich hochdifferente und zudem spezifische Blickwinkel auf die jeweiligen Dramatiker).

Performative Aspekte finden sich in diversen Casting-, Model- und Tanzsendungen auch in dokumentarischen Varianten; reines Beobachten ohne Kommentierung zeigt sich auch in der Versuchsanordnung von »Big Brother« – obgleich das Kriterium, dass nur das gezeigt würde, was auch ohne die Kamera stattgefunden hätte, hier offenkundig nicht erfüllt wird. Das immerhin ist dem »Direct Cinema« und seinen Nachfolgern zuzugestehen, dass es sich in diesem in die Formatlogik von Fernsehsendern nicht ohne weiteres sich fügt (und ein fehlender Off-Text kann auch für Nervosität bei Auftraggebern sorgen).

Der expositorische Modus dominiert journalistische und quasi-journalistische Formate, und hier können tatsächlich die in der Forschung besonders häufig und kritisch behandelten Knopp-Produktionen auch als Zäsur insofern gelten, dass sie ungemein erfolgreich eine bestimmte Form etablierten bis hin zum Einsatz von konstanten Interviewhintergründen und dass in ihnen nicht immer klar ist, wo strategisch nur auf Effekt gezielt wird und wo eine Anbindung an begründungsfähiger Geschichtsschreibung noch der Fall bleibt.

Doch auch hier sind Geltungsdimensionen nicht automatisch ausgehebelt – durch ihr Ankoppeln an Systemimperative können jedoch die Prozesse der Anexion durch funktionalistische Vernunft einsetzen und im Extremfall eine zynische, keineswegs mehr an normativer Richtigkeit orientierte Haltung auch zu den Personen vor der Kamera sich offenbaren. Manchmal wird sie sichtbar, so z. B. im »Dschungelcamp« oder auch den Formaten, die als »Dailys« oder im Abendprogramm von Privatsendern angeschaut werden können (»Frauentausch« z. B.).

Im Rahmen dieser Arbeit soll dennoch aufgezeigt werden, dass sich auch an den Nahstellen zwischen Macht (Administration, Hierarchie) und Ökonomie (Geld- und Kapitalflüsse im Zusammenhang materieller Reproduktion) auch Diskursformen herausbilden, die durchaus sprachlich und nicht einfach nur konventionell hinsichtlich der Gestaltung von Audiovisualitäten eigene Rationalitäten darstellen und die auf Effekte abzielen können, auf immanentes »Funktionieren« des Filmes zudem. Sie sind Spezialfälle der ästhetischen Rationalität im Sinne einer Ausdifferenzierung des Evaluativen, die freilich nicht – wie im Werk von Martin Seel – auf die Erfahrung der Produzierenden und Rezipierenden mit und in der Gestaltung medialen Legierungen abzielen, sondern auf Minutenschriftanalysen bisheriger Sendungen verweisen und, falls Zuschauer in relevanter Zahl abschalteten, wenn Personen im Bild Wollpullover trugen, daraufhin dafür Sorge tragen, dass

keinerlei Personen mit Wollpullovern mehr in Sendungen/Dokumentationen erscheinen⁵⁸. Hier suchen sich manchmal auch milieuspezifische Geschmacksurteile, in ggf. despektierlicher Form über mögliche Protagonist*innen gefällt, ihren Ausdruck.

Es kann sich auch eine ausgeprägt verachtende, zynische Haltung gegenüber den Zusehenden etablieren – und das Zuschauerverhalten wirkt häufig so, als würde es eine verachtende Haltung gegenüber Sujets oder auch Personengruppen honorieren, als seien ihm Hackordnungen, Mobbing und Degradierungen im Wirtschaftsalltag so antrainiert worden, dass es sie unterhält. Als würde es somit in allem das Gegenteil dessen goutieren, was gemeinhin geltungsorientiert begründungsfähig erscheint: Respektlosigkeit, Entwürdigung, Vorführen von Personen – Wahrheit ist nicht so wichtig, Hauptsache es amüsiert und stachelt Hohn oder Verachtung an. All das freilich wirkt eher in den Zentren als in den Peripherien der Medienproduktion und immer unter Einbezug fiktionaler Produktionen. Selbst wenn sich also zentrale Bereiche demokratischer Öffentlichkeiten durch kommunikatives Handeln reproduzieren, auch Lerneffekte zeigen können, so scheint in ihnen doch etwas zugleich sich zu tradieren, dass anders sich orientiert

Mediale Produktionen analysierend unterbreitet Hartmut Winkler in seinem 2004 erschienen Werk »Diskursökonomie« u.a. den Vorschlag, die Normalismus-Theorie von Jürgen Link anzuwenden⁵⁹. Zentral für diese ist eine Unterscheidung zwischen normativ und normal. Er widerspricht damit zugleich der Annahme, dass Normatives im Sinne des Rationalen, also unter bestimmten Bedingungen begründungsfähige, moralische Normen, nivellieren würden. Nivellierung wird vielmehr durch *Normalisierung* erzeugt.

Einer seiner entscheidenden Kronzeugen hierfür ist Michel Foucault. Das »Abweichende« stütze die Norm, so Michel Foucault – zumindest, solange es auf sie bezogen bliebe. Disziplinen, das ist das, was sich in Gefängnissen, Kasernen, Fabriken und Schulen im Zuge des 19. Jahrhunderts etablierte – als normalisierende und sich in funktionale Gefüge auch im Massenmedialen als strategische Rationalität einschreibend kann es im Rahmen dieser Arbeit verstanden werden.

»In den Disziplinen kommt die Macht der Norm zum Durchbruch. [...] Das Normale etabliert sich als Zwangsprinzip [...]. Zusammen mit der Überwachung wird am Ende des klassischen Zeitalters die Normalisierung zu einem der großen Machtinstrumente. An die Stelle der Male, die Standeszugehörigkeit und Privilegien sichtbar machen, tritt mehr und mehr ein System von Normalitätsgraden, welche die

58 Das Beispiel ist nicht ausgedacht.

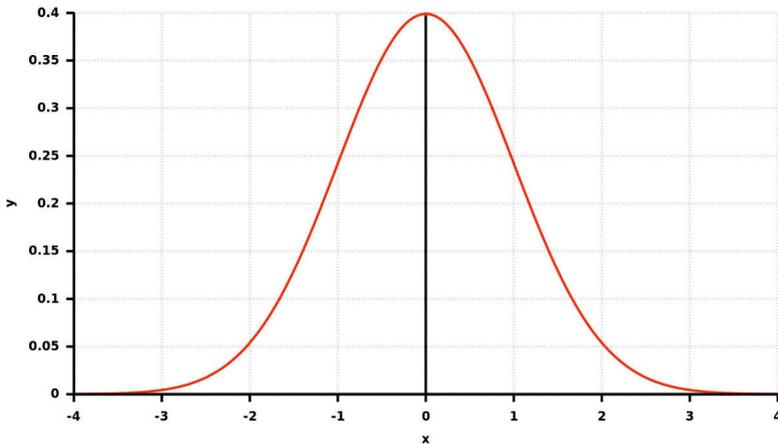
59 Winkler 2004, S. 183ff.

Zugehörigkeit zu einem homogenen Gesellschaftskörper anzeigen, dabei jedoch klassifizierend, hierarchisierend und rangordnend wirken.«⁶⁰

Normalisierung ist das, was passiert, wenn Minutenschnittanalysen zur Koordinierung von Handlungen führen, die Medienproduzierende disziplinieren sollen. Nicht Gesetz, Moral und Repression sorgen dann für Sozialintegration, sondern:

»Normen werden nicht gesetzt, sie kristallisieren sich als eine Zone des ›Normalen‹ heraus, die Orientierungswert für die Individuen gewinnt; der Wunsch, normal zu sein und sich in der komfortablen Mitte der Gaußkurve zu bewegen, verknüpft Input und Output zu einer Art Regelkreis: Die zunehmende Berufung auf Normalität, die Link beobachtet, bringt die Gaußkurve gleichzeitig hervor.«⁶¹

Die Normalverteilung nach Gauß



Quelle: Wikipedia, Creative Commons-Lizenz

Die Gaußkurve, sie ist die statistisch relevante »Normalverteilung«. Sie bildet einen statistischen, rein numerischen Filter, dessen zentrale Linie der Mittelwert ist – und leitet als nicht-sprachliches Kriterium Verhalten in von Systemimperativen geprägten Zonen des Gesellschaftlichen an. Je nachdem, wie gestaucht oder gestreckt sie ist, desto breiter gestreut entfernt sich das Untersuchte vom Durchschnitt, und ganz rechts und ganz links sind die »Anormalen«, die letztlich auch

60 Foucault 1989, S. 237

61 Winkler 2004, S. 183

schon im Messfehlerbereich siedeln. Um mögliche Fehler bei Erhebungen von Daten auszuschließen, gleichen statistische Verfahren sie an die Normalverteilung an. Das ist einer der Gründe, warum kleine Parteien bei Prognosen und Hochrechnungen im Falle von Wahlen schwerer zu fassen sind als die »Parteien der Mitte«: sie werden zunächst an Wahrscheinlichkeiten, somit die Normalverteilung, angepasst. Auch TV-Quotenerhebungen arbeiten mit solchen Filtern, was sie von absoluten Zahlen bei Streaming-Diensten oder Kinobesuchen erheblich unterscheidet. Für TV-Quoten erfolgen Hochrechnungen aus Stichproben in Musterhaushalten. Link und Winkler konstatieren zugleich einen »Willen zur Normalität«. Es greift u. a. die »Denormalisierungsangst oder Angst, aus der Normalität zu fallen«⁶² – übrigens auch unter in Märkten agierenden, Filmemachenden. Normalisierung generiert Subjektivierungen; die Orientierung am Normalen ist nicht bloß kognitiv, sondern auch affektiv wirksam⁶³. Die Normalverteilung reproduziert immer wieder neu Marginalisierung⁶⁴.

Link unterscheidet zwischen Protonormalismus, somit einem Normalismus, der die Abweichungen vom Scheitelpunkt besonders eng gefasst nur erträgt und eine besonders steile Kurve durchzusetzen gewillt ist. Letztlich verwechseln diese oft Effekte von ökonomischen Systemimperativen mit denen postkonventioneller Moral, wohl auch, weil sie sich in Abhängigkeit von ersterer befinden.

Dieser Typus begreift alles Abweichende als potenziell gefährlich, ggf. verführerisch und möglichst zu kriminalisieren. Ironischerweise sind viele der heftigsten Kritiker gerade des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Deutschland, die Tugendwächter und Zensur ihres Denkens beklagen, genau diesem Typus zuzurechnen, somit häufig selber welche. Es handelt sich, so führt Link aus, nicht um »Ränder«, die »nicht ausgegrenzt werden dürfen«, sondern eher Vertreter einer Mitte, die nicht ertragen, dass ihre Vorurteile gegenüber allem, was ihrer steilen, leitkulturellen Kurvendiskussion sich nicht fügt, nicht fortwährend bestätigt werden. Das empfinden sie dann als »Lüge«. Flexibler Normalismus hingegen weitet die Möglichkeit von Abweichungen aus und landet dann eher bei Grenzwerten, die mit postkonventioneller Moral harmonieren können wie z. B. »Meine Freiheit hört da auf, wo Deine beginnt«.

Winkler zufolge sind es »speziell Medien, die im Prozess der flexiblen« – also freiwilligen und sich wandelnden – »Normalisierung bestimmte Funktionen erfül-

62 Link 2013, S. 61

63 Ebd., S. 82

64 Dieses geschieht bei abonnementpflichtigen Streaming-Diensten wie Netflix nicht im selben Maße – zumindest nicht, wenn parallel eine frei empfangbare »Grundversorgung« für Massen und Mehrheiten gesichert ist. Es geht dann eher um ein möglichst breites Spektrum auch von »Special Interest«-Produktionen, um ein ebensolches Spektrum von Abonent*innen zu gewinnen. Neuerdings ranken diese Dienste jedoch auch.

len«⁶⁵. Er situiert sie in einer Sphäre zwischen Spezialdiskursen in gesellschaftlichen Subsystemen. Ein Beispiel für diese z.B. die Psychiatrie, in denen Normalisierungsprozesse (historisch auch anhand der Scheidung zwischen Vernunft und Wahnsinn) forciert werden anhand von Spezialdiskursen (und -praktiken). Zwischen diesen funktionalen Subsystemen entsteht ein »Raum«, schreibt Winkler, oder eine Sphäre, behaupte ich, »eingenommen von einem ›Interdiskurs‹ [...], der die spezifische Eigenschaft hat, soweit entspezialisiert zu sein, dass er die gesellschaftlichen Teilsysteme vermitteln und aufeinander beziehen kann. Es ist der Ort, den klassischen Massenmedien einnehmen.«⁶⁶ Eine solche »Interferenzsphäre«, in der sich die generalisierte Kommunikation der Medien einschreibt, findet sich weiter oben in ganz ähnlicher Form aus der *Theorie des Kommunikativen Handelns* herausgelöst, als wahlweise Nahstelle zwischen System und Lebenswelt oder Ort auch emanzipatorischer Potenziale.

Von »interdiskursiven Phänomenen«⁶⁷ und deren Emergenz schreibt auch Jürgen Link. Sie entwickeln sich in »verdateten Gesellschaften«, das sind solche, in denen ein »Wille zur möglichst totalen statistischen Selbsttransparenz herrscht«⁶⁸. So erfährt Habermas' These von der »Enstprachlichung« insofern wieder Bestätigung, dass Referenzen auf Quantifizierungen ganz analog zu jenen, die Bezüge zu Geldmengen und Verkaufszahlen herstellen, Normalisierungen vollziehen. Eben hier entsteht auch die *neue Macht der Algorithmen*.

Umgekehrt formieren sich hier auch interdiskursive Geltungssphären, die selbst Gründe generieren und Handlungen koordinieren können. Das, was Winkler als »Subsystem« fasst, ragt auch in jenen Expertenkommunikationen hinein, die Habermas als Positionen der Reputation und des Ansehens begreift. Link argumentiert ebenfalls gegen eine lediglich auf funktionale Differenzierung ausgerichtete Theoriebildung wie im Fall der Systemtheorie Niklas Luhmanns und verweist stattdessen darauf, dass »jede Ausdifferenzierung von der Neubildung ›entdifferenzierender‹, integrierender Strukturen, Dispositive, Verfahren und Mechanismen begleitet ist.«⁶⁹ Winkler ergänzt, dass eben hierin der Grund zu suchen sei, dass in Einzelwissenschaften Agierende fortwährend die »Entdifferenzierung« in medialen Produktionen beklagten.

In Talkshow beispielsweise handelten die »Gäste« fortwährend aus, wo die Grenze zwischen normal und nicht mehr akzeptabel verlaufe und somit auch entdifferenzierend Normalitätskriterien als Gründe für die Dimensionen des

65 Winkler 2004, S. 185

66 Ebd., S. 185

67 Link 2006, S. 21

68 Ebd., S. 20

69 Ebd., S. 180f.

Rationalen produzieren⁷⁰. Zudem ist weniger ein Soll-Wert maßgeblich im Sinne Deontologischen, sondern ausgehandelt werden Bereiche zulässiger Toleranzen, die sich dynamisch verschieben können⁷¹. Es kann freilich die Normal/Anormal-Differenz prozessual wieder in das Normative sozusagen »eindringen«, indem es materiale Gründe in formalisierten Begründungsverfahren einführt (Verallgemeinerungs-fähigkeit, Zustimmungsfähigkeit), was in kulturalistischen Diskursen fortwährend geschieht (Link führt in neueren Veröffentlichungen Sarrazin als Beispiel an) – dass der Verstoß gegen als normal gedeutete Moralitäten auf das »kulturell Fremde« als das Anormale projiziert wird. So reformuliert sich über den Normalismus auch die eingangs erwähnte Hegelsche Sittlichkeit. Musikdokumentationen können das stützen oder auch nicht.

Winkler bestätigt auch die doppelte Stoßrichtung von generalisierter Kommunikation im Sinne eines mehrdimensional Rationalen: Abstraktion und Begriffsbildung seien an den Kontextwechsel und den Austausch gebunden. »Wenn Abstraktion, Verallgemeinerung und Form, die besonderen Leistungen des Semiotischen, tatsächlich im Kontextwechsel ihren Ursprung haben, dann wird sehr plausibel, dass in der Norm wie in der Vernunft [...] ein repressives und ein progressives Moment sich berühren«⁷²

Strategische Rationalität kann kontrollieren und normalisierend unter das Allgemeine subsummierend unterwerfen, um das Abweichende zu sanktionieren – oder eben im Sinne des Austauschs und Verständigens zu Transparenz und Einvernehmen beitragen.

Im Falle des Jochs des Allgemeinen fungiert es jedoch als Normalisierung. Das Allgemeine als das Normalisierte verschwindet dabei selbst aus dem Blick⁷³. Im Falle ästhetischer Produktionen führe dies – Winkler bezieht sich hier auf Viktor Sklovskij – dazu, dass vieles gar nicht mehr gesehen, sondern allenfalls wiedererkannt würde. Eben der Mechanismus wirkt in den in vorherigen Teil ausgeführten Retromanien: müheloses Wiedererkennen, ohne noch hinzuhören zu müssen. Es verweist zudem zurück auf die Analysen Bergsons – wir wiedererkennen Ähnlichkeiten und generalisieren sie. So erkennt sich insbesondere die Konvention, das diskursiv besonders Präzise und Dominante, selbst nicht wieder – sondern begreift sich als Möglichkeitsbedingung von Produktionsweisen⁷⁴. Die Normalverteilung der Gaußkurve bildet so eine spezifische Form der Kondensierung oder Ver-

70 Winkler 2004, S. 186

71 Ebd., S. 188

72 Ebd., S. 191 – Winkler bezieht sich in diesen Passagen auf »The Invention of Communication« von Armand Mattelart

73 Ebd., S. 191

74 Ebd., S. 192

dichtung⁷⁵ auch im Falle von Audiovisualitäten. Winkler schreibt hier von Strukturgenerierung, was in etwa der Schemabildung bei Koschorke entspricht. Musikdokumentationen, gerade jene, die immer neu die Erinnerungen dominanter und auch in den Institutionen und medialen Milieus mächtiger, dominanzkultureller Gruppen befriedigen und alles außerhalb derer ignorieren, bewegen sich in einer solchen Struktur.

Rückbezogen auf die Frage nach Quoten, Minutenschritten und ähnliche Kriterien in Institutionen wirkender, quantitativer Rationalitäten gilt somit: »Um eine Massenverteilung und deren Struktur (also Spreizungen, Durchschnitte, Nähe zur Normalverteilung – schließlich Normalspektren und Normalitätsgrenzen) bestimmen zu können, müssen Daten systematisch in einem speziellen Feld, das deshalb ›Normalfeld‹ heißt, erhoben werden.«⁷⁶ Diese »Normalfelder«, ergänzt durch demographische Daten wie »werberelevante Zielgruppe der 14-49jährigen« oder auch »wir dürfen unser 60plus-Publikum nicht verschrecken«, können ganze Senderfamilien strukturieren – in den Zentren (Hauptprogramme) wird eher die Mitte der jeweiligen Normalverteilung unter den nach Alter häufigsten Zuschauern als zu erreichen angepeilt, während Peripheriesender wie 3SAT oder ARTE oder auch Internetoffensiven wie »Funk« eher die »Ränder« der Normalverteilung im Sinne einer Erfüllung des Bildungsauftrages bedienen. Viele retromanische Sendungen auch im Feld der Musikdokumentationen erfreuen sich eben deshalb solcher Beliebtheit, weil sie die Jugend der Zuschauenden, als diese selbst mit Musik als Möglichkeit Zeitqualitätsgestaltung erfahren, aufleben lassen. Interessanterweise sind dem auch Lamentos wie jene von Simon Reynolds in »Retromania« selbst durchaus zuzuordnen, die ein »früher war alles besser« formulieren. Meine Verteidigung der »Clipästhetik« kann, wer böswillig dies möchte, hier auch einsortieren.

Link führt auch das Prinzip des »Rankings«⁷⁷, die gewertete Rangfolge, auf die Normalverteilung zurück⁷⁸. Solche Hitlisten, Charts, Zuschauerrankings – ich selbst war unter anderem an der Produktion von Audiovisualitäten u.a. der Wahl der »Queen of Pop«, »Die schönsten Opern aller Zeiten« und von »Europas größtem Dramatiker« beteiligt – sind gerade im Fernsehen ungeheuer beliebte Formate und waren vor allem in den Nullerjahren sehr populär. Sie suggerieren demokratische Programmgestaltung durch Zuschauer – freilich ohne die für jede Demokratie konstitutiven Minderheitenrechte zu berücksichtigen. Vielmehr erheben sie vorab, welches Programm besonders viel Zuschauer erreichen kann und bedienen damit noch das Interesse an Hierarchiebildungen, Siegern und Verlierern.

75 Ebd., S. 29

76 Link 2013, S. 57

77 Auch Wissenschaften – Uni-Rankings, Zitationsanalysen – sind sie nicht fremd. Link zufolge fördern sie eher Durchschnitt, nicht Exzellenz.

78 Link 2013, S. 58

Der Erfolg der Jugendzeitschrift BRAVO in den Neunziger Jahren gründete unter anderem darin, dass sie sich an den »Trendcharts« bei der Themenwahl orientierte: vorab veröffentlichte Zahlen, was in die Top Ten der deutsche Musik-Charts einsteigen würde. Auch BRAVO TV orientierte sich daran. Solche Top Ten-Themen galten als gesetzt. So dockte sich das Medium an eine spezifische Form der Normalverteilung an: Verkaufszahlen von Tonträgern. Den Scheitelpunkt bildet der Mittelwert – den Durchschnitt dessen, auf den sich Tonträger Kaufende (oder mittlerweile Streamen) einigen können. Dieses Prinzip findet abgewandelt auf annähernd allen Sendeplätzen, da es um Musik geht, Anwendung: Künstler*innen, die erfolgreich waren, bekommen eine »Doku«. In Magazinsendungen wie TRACKS (ARTE), die sich auch als »Trendmagazine« verstanden, konnten wir ein ungleich breiteres Spektrum bedienen. Ich fungierte als Executive Producer der von ZDF/ARTE beauftragten Ausgabe, somit auch Redaktionsleitung und später Produzent, habe auch einzelne Beiträge gefertigt.

Rankings wie die erwähnten verfügen allerdings wie auch Formatierungspraxen über den Vorteil, dass gerade, weil sie formal sind, auch Geltungsbezogenes »eingeschmuggelt« werden kann, das sonst keine Chance hätte, sich in Märkten zu behaupten. So zogen wir in das zunächst populistisch wirkende »Queens of Pop« einen feministischen Diskurs ein (wie in Teil 2 anhand des Films über Britney Spears ausgeführt), und mit »Europas Erbe – Die großen Dramatiker« wurde versucht, die siechende Kunst des Theaters einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Link sieht diese Rankings als spezifische, Lebenswelten tatsächlich mit »systemischen« Mitteln formende Kräfte der Prägung von Verhalten an. Sie bilden spezifische Rationalitäten heraus, insofern das »Denken des Audiovisuellen« hier ggf. nur noch an Parametern sich orientiert, die auf Sendeplatzvorgaben und antizipiertes Zuschauerverhalten referieren und andere Weltbezüge oder Geltungsdimensionen überschreiben. Unter Produzierenden hat dann jener die besten Chancen, Folgeaufträge zu erhalten, der Normalitäres im jeweiligen medialen Feld bestmöglich zu bedienen weiß. Tatsächliche hebeln solche Formgebungen medialer Legierungen Gestaltung im engeren Sinne aus, da in ihnen vor allem Gewohntes zirkuliert. Eben das vollbringt in vielen Fällen die in diesem Abschnitt Eingangs dargestellte Formatierung als Warenförmigkeit im normalisierten, medialen Feld.

Und es bildet sich – metaphorisch gefasst – so etwas wie »Umweltbeherrschung« zum Selbsterhalt der Institutionen und Organisationen heraus: sie legitimieren sich über Quoten, und um diese zu generieren, wirken sie auf Produzierende wie Materialien gleichermaßen ein.

Jürgen Link sieht im Sport und im Pop-Bereich ähnliche Mechanismen des Rankens formgebend und konstitutiv Praxen und Verständnisse erzeugen; solche, die zudem in Prozesse des gesellschaftlichen Auf- und Abstiegs eingewöhnen. Die Inszenierung in Stadien folge »basalen Kategorien des Normalismus, geradezu

modellsymbolisch inszeniert; eben die Tabellen der Ligen, den internationalen Ranglisten von Teams, die zu Quotierungen der Teilnahme an Ligen wie der Champions-League legitimieren. Kurz: Rankings und Hitlisten. Link führt auch genüsslich aus, wie Sportmetaphern in die politische Berichterstattung eindringen, von »Endspurts«, »Befreiungsschlägen« und »Teamleistungen« die Rede ist. Auch die Rolle der Charts in der Gestaltung von Playlist für die »Heavy Rotation« im immer noch populären Formatradio kommentiert Link.

Aus solchen Charts lassen sich auch im Zusammenhang des Musikfernsehens immer neue Zahlenwerke kreieren: Jahrescharts, genrespezifische Charts (»Greatest Rock-Hits«), geschlechtsspezifische usw. Da bleibt kein Raum für Singularitäten.

Das alles führt zu einer fortwährenden Reproduktion des Immergleichen, wobei mit Fortschreiten der Jahrzehnte und der natürlichen Mortalität des Publikums diese Walze sich nivellierend durch die Jahrzehnte fortbewegt und eben das in Abschnitt 4.3 Beschriebene bewirkt: Retromania. Hier vollbringt die Statistik immense Konzentrationen im Themenspektrum, weil im Sinne eines »Aufnummer-sichergehens« der Reproduktion des schon einmal Bewährten dieses dann zu Jahrestagen immer neu programmiert werden kann und für den Fall des Todes von Künstler*innen in Archiven auf Einsatz wartet.

All das erscheint auch zuverlässig auf Seiten der Sujets. Tatsächliche Verkaufszahlen gelten als Basis-Informationen in der Musikberichterstattung, so auch in Musikdokumentationen. Ein willkürlich gegoogeltes Beispiel:

»25 Wochen Charts-Präsenz, Top-10-Notierung hierzulande, Nummer 1 in den digitalen Charts, 60.000 verkaufte Exemplare allein in Deutschland, 10 Millionen Video-Views und 15 Millionen Streams katapultierten den eher zurückhaltenden Charakter direkt dahin, wo er eigentlich nie hinwollte, ins Rampenlicht. Plötzlich sollte der Mann, der seit Anfang der 90er-Jahre vorzugsweise im Hintergrund die musikalischen Strippen für über 40 Millionen verkaufter Tonträger zog, erklären, was es mit ›Classical 90s Dance‹ auf sich hatte.«⁷⁹

So etwas generiert Kriterien für die Themenwahl. Neuerdings checken erfahrene Medienproduzierende auch Likes bei Facebook und Follower bei Instagram, bevor Menschen in TV-Sendungen zu Gast sein dürfen.

Jürgen Link begreift die an Charts und »Mainstream«, seines Erachtens eine normalistische Metapher, orientierte Allgegenwart von Sounds und Musiken in le-

79 Es geht um Alex Christensen. Quelle: <https://www.sat1.de/musik/alex-christensen-the-berlin-orchestra-veroeffentlichen-das-neue-album-classical-90s-dance-2>Ähnliche Aufzählungen finden sich rund um die meisten Künstler*innen in diversen, medialen Formaten, aufgerufen am 12.4.2020

bensweltlichen Zusammenhängen, auf die ich im Rahmen dieser Arbeit immer wieder hingewiesen habe, als »fun & thrill«-Band.

»Typische Situationen des kommerziellen Pop sind Tätigkeiten, die mit Popmusik unterlegt sind wie Computerspielen, Shoppen, Hausaufgabenmachen und nicht zuletzt Autofahren. [...] Das gesamte postmoderne Leben ist mehr und mehr mit einem ununterbrochenen Rhythmus der Massenmedien, dem ununterbrochenen ›Flow‹ (Raymond Williams) der Stimmen, Töne und Bilder ›unterlegt‹ – und dieser ›Basso continuo sincopato‹ rhythmisiert auf flexible Weise die flexibel-normalistische Kurvenlandschaft.«⁸⁰

Eben das führt zu jener regressiven »Hauntology«, die in retromanischer Form Simon Reynolds anhand der Musiken des »Ghost Box«-Labels und der Verwendung von Sounds, Klängen, Motiven und Timbres von TV-Sendungen aus der Kindheit der Hörer in ihnen vertrauten Lebenswelten analysiert; latent regressiv greifen sie diese Soundtracks vergangener Geborgenheit (oder einer Projektion von Wünschen, es sei so gewesen) auf und lassen sie sich schmecken wie eine – ja, Madeleine. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit:

»Gleich darauf führte ich, bedrückt durch den trüben Tag und die Aussicht auf den traurigen folgenden, einen Löffel Tee mit dem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchen geschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig [...].«⁸¹

Letztlich stellen diese Diagnostiken Links einen Begriff infrage, der in den Medienwissenschaften hier und da noch Anwendung findet: den des medialen Dispositivs.

5.3 »Dispositive« und Massenmedien

Der Begriff des Dispositivs entwickelten in den Medienwissenschaften verschiedene Theoretiker im Anschluss an Ansätze von Michel Foucault. Vertieft wie auch auf Mediales bezogen hat den Begriff – bzw. das, was damit gemeint war – u.a. Jean-Louis Baudry im Bezug auf das Kino und Knut Hickethier mit Blick auf das Fernsehen.

80 Link 2013, S.184-185

81 Proust 1979, Bd. 1, S. 63-67.

Unter Dispositiv verstehen beide eine »räumlich-technische Anordnung der Apparate und ihre Auswirkung auf die filmische Wahrnehmung«⁸², eine Anordnung, der auch »ideologische Effekte« eigen seien, die auf Realitätseindrücke, Erlebnisqualitäten und Teilhabe-Suggestionen abzielten. Zentral hierbei wirkt im Rahmen dessen eine nahezu hypnotische Anordnung, die in den Bann ziehe, ein »Nichtloskommen« und »Nichtverpassenwollen« bewirke. Hickethier formuliert eine Reihe von Differenzen zur Rezeptionssituation im Kino, wie Baudry sie beschreibt, hält aber an der grundsätzlichen Ausrichtung passiv Zuschauender fest. Das Setting entspricht nicht zufällig dem Höhlengleichnis Platon, da in einer Höhle Gefesselte auf ein Schattenspiel starren, das ein Feuer hinter ihnen als Lichtquelle auf eine Wand vor ihnen projiziert – so dass sie den Ausgang aus der Höhle nicht zu finden vermögen. Hickethier begreift, klassischen Manipulationshypothesen folgend, den Fernsehapparat hierbei als eine Verlängerung eines institutionellen Gefüges, dass metaphorisch »hinter« der Mattscheibe situiert auf die Zuschauenden einwirke⁸³. Dieses Gefüge begreift er analog zu dem, was als Systemimperative administrativer Macht bisher in dieser Arbeit beschrieben wurde: »Senderlogos und Programmrichtlinien, administrative Strukturen der Sender und Genrekategorien [...]«⁸⁴

Thomas Weber verweist kritisch darauf, dass gerade da, wo eine Ausdifferenzierung von Massenmedien wie auch die Produktionsbedingungen und -verhältnisse in den Blick geraten solle, der Begriff des Dispositivs seine Erklärungskraft schnell verlieren würde⁸⁵. Er wendet ein, dass neue technische und institutionelle Distributionsformen zu einer Verflüssigung, Zersplitterung und Fragmentierung der bisherigen Mediendispositive so, wie sie in den Medienwissenschaften analysiert wurden, geführt habe wie auch zu Diversifizierungen der Rezeptionssituationen (wie z.B. Laptop, Tablet etc.). Das auf vermeintliche Hypnose und manipulierter und überwältigter Zuschauer im Kino-Sessel oder auf dem Sofa fokussierte Dispositiv im Sinne bisheriger Anwendungen in Zusammenhängen der Medienwissenschaften habe zudem *Aspekte der Produktion* vernachlässigt. Auch ein Operieren mit Termini wie »Hybridisierung« verfehle die Möglichkeit der Spezifizierung, sei zu weit gefasst, um noch erklären zu können, wie Mediales zu verstehen sei. Weber selbst entwickelt als Antwort auf die Sackgassen in der Theoriebildung somit auf das Konzept der »medialen Milieus«, das in dieser Arbeit bereits intensiv Anwendung fand.

Ein Schritt zurück zu den ursprünglichen Konzepten von Foucault und Deleuze freilich vermag diese Einwände zumindest so zu variieren, dass der Begriff des

82 Hickethier 1995, S. 63; auch das folgende bezieht sich auf eben diese Passage.

83 Ebd., S. 69

84 Ebd. S. 70

85 Weber 2017, S. 10

Dispositiv sozusagen »back to the roots« wiederverwendet werden kann – wie er bei den genannten Autoren ursprünglich konzipiert wurde. Links Konzept der Normalisierung, wie es im letzten Abschnitt dargestellt wurde, stellt eine mögliche Strukturierung von Dispositiven in deren Sinne dar, gerade in jenem Michel Foucaults, der mit »Humanwissenschaften« in seinen Schriften zu Theorien der Macht (oder auch Mächte- bzw. *Machverhältnisse* im Sinne des Relationalen) ja immer auch aus Polizeiwissenschaften entstandene Sozialwissenschaften meinte, solche, die in *Statistiken* operieren – mit der Normalverteilung als zentral.

Hickethier verweist im Anschluss an Foucault und Deleuze auf den Wandel des medialen Angebots wie auch mit halbiertem Habermas auf einen medienindustriellen Komplex als ein in sich selbst funktionierendes System⁸⁶ – geht dann freilich direkt auf die Verbindung des Empfängers mit dem Netz der medialen Institutionen ein und beschränkt sich wieder nur auf die *Rezeption*. Zwar finden sich auch bei ihm Verweise auf »gesellschaftliche Rahmungen«⁸⁷ und er versteht diese vor allem als Entfaltung staatlicher Macht in den verschiedenen Sende-Institutionen – eben dem, was in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* in funktional orientierten, administrativen Systemimperativen Handlungen in Institutionen im Sinne der System- statt Sozialintegration anleitet. »Wegen des gesellschaftlich hoch angesetzten Wertes ›unabhängiger Öffentlichkeit‹ dürfe jedoch diese administrative Systemintervention nicht direkt ersichtlich werden, sondern muß als argumentativ entfaltete Diskursfähigkeit erscheinen.«⁸⁸

Im Rahmen dieser Arbeit wurde die Möglichkeit, parallel zu solchen Prozessen im Sinne strategischer Rationalität in den mehrdimensionalen, geltungsorientierten Formen dokumentarischer Produktionsweisen zu agieren, ausführlich herausgearbeitet.

Doch auch über solche Bezugnahmen auf lineare Austrahlungsmodi hinaus oder auch nicht, indem neue Distributions- und Rezeptionsformen Lebenswelten prägen, rekonstruiert sowohl das Zugleich von System und Lebenswelt in der *Theorie des Kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas als auch die von Michel Foucault anderen vorgenommen Konzeptionen von Dispositiven auf eine Durchdringung von Macht in ihr. Dadurch, dass in medialen Milieus Produzierende immer zugleich auch Teilnehmer von Lebenswelten sind, die jedoch, anders als Habermas es suggeriert, nicht etwa eine »heile Welt« sind, in die dann Systeme kolonisierend eindringen, sondern als selbst durch Normalismen und mit ihnen korrespondierenden dominanzgesellschaftlichen Strukturen, Hierarchiebildungen, konfligierenden Identitätskonzeptionen und allerlei sozialen Kämpfen durchdrungen sich erweisen (wie in Teil 3 dieser Arbeit ausgeführt), kann diese Trennung von Manipulateuren und

86 Hickethier 1995, S. 69

87 Ebd., S. 70

88 Ebd., S. 71

Manipulierten nicht bruchlos aufrecht erhalten werden. Die Vernetzung zwischen System und Lebenswelt kann jedoch tatsächlich in Modi des geltungsorientierten, kommunikativen Handelns problematisiert, kritisiert und durch Gegenerzählungen und alternativen Geschichtsschreibungen erweitert und ausdifferenziert werden, eben weil es zugleich dieses lebensweltlich zementierte Hintergrundwissen zu problematisieren vermag. Es etablieren sich auch weltweit immer wieder neu Herrschaftssysteme, wie Hackett sie beschreibt, in der total werdende administrative Systeme nur noch unterjochen – aber selbst diese funktionieren durch Reproduktion von sozialen Platzzuweisungen in lebensweltlichen Zusammenhängen, die ihrerseits auf Medienproduktionen *zurückwirken*.

Dispositive im Werk von Michel Foucault wie z.B. das Sexualitätsdispositiv⁸⁹ bilden sich in den ausdifferenzierten *Expertensystemen*, die auch Habermas als in der Moderne sich evolutionär herausbildend begreift: z.B. Medizin, Psychiatrie, Psychoanalyse. Sie gruppieren sich um eben jene Grenzziehungen zu den Randbereichen der Normalverteilung, die in der Darstellung des Normalisierungskonzeptes von Jürgen Link einer Weiterentwicklung erfuhren und vollbringen das, was als Dominanzgesellschaft in dieser Arbeit bisher eher vorausgesetzt wurde. Und wer zumindest teilweise »reindarf« – »Ehe für alle« – in deren Felder, grenzt dann seinerseits vielleicht mit aus. Solche Assimilationen an dominanzgesellschaftliche Normalitätsmuster wirken selten förderlich auf kreative Prozesse in Musiken.

In einem Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes fasste Foucault selbst sein Verständnis von »Dispositiven« zusammen:

»[...] ein heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«⁹⁰

Hier tritt gebündelt auf, was im Rahmen dieser Arbeit bereits Thema war: Archive und Zugangsmöglichkeiten zu diesen wie auch die Frage dessen, was überhaupt und auch wie dokumentiert wurde und was nicht, die Arten, wie zu dem Sujet in verschiedenen Dimensionen des Rationalen Bezüge hergestellt werden – und ebenso, ob diese sich eher an den Institutionen immanenten, z.B. hierarchischen System orientieren; auch »Glaubenssätze« wie jene, dass Formatiertes dem Publikum besser gefalle. Sie stehen in Verbindung zu Dispositiven des Wissens von Expertenkulturen, wie »man Medien erfolgreich macht« – hier sind Ansätze eines

89 Foucault 1983 (I), S. 95ff.

90 Foucault 1978, S. 119ff.

Begreifens von Dispositiven im Rahmen dieser Arbeit bereits angedacht worden. Foucault fasst Macht und somit auch Dispositive zumeist in Begriffen der Taktiken und Strategien, durchaus analog zur Kritik der strategischen und funktionalistischen Vernunft durch Jürgen Habermas auch als »Rationalität der Macht«⁹¹.

Im konkreten Phänomenbereich »Sexualität« als selbst humanwissenschaftlich produziert arbeitet Foucault solche Ausgrenzungspraktiken am Leitfaden der »Einpflanzung von Perversionen« heraus⁹² in einer historischen Phase, da die Psychiatrisierung des Sexuellen noch machtvoller wirkte als aktuell. Sie korrespondiert mit dem »Unsichtbarwerden des Normalen« und der Produktion von »Denormalisierungängsten«, wie Jürgen Link sie beschreibt. Ein normalitäres Konzept der fortpflanzungsorientierten, heterosexuellen, erwachsenen, in der Ehe sich institutionalisierenden Konzeption des Sexuellen stabilisiert sich fortwährend, indem der Scheinwerfer auf die im konkreten Fall *pathologisierten* Abweichungen gerichtet wird. So formiert sich ein disziplinierendes Gefüge der notfalls therapeutischen Wiederangleichung an das »Normale«. Und das durch permanente diskursive Produktionen – im späten 19. Jahrhundert.

Dispositive im Werk von Foucault sind somit material, keine in der Positionierung von Apparaturen ausschließlich sich etablierenden Rezeptionsanordnungen (trotzdem der Panoptismus eine solche beschreibt, aber gerade in der umgekehrten Blickrichtung; die ihn stützenden Dispositive gehen im dennoch voraus) – auch wenn sie sich in Blickregimen materialisieren können, Praxen anleiten und als Kräfteverhältnisse Lebenswelten als durchziehen und strukturieren.

Dispositive sind so als *Normalitätsmuster generierende Wissensdiskurse* zu verstehen, die *soziale Ordnungen generieren*, *Praxen in Institutionen* begründen, so auch *Handlungen koordinieren* und dadurch, dass Massenmedien als Mittler zwischen Expertensystemen und Lebenswelten fungieren, können sie so selbst solche Normalismen reproduzieren; verstärkt dadurch, dass sie z.B. durch Bezugnahmen auf Quoten statt Welt sowieso schon wahlweise flexibel normalitär oder protonormalitär agieren.

Auch das ist Sozial-, nicht lediglich Systemintegration, an diesem Punkt folge ich Michel Foucault, nicht Habermas – da Dispositive wie die von Foucault rekonstruierten Lebenswelten nicht lediglich äußerlich bleiben, Denormalisierungsängste produzieren, soziale Hierarchien hervorbringen und so auch »Hackordnungen« generieren⁹³. Eben u.a. solche Zusammenhänge inspirierten Judith Butler

91 Foucault 1983(I), S. 116

92 Ebd., S. 50 ff

93 Ein aktuell breit diskutiertes Beispiel von »Hackordnungen« rund um Norm und Abweichung ist »Colorismus«: <https://www.zeit.de/campus/2020-07/maureen-maisha-auma-erziehungswissenschaftlerin-colorismus-schwarze-community-rassismus>, aufgerufen am 27.7.2020. »Colorismus ist eine rassistisch geprägte Körperpolitik. Sie bewertet Körper gemessen an einer erfundenen, idealisierten und durchgesetzten weißen Norm und platziert sie in einer Hierarchie.

zur Ausarbeitung des Modells der »heteronormativen Matrix« im Rahmen einer feministischen Konzeption, da auch Geschlechterverhältnisse im Allgemeinen von solchen Dispositiven durchdrungen sind – die Wirkung dessen in Musiken und somit auch Musikedokumentationen wurde in Teil 2 rekonstruiert.

In das Feld der Musik und somit auch sie modulierenden Dokumentationen ragen so auch in verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen entstandene, teils miteinander konkurrierende Dispositive hinein und steuern Begründungsmodi, leiten so Verdichtung, Arrangement und Komposition in **Docutimelines** an.

Habermas' multimodales, durch Seel ergänztes und mit Nichols auf Dokumentarisches bezogenes Modell als Möglichkeit einer offenen Bezugnahme auch auf das Vor-Propositionale und das dem Filmischen, also Audiovisualitäten immanente Denken in medialen Legierungen nach Deleuze vermag die Verhältnisse jedoch immer wieder neu in Fluss zu bringen. *So entsteht ein in Audiovisualitäten gestaltendes Sichverhalten zu Dispositiven.* Das, was Habermas als Problematisieren von Aspekten lebensweltlichen Hintergrundwissens begreift, eben Rationalität im Sinne des Postkonventionellen, kann so sowohl in journalistischen wie auch künstlerischen Musikedokumentationen als Sujet in **Docutimelines** sich verdichten und die Foucaultschen Dispositive auch angreifen. Im Falle des Afrofuturismus wurde dies ausgeführt: eben als Rettung vor dem Verharren in reinen Unterdrückungshistorien.

Und das auch, weil *in Musiken selbst* aufgrund von deren ggf. lebensweltlicher Verankerung *neue Gründe als Reaktion auf Dispositive* sich formieren können und diese dann in Modi des Dokumentarischen in Bezugnahmen auch nicht nur im Sinne der propositionalen Wahrheit, sondern auch unter Berücksichtigung normativer Richtigkeit im Sinne einer Achtung vor dem Sujet wie auch den in den Produktionen auftauchenden Personen und ihren Selbstverständnissen. Was im Übrigen auch der Praxis Foucault entspricht.

Zudem der weitere Verlauf der Historie zumindest zeigt, dass ja manches sich durchaus im Habermaschen Sinne kraft des Wirkens Kommunikativen Handelns auf Öffentlichkeiten zumindest in Westeuropa auch geändert *hat*. Pop-Musik dürfte dazu beigetragen haben, das vorzubereiten.

Zu den wohl provokativsten Sequenzen im Werk von Foucault gehören so jene, in denen er auf Widerstände als Teil der Macht verweist, indem diese sich in Relationen zu einer »Vielfalt von Widerstandspunkten«⁹⁴ erst zur Existenz verhilft.

»Die Macht kommt von unten, d.h. sie beruht nicht auf der allgemeinen Matrix einer globalen Zweiteilung, die Beherrscher und Beherrschte einander entgegen-

Entlang dieser weißzentrischen Ästhetik werden Schwarze Körper täglich als Abweichung positioniert und betrachtet.«

94 Foucault 1983 (I), S. 117

setzt und von oben nach unten auf immer beschränktere Gruppen und bis in die letzten Tiefen des Gesellschaftskörpers ausstrahlt.«⁹⁵

Zuschauer, Medienwissenschaftler und Medienschaffende handeln und orientieren sich u.U. in den gleichen dominanzgesellschaftlichen Dispositiven, die mit dem korrespondieren, was Jürgen Link als Normalisierung fasst und was deshalb auch häufig gar nicht bemerkt. Kommunikatives Handeln nach Habermas kann darauf Bezug und es so problematisieren; ihm folgende Musikdokumentationen auch.

Hickethiers Konzeption des medialen Dispositivs kann solcher Komplexität nicht gerecht werden. Der apparativen Angleichung des Dispositivs an das platonische Höhlengleichnis und den hypnotischen Effekt, wie es im Werk von Baudry und Hickethier ausgeführt wird, entgeht somit, dass Zusehende und Produzierende in den gleichen Dispositiven sich bewegen.

»Die Macht, denke ich, muss analysiert werden als etwas, was zirkuliert und nur als Verkettung funktioniert. [...] Die Macht verteilt sich über Netze, und in diesem Netz zirkulieren die Individuen nicht nur, sondern sind stets auch in der Position, diese Macht zugleich über sich ergehen zu lassen wie sie auszuüben.«⁹⁶

Angesichts dessen lassen sich aber *eigenständige* mediale Dispositive nur schwer aufzeigen. Sie sind immer schon eingebettet in sie umgreifende, gesellschaftliche und kulturelle Formationen.

Vielmehr erscheinen sie, um einen Begriff Hans-Joachim Lengers aufzugreifen, im Inmitten⁹⁷. Medium als Vermittlung zwischen Sender und Empfänger wandelt sich so zur Zirkulation medialer Produktionen in den Interferenzzonen zwischen System und Lebenswelt, Expertenkulturen und Alltag; die Produzent*innen von Massenmedien sind dabei zugleich auch *Teilnehmende* in Lebenswelten. Hintergrundwissen aktualisiert sich zunehmend in den Kanälen von Social Media. Inmitten von Institutionen mitsamt der in ihnen agierenden Personen wie auch in Bezugnahmen und möglichen Problematisierungen und Kritiken zirkuliert Mediales; es sedimentiert sich verdichtet in Archivierungen, die immer neu recyceln, was in ihnen liegt und so ein Außen produzieren. Im Inmitten wirken durchgreifende und an strukturierende Dispositive gekoppelte Prozesse der Normalisierung; im Inmitten formieren sich Hierarchiebildungen, Inklusion und Exklusion. Inmitten all dessen – und nicht, wie im Dispositiv-Begriff in Teilen der Medienwissenschaften ausgeführt, frontal einem Publikum gegenüber positioniert – wirkt Massenmediales, und Personen verhalten sich dazu. In den Timelines von Social Media, mittels Tablet, Smartphone und Computer erfährt diese Zirkulation des Medialen

95 Ebd. S. 115

96 Ebd. S. 44

97 Vgl. Lenger 2008

im Innern eine Intensivierung, die Kulturen ergebnisoffen transformiert. Gesellschaftliche Institutionen werden darauf reagieren.

Hans-Joachim Lenger hat diese Arbeit ermöglicht – im Gedenken an ihn gebühren ihm die letzten Worte, im Anschluss an die sich die Sujets der nächsten Arbeiten präsentieren könnten im an Ende des Zitates geöffneten Rahmens:

»Das ›Inmitten‹ nämlich – und wem widerführe das schlagender als einer Frage, die Phänomenen des Medialen zu folgen sucht – ist nichts, was irgend anzutreffen wäre. Es tritt nicht als Gegenstand hervor und ebenso wenig als Bezirk, der sich aufsuchen ließe, ›medias in res‹. Nirgends wird es handfest, sozusagen. Wo immer sich etwas vorstellig macht, in Erscheinung tritt oder präsentiert, ist dieses ›Inmitten‹ bereits zerfallen oder hat sich entzogen. [...] Was ›Leben‹ genannt wird, wird unter dem Diktat des Inter-Medialen seinerseits zum Multipel aus Schnittstellen und Anschlüssen, Kopplungen, Transfers und Transformationen. Auf tradierte Medien wie Stimme, Schrift oder Bild und deren Tele-Technologien lassen sich solche Kopplungen dabei keineswegs länger reduzieren. Sie greifen in Dispositionen des Begehrens, Affekte und Körperzustände ein, um [...] auch technisch einen neuen strategischen Rahmen zu eröffnen.«⁹⁸

98 Ebd., S. 1 + 6

Danksagung

Mein herzlichster Dank gilt zuallererst Margrit Bettges-Bauer und Andra Habermann für die unverzichtbare Unterstützung bei der Erstellung dieser Arbeit – und Michaela Ott für die Übernahme der Betreuung dieser Dissertation. Ich danke Noah Sow für einen nachhaltig wirksamen, produktiven und ungemein bereichernden Input und Austausch über Jahre hinweg, Lars Alberth für gute Ratschläge bereits bei den ersten Schritten und Christopher Janssen für entscheidende und unverzichtbare Anstöße im Verlauf der Fertigung. Ich bedanke mich von ganzem Herzen bei Wolfgang Bergmann, Dieter Schneider, Tobias Cassau und Caroline Auret von ZDF/ARTE wie auch bei Marie-Anne Iacono von ARTE Straßburg für die ebenso langjährige wie hervorragende und ungemein produktive Zusammenarbeit im Falle vieler der im Rahmen dieser Arbeit thematisierten Dokumentationen. Mein Dank gilt auch den Beteiligten aller so lebendigen Teams der MME Me, Myself & Eye Entertainment AG während meiner beinahe 15jährigen Beschäftigung dort – hier danke ich insbesondere Jörg A. Hoppe für all das, was ich lernen durfte und die gewährten Chancen wie auch Sigrid Sveistrup für die so großartige Zusammenarbeit während unzähliger Stunden im Schnitt und auch angesichts der so formidablen Ergebnisse. Ebenso bedanke ich mich bei den Teams aus Festen und Freien im Zuge jener Produktionen, die im Rahmen der SMP Signed Media Produktion GmbH entstanden und in dieser Arbeit behandelt werden; hier ganz besonders Marion Pohlschmidt für all die Filme und Sendeminuten, die wir zusammen in die Welt setzten. Ebenso bedanke ich mich bei Nadja Frenz, Onno Ehlers, Ellen Vietzke und Sandra Samec von VINCENT Productions für die inspirierende Zusammenarbeit kurz vor der Endfertigung dieser Dissertation. Für emotionale Unterstützung während der Fertigung danke ich insbesondere Sigrid und Peer-Arne Sveistrup, Nicole Kraack und Erik Hauth.

Nicht zuletzt kann ich kaum in Worte fassen, was all die Interviewpartner*innen, also auch Pop- und auch Weltstars, Musiker*innen, Schauspieler*innen, Expert*innen und viele andere mehr mir in den letzten mehr als 25 Jahren schenkten während der oft so intensiven und auch langen Gespräche. Dankeschön!

Anhang

Thematisierte Dokumentationen

- »Nanook of the North« (1922)
- »Composition in blue« (1935)
- »Don't look back« (1967)
- »Monterey Pop« (1967)
- »Monterey Pop« (1968)
- »Woodstock« (1970)
- »Rockpalast« (1974-1986)
- »Le fond de l'air est rouge« (1977)
- »No Future oder kein Bock auf Illusionen« (WDR 1981)
- »Randle & Liebe« (WDR 1981)
- »Reassemblage« (1982)
- »The Times of Harvey Milk« (1984)
- »Stop Making Sense« (1984)
- »Broken Rainbow« (1985)
- »Artie Shaw: Time is all you've got« (1985)
- »Les Madres de la Plaza de Mayor« (1985)
- »Forest of Bliss« (1985)
- »Live Aid« (1985)
- »Home oft he Brave« (1985)
- »Flüstern & Schreien« (1988)
- »Paris is burning« (1991)
- »History and Memory« (1991)
- »History and Memory« (1991)
- »VIVA JAM«, Reihe (1993-1999)
- »Black Skin, White Masks« (1995)
- »Ostrock – Geschichte des DDR-Rock« (MDR 1995)
- »Introduction To Harmolodics« (1995)
- »Looking for Langston« (1996)
- »The Dome« Show-Reihe (1997-heute)

- »Free Fall« (1997)
- »Behind The Music« (1997-2014) Reihe VH1
- »Conducting Mahler« (1996)
- »The Last Angel of History« (1996)
- »Beefcake« (1999)
- »Everything Everything« (2000)
- »I love ...« Reihe (2000-2001)
- »Kubrick, Nixon und der Mann im Mond« bzw. »Opération lune« (2002)
- »The Cockettes« (2002)
- »Die Kameramänner von Verdun« (2003)
- »Metallica. Some Kind of Monster« (2004)
- »Rhythm is it« (2004)
- »Britannia« – Reihe der BBC (2006ff.)
- »Joy Division« (2007)
- »Waltz with Bashir« (2008)
- »Antifa: Chasseurs des Skins« (2008)
- »Audre Lorde – The Berlin Years 1984 – 1992« (2012)
- »I am Divine« (2013)
- »Welcome to the 90s« (2014)
- »Schostakowitsch contra Stalin. Kunst zerstört das Schweigen« (2014)
- »Nas – Time is illmatic« (2014)
- »Nichts als die Wahrheit« (2014)
- »B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979-1989« (2015)
- »Under the Influence«, (2015)
- »What happend, Nina Simone?« (2015)
- »Boy George's 1970s – Save Me From Suburbia« (2016)
- »Hip Hop-Evolution« – Reihe (2016ff.)
- Joe Cocker – »Mad Dog with Soul« (2017)
- »Queercore: How to punk a Revolution« (2017)
- »Chasing Trane« (2017)
- »Todrick Hall – Behind the Scenes« (2017)
- »The Death and Life of Marsha P. Johnson« (2017)
- »The Defiant Ones« (2017)
- »Könige der Welt« (2017)
- »Gaga: Five Foot Two« (2017)
- »Avicii: True Stories« (2018)
- »It must schwing« (2018)
- »Whitney: Can I be me« (2018)
- »Rolling Thunder Revue« (2019)
- »A Dog called Money« (2019)
- »Black to Techno« (2019)

- »Remastered: Devil at the crossroads« (2019)
- »Miles Davis: Birth of the Cool« (2019)
- »Pop Utopia« (2020)
- »Ben Platt: Live from the Radio City Music Hall« (2020)
- »Sounds of Köln – So klingt die Hood von Noraa« (2020)
- »Die Liebe frisst das Leben« (SWR 2020)

Thematisierte Spielfilme und Serien

- »Die Büchse der Pandora« (1929)
- »Citizen Kane« (1941)
- »Ladri di biciclette« (1948)
- »L'année dernière à Marienbad« (1961)
- »Mamma Roma« (1962)
- »Scorpio Rising« (1963)
- »Teorema« (1968)
- »Mudholland Drive« (2001)
- »Control« (2007)
- »Hilde« (2009)
- »Milk« (2008)
- »The Wire«, Serie (2002-2008)
- »Empire« (seit 2015)
- »Bessie« (2005)
- »Dear white people« (seit 2017)
- »Bohemian Rhapsody« (2018)
- »Rocketman« (2019)
- »Pose«, Serie (seit 2018)
- »Hollywood«, Serie (2020)

Produktionen, an denen Christian Bettges als Autor, Redaktionsleitung, Executive Producer und Produzent mitwirkte und die thematisiert werden

- »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll«, Autor (1997)
- »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«, Dokumentationsreihe, 12 Folgen, maßgeblich beteiligt an der Konzeption, Autor von 4 Folgen (1999)
- »Sample«, Format, 10 Folgen, Executive Producer (2000-2004)

- »TRACKS«, Magazin, Autor einzelner Beiträge, Redaktionsleitung, Executive Producer, Produzent (2011-2013)
- »Sex'n'Pop«, Dokumentationsreihe, 6 Folgen, Autor einer Folge, Redaktionsleitung, Executive Producer
- »Pop/bsession«, Dokumentationsreihe 6 Folgen, Redaktionsleitung, Executive Producer (2005)
- »Style Clash«, Dokumentationsreihe, 2 Folgen, Redaktionsleitung, Executive Producer (2008)
- »Europas Erbe – Die großen Dramatiker«, Dokumentationsreihe, 10 Folgen, Redaktionsleitung, Executive Producer (2008)
- »Welcome to the Eighties«, Dokumentationsreihe, 6 Folgen, Redaktionsleitung, Produzent zusammen mit Jean-Alexander Ntiyvihabwa (2009)
- »Birth of ...«, Dokumentationsreihe, 4 Folgen, Autor einer Folge, Redaktionsleitung, Produzent – zusammen mit Jean-Alexander Ntiyvihabwa (2010)
- »Queens of Pop«, 10 Folgen, Dokumentationsreihe, Redaktionsleitung, Produzent – zusammen mit Jean-Alexander Ntiyvihabwa
- »Soul Power«, 4 Folgen, Autor einer Folge, Redaktionsleitung, Produzent – zusammen mit Jean-Alexander Ntiyvihabwa (2013)
- »Peace'n'Pop«, Dokumentationsreihe, 2 Folgen, Autor (2015)

Internet-Quellen

- ARTE, Sendepplatzbeschreibungen, : <https://www.arte.tv/sites/corporate/files/sendeplatzbeschreibungen-von-arte-2019-1.pdf>, aufgerufen am 13.4. 2020
- Aguigah, René – im Gespräch mit Martin Saar und Axel Honneth, Deutschlandfunkkultur, 16.6. 2019, »Rezo ist Habermasianer«, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sozialphilosoph-zu-juergen-habermas-90-geburtstag-rezo-ist.2162.de.html?dram:article_id=451434
- Amoako, Aida, The Art School Roots of Pop Music's Legends, in: <https://hyperallegoric.com/499359/how-art-made-pop-and-pop-became-art-by-mike-roberts/>, aufgerufen am 15.9. 2021
- Auma, Maisha-Maureen, Rassismus hat übrigens nichts mit der Hautfarbe zu tun, <https://www.zeit.de/campus/2020-07/maureen-maisha-auma-erziehung-swissenschaftlerin-colorism-schwarze-community-rassismus>, aufgerufen am 27.7. 2020
- Brankamp, Robert, Komplexer soll die Welt nicht werden, <https://www.critic.de/interview/komplexer-soll-die-welt-nicht-werden-filmfoerderung-anders-ii-3986/>, aufgerufen am 17.6. 2018

- Benjamin, Walter, Über den Begriff der Geschichte, <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, aufgerufen am 12.5. 2019
- Borcholte, Andreas, Döntjes mit Bob Dylan, SpOn 15.6. 2019 <https://www.spiegel.de/kultur/tv/rolling-thunder-revue-von-martin-scorsese-doentjes-mit-bob-dylan-a-1272447.html> aufgerufen am 20.7. 2020
- Coltrane, Jaohn, Getz, Stan, Peterson, Oscar, Hackensack, <https://www.youtube.com/watch?v=beCGdmrP8Xc>, aufgerufen am 29.6. 2020
- Cuck Philosophy, Hauntology, Lost Futures and 80's Nostalgia <https://www.youtube.com/watch?v=gSvUqhZcbVg>, aufgerufen am 15.4. 2020
- Dell, Matthias, Mehr als Roberto Blanco und Tic Tac Toe, in: DIE ZEIT 6.7. 2020. <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-07/afrodeutsche-popkultur-museum-berlin-hau-black-music>, aufgerufen am 14.3. 2019
- Dicks, Joachim, Die rassistische Fratze hinter der Sprachmaske, Deutschlandfunk Kultur, 1.2. 2015, https://www.deutschlandfunkkultur.de/blackfacing-die-rassistische-fratze-hinter-der-sprachmaske.2162.de.html?dram:article_id=310356, aufgerufen am 26.6. 2020
- Diederichsen, Diederich, Interview vom 13.3. 2014 in: taz, 13.3. 2014, <https://taz.de/Diederich-Diederichsen-ueber-Pop-Kultur/!5046805/>, aufgerufen am 26.6. 2020
- DOMID, <https://domid.org/>, aufgerufen a, 29.6. 2020
- Einstürzende Neubauten, Nürnberg 1986, ZDF Report (with subtitles), <https://www.youtube.com/watch?v=mGA1eA1bZXc>, aufgerufen am 23.3. 2020
- Encyclopedia of Documentary Film, <https://www.cinema.sfsu.edu/people/emertit/bill-nichols>, aufgerufen am 23.5. 2020
- Funk, Sounds of Köln, <https://www.funk.net/channel/sounds-of-12144/sounds-of-koeln-so-klingt-die-hood-von-noraa-1689824>, aufgerufen am 13.2. 2020
- hamburg.de, Unerhört-Festival, <https://www.hamburg.de/festival/441066/unerhoert-filmfest/>, aufgerufen am 13.5. 2019
- Heinze, Carsten, Schoch, Bernd, 2012, Musikfilme im dokumentarischen Format, <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/>, aufgerufen am 22.4. 2020
- Huang, Andrew, Youtube-Kanal, <https://www.youtube.com/user/songstowearpan>, aufgerufen am 28.6. 2020
- Jüdisches Museum Berlin, <https://www.jmberlin.de/>, <https://www.jmberlin.de/>, aufgerufen am 29.6. 2020
- Website des Kunsthaus Zug, Til Velten – Einzelsystem, <https://kunsthauszug.ch/html/09english/englishvelten.html>, aufgerufen am 24.5. 2020
- MacKenzie, Malcom, The Cast of TV-Drama »Pose«, The Guardian 20.4. 2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/20/tv-drama-pose-without-us-madonna-would-be-nothing>, aufgerufen am 5.4. 2020

- Martens, René, Interview mit Lutz Hachmeister in »Medienkorrespondenz« 1.12. 2019, <https://www.medienkorrespondenz.de/leitartikel/artikel/dieser-diskurs-hat-keinen-anspruch-auf-mich.html>, aufgerufen am 1.2. 2020
- NDR, Ident Gruselkabinett 1985, <https://www.youtube.com/watch?v=7oZNoh5GFYI>, aufgerufen am 17.4. 2020
- Ott, Michaela, Vom Schwarz-Weiß-Kontrast zur dividuellen Kompositkultur, <http://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ott-vom-schwarz-weiss-kontrast-zur-dividuellen-kompositkultur>, aufgerufen am 26.4. 2021
- Filmlexikon Universität Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=198>, aufgerufen am 1.4. 2020
- Fox, Emily, How Hip-Hop Responded to the Rodney King Verdict 27 Years Ago, in KEXP 5.3. 2019: <https://kexp.org/read/2019/5/3/sound-vision-how-hip-hop-responded-rodney-king-verdict-27-years-ago/>(aufgerufen am 7.5. 2020)
- Hughes, Jessica, Ein forderndes und wütendes Album, Deutschlandfunk Kultur, 18.3. 202, https://www.deutschlandfunkkultur.de/less-is-moor-von-zebra-katz-ein-forderndes-und-wuetendes.2177.de.html?dram:article_id=472791, aufgerufen am 26.6. 2020
- Peters, Harald, Kele Okereke, »Ich war der der schwule Sänger einer Rockband«, in: Musikexpress, 1.11. 2010, <https://www.musikexpress.de/kele-okereke-ich-war-der-schwule-saenger-einer-rockband-63641/>
- PONS Wörterbuch, <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/documentum>, abgerufen am 18.9. 2017
- Presserat, Pressekodex, Quelle: <https://www.presserat.de/pressekodex.html>, aufgerufen am 19.5. 2020
- Regenbogenportal, Diskriminierung und Gewalt gegen transgeschlechtliche Menschen, . <https://www.regenbogenportal.de/diskriminierung-und-gewalt-gegen-transgeschlechtliche-menschen/>, aufgerufen am 26.6. 2020
- Reckwitz, Andreas, Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus, <https://soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus/>, aufgerufen am 31.5. 2020
- Reynolds, Bob, Youtube-Kanal, <https://www.youtube.com/user/bobreynolds/videos>, aufgerufen am 28.6. 2020
- Fingers, Mr., – Can You Feel It (Martin Luther King Jr Mix) <https://www.youtube.com/watch?v=XufX35Cbxxo>. Aufgerufen am 6.4. 2020
- Rötzer, Florian, Terroranschlag in London? <https://www.heise.de/tp/features/Terroranschlag-in-London-3398998.html>, aufgerufen am 24.6. 2020
- Quasthoff, Amelie, Das umgekehrte Französisch, <https://www.flexword.de/das-umgekehrte-franzosisch/> aufgerufen am 23.3. 2018
- Queer.de, Buju Banton distanziert sich von »Boom Bye Bye« , 19.3. 2019, https://www.queer.de/detail.php?article_id=33228, aufgerufen am 26.6. 2020

- Tagesschau, Faktencheck – Chemnitz-Videos auf dem Prüfstand, Quelle: <https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/zapp/medienpolitik/Faktencheck-Chemnitz-Videos-auf-dem-Pruefstand,faktencheck180.html>, aufgerufen am 7.5. 2020
- Sanneh, Kelefa, New York Times 31. 10. 2004, 2004, <https://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html>, aufgerufen am 27.1. 2020
- SAT1, Alex Christensen und The Berlin Orchestra veröffentlichen das neue Album Classical 90s Dance, <https://www.sat1.de/musik/alex-christensen-the-berlin-orchestra-veroeffentlichen-das-neue-album-classical-90s-dance-2>, aufgerufen am 12.4. 2020
- Schutzbach, Franziska, 2019, Antifeminismus macht rechte Positionen gesellschaftsfähig, <https://www.gwi-boell.de/de/2019/05/03/antifeminismus-macht-rechte-positionen-gesellschaftsfahig>, aufgerufen am 3.5. 2020
- Seehusen, Jana, Performing Documentary, Gespräch mit Birgit Kohler, zfm, <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/web-extra/performing-documentary>, aufgerufen am 20.7. 2019
- Spiegel Online, WDR räumt Fehler und Verstöße gegen Standards ein 18.1. 2019, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/wdr-fehler-und-verstoesse-gegen-standards-bei-menschen-hautnah-a-1248667.html>, aufgerufen am 24.5. 2019
- Vogel, Berthold, in »Soziopolis« <https://soziopolis.de/beobachten/kultur/artikel/reckwitz-buchforum-3-die-gesellschaft-der-singularitaeten/>, aufgerufen am 1.12. 2018
- Weheliye, Alrexander G., FuturePasts: Afrofuturism, Blackness, and Technology, <https://vimeo.com/244634628>, 16.37 min., aufgerufen am 17.4. 2020
- Wicke, Peter Über die diskursive Formation musikalischer Praxis, Berlin 2004, www.popmusicology.org/PDF/Diskurs-Strategien.pdf, aufgerufen am 17.3. 2018
- DIE ZEIT vom 14. Juli 2017 (dpa): <https://www.zeit.de/gesellschaft/2017-07/olaf-scholz-g20-demonstranten-polizei-verfahren-hamburg> - aufgerufen am 7.5. 2020

Literatur

- Adolph, Jörg, Von der FLIEGENLIST, vom FLIEGENDRECK und den FLIEGENFÄNGERN. Ein Video von »U2« – EVEN BETTER THAN THE REAL THING, in: Hickethier, Knut, Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle, Münster 1994
- Adorno, Theodor W., Minima Moralia, Frankfurt a.M. 2001 (Nachdruck der Originalausgabe von 1951)
- Adorno, Theodor W., Der Essay als Form, in ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 2002

- Alberth, Lars, *Die Fabrikation europäischer Kultur*, Bielefeld 2013
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 1964
- Arendt, Hannah, *Das Urteilen*, München 2016
- Avanessian, Armen/Mackay, Robin, *Akzeleration#2*, Berlin 2014
- Avanessian, Armen/Cox, Christoph/Jaskey, Jenny/Malik, Suhail, *Realismus|Materialismus|Kunst*, Berlin 2015
- Bartl, Angelika, *Andere Subjekte, Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption*, Bielefeld 2012
- Beaugrand, Andreas/Smolarski, Pierre (Hg.): *Adbusting. Ein designrhetorisches Strategiehandbuch*, Bielefeld 2016
- Benhabib, Seyla, *Kritik, Norm, Utopie*, Frankfurt a.M. 1992
- Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis*, Jena 1908
- Becker, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London 2008
- Bippus, Elke, *Teilhabe am Wissen*, in: *p/art/itc*ipate 7/2016 (in dieser Arbeit zitiert nach der downloadbaren Manuskript-Version, abgerufen am 25.10. 2019)
- Blum, Philipp, *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm*, Marburg 2017
- Michael Blume, *Warum der Antisemitismus uns alle bedroht. Wie neue Medien alte Verschwörungsmythen befeuern*, Eschbach 2019
- Blümlinger, Christa, *Sichtbares und Sagbares. Filmische Verwendungen von Geschichte, historische Verwendungen des Films*, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin 2003
- Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007
- Bruckmaier, Karl, *The Story of Pop*, München 2001
- Brumlik, Micha/Brunkhorst, Hauke, *Gemeinschaft und Gerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 1993
- Brunkhorst, Hauke/Kreide, Regina/Lafont, Cristina, *Habermas-Handbuch*, Stuttgart 2009
- Buzzi, Stella, *New Documentary. A critical Introduction*, London 2006
- Buchinger, Jürgen, *Geschichte ohne Dokument, Dokument ohne Geschichte. Alternative Formen der Geschichtsvermittlung im Dokumentarfilm*, in: Heinze, Carsten/Weber, Thomas (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden 2017
- Bullick, Alexander/Schroer, Markus, *Zwischen Dokument und Fiktion. Grenzbewegungen des Dokumentarischen*, in: Heinze, Carsten/Weber, Thomas (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden 2017
- Busch, Kathrin, *Ästhetische Amalgamierung. Zur Kunstform der Theorie*, in: *Lerchenfeld* 49, Hamburg 2019
- Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essays*, in: *Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, Baltimore, December 1988

- Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York/London 1990
- Butler, Judith, Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität, in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer denken*, Frankfurt a.M. 2003
- Butler, Judith, *Hass spricht*, Frankfurt a.M. 2006
- Campbell, Joseph, *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin 2011
- Contreras, Daniel T., *New Queer Cinema: Spectacle, Race, Utopia.*, in: Aaron, Michele (Hg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*, Edinburgh 2004
- Cox, Christoph, Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronik, in: Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.), *Soundcultures*, Frankfurt a.M. 2003
- Corchia, Luca/Müller-Doohm, Stefan/Outhwaite, William (Hg.), *Habermas Global*, Frankfurt a.M. 2019
- Czollek, Max, *Desintegriert euch*, München 2018
- Debray, Régis, *Für eine Mediologie*, in: Pias, Claus u.a., *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999
- Decker, Christof, Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols, in: *Montage/aV*, 3/1/1994
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a.M. 1989
- Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München 1992
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt a.M. 1992 (II)
- Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen*, Frankfurt a.M. 1993
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a.M. 1997
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin 1977
- Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster*, Frankfurt a.M. 2016
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan, *Archivologie*, Berlin 2009
- Eisenstein, Sergej M., *Schriften Teil 3*, München 1974
- Eisenstein, Sergej M., *Dramaturgie der Film-Form – der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Albersmeier, *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003
- Elsaesser, Thomas, *Die Geschichte, das Obsolete und der found footage-Film*, in: Hohenberger, Eva/Mundt, Katrin (Hg.), *Ortsbestimmungen*, Berlin 2016
- Engell, Lorenz, *Playtime*, Konstanz 2010
- Enwezor, Okwui, *documentary/verité: bio-politics, human rights and the figure of truth in contemporary art*, in: Lind, Maria/Steyerl, Hito (Hg.), *The Green Room.*, *Reconsidering the Documentary an Contemporary Art*, Berlin 2008
- Ernst, Wolfgang, *Das Archiv als Gedächtnisort*, in: Ebeling/Günzel 2009
- Eshun, Kodwo, *Heller als die Sonne*, Berlin 1999
- Eshun, Kodwo, *Weiterführende Überlegungen zum Afrofuturismus*, in: Avanesian, Armen/Moalemi, Mahan, *Ethnofuturismen*, Berlin 2018
- Fahle, Oliver/Engell, Lorenz, *Philosophie des Fernsehens*, München 2006
- Feige, Daniel Martin, *Philosophie des Jazz*, Frankfurt a.M. 2014

- Felsch, Philipp, *Der lange Sommer der Theorie*, München 2015
- Fertig, Julia, *Die Archivfalle*, in: *Kunsttexte.de* 1/2011
- Fisher, Mark, *The Metaphysics of Crackle*, in: *dancecult – Volume 5, Nr. 2* 2013
- Fisher, Mark, *Gespenster meines Lebens*, Berlin 2015
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004
- Foucault, Michel, *Dispositive der Macht*, Berlin 1978
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981
- Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. 1983(I)
- Foucault, Michel, *Um welchen Preis sagt die Vernunft die Wahrheit? – Michel Foucault im Gespräch mit Gerard Raulet*, in: *Spuren*, 1/83, Hamburg 1983(II)
- Foucault, Michel. *Von der Freundschaft*, Berlin 1984
- Foucault, Michel, *Warum ich die Macht untersuche: Die Frage des Subjekts*, in: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul, *Michel Foucault – Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1987 (I)
- Foucault, Michel, *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a.M. 1987 (II)
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a.M. 1989
- Foucault, Michel, *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1999
- Foucault, Michel, *Die Anormalen*, Frankfurt a.M. 2007
- Frank, Manfred, *Analytische Theorien des Selbstbewusstseins*, Frankfurt a.M. 1994
- Frembgen, Jürgen W., *Am Schrein des roten Sufi*, Frauenfeld 2009
- Fraser, Nancy, *Rethinking the public sphere*, *Social Text* 25/26, Jg. 56-80, Durham 1990
- Fraser, Nancy, *Was ist kritisch an der Kritischen Theorie, Habermas und die Geschlechterfrage*, in: Ostner, Ilona/Lichtblau, Klaus, *Feministische Vernunftkritik. Ansätze und Traditionen*, Frankfurt a.M. 1992
- Fraser, Nancy, *Öffentlichkeit neu denken*, in: Scheich, Elvira (Hg.), *Vermittelte Weiblichkeit, Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg 1996
- Fraser, Nancy, *Neue Überlegungen zur Öffentlichkeit*, in dies.: *Die halbierte Gerechtigkeit. Schlüsselbegriffe des postindustriellen Sozialstaats*, Frankfurt a.M. 2001
- Frith, Simon, *Zur Ästhetik der Populären*, in: *PopScriptum* 1/92, ich zitiere aus einem downloadbaren Manuskript
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, New York 1993
- Geng, Johannes, *Das Direct Cinema in der Medienkulturgeschichte des Sehens*, in: Heinze, Carsten/Weber, Thomas, *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden 2017
- Greenberg, Clement, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg 2009
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1973

- Haarmann, Britta/Korten, Lars, Diskurse des Sonalen, Berlin 2019
- Halbwachs, Maurice, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1985
- Habermas, Jürgen, Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt a.M. 1983
- Habermas, Jürgen, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M. 1985
- Habermas, Jürgen, Theorie des Kommunikativen Handelns, 2 Bände, Frankfurt a.M. 1988
- Habermas, Jürgen, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990, Leipzig 1990 (I)
- Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt a.M. 1990 (II)
- Habermas, Jürgen, Erläuterungen zur Diskursethik, Frankfurt a.M. 1991
- Habermas, Jürgen, Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt a.M. 1992(I)
- Habermas, Jürgen, Faktizität und Geltung, Frankfurt a.M. 1992 (II)
- Habermas, Jürgen, Zwischen Naturalismus und Religion, Frankfurt a.M. 2005
- Habermas, Jürgen, Noch einmal: Zum Verhältnis von Moralität und Sittlichkeit, Vortrag an der Universität Frankfurt, Manuskript, gehalten am 29. Juni 2019
- Habermas, Jürgen, Moralischer Universalismus in Zeiten politischer Regression – Jürgen Habermas im Gespräch über die Gegenwart und sein Lebenswerk, in: Leviathan 48, 1/2020
- Hall, Stuart, Who Needs ›Identity‹? in: Hall, Stuart/du Gay, Paul, (Hg.), Questions of Cultural Identity, London 1996
- Hall, Stuart, Cultural Studies – Ein politisches Theorieprojekt, Hamburg 2000
- Hall, Stuart/Maharaj, Sarat, Modernity and Difference: A conversation between Stuart Hall and Sarat Maharaj, in: dies (Hg.): Modernity and Difference, London 2001
- Hall, Stuart, Rassismus und kulturelle Identität, Hamburg 2016
- Hanslick, Eduard, Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1982
- Heidegger, Martin, Sein und Zeit, Tübingen 1986
- Heidegger, Martin, Der Begriff der Zeit, Tübingen 1989
- Heinze, Carsten, Perspektiven der Musikedokumentation und der des Musikedokumentarfilms, in: ders./Niebling, Laura, Populäre Musikkulturen im Film, Wiesbaden 2016
- Heinze, Carsten/Niebling, Laura, Populäre Musikkulturen im Film, Wiesbaden 2016
- Heßler, Martina/Mersch, Dieter, Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?, in dies.: Logik des Bildlichen, Bielefeld 2009
- Hellinger, Die Bewertung der documenta 11 in der Kunstkritik, Manuskript, Heidelberg 2006
- Hickethier, Knut, Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells, in: montage/av, 4 1995
- Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2001

- Hißnauer, Christian, *Fernsehdokumentarismus*, Konstanz 2011
- Hißnauer, Christian, *Der Traum von Superstar: Castingshows als neue Form des Musikfilms?*, in: Heinze, Carsten/Niebling, Laura (Hg.), *Populäre Musikkulturen im Film*, Wiesbaden 2016
- Hißnauer, Christian, *The Good, the Bad and the Ugly – Dokumentarfilm, Fernsehdokumentarismus und Reality TV: Abgrenzungspraxen im dokumentarischen Feld*, in: Heinze, Carsten/Weber, Thomas (HG.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden 2017
- Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films*, Zürich 1988
- Hohenberger, Eva, *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick*, in dies. (Hg.), *Bilder des Wirklichen*, Berlin 2006
- Hohenberger, Eva/Mundt, Katrin, *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Berlin 2016
- hooks, bell, *Outlaw Culture Resisting Representations*, New York 2008
- hooks, bell, *Race and Representation*, New York 2014
- Horkheimer, Max, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1967
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1969
- Ilschner, Irgendwann nach dem Urknall hat es Click gemacht. *Das Universum von Mille Plateaux im Kontext der elektronischen Musik*, in: Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.), *Soundcultures*, Frankfurt a.M. 2003
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft (Werkausgabe Band III)*, Frankfurt a.M. 1990
- Kirchmann, Kay, *Philosophie der Möglichkeiten. Fernsehen als konjunktivistisches Erzählmedium*, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.), *Philosophie des Fernsehens*, München 2006
- Klein, Naomi, *No Logo*, München 2001
- Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim, *Soundcultures*, Frankfurt a.M. 2003
- Koschorke, Albrecht, *Wahrheit und Erfindung*, Frankfurt a.M. 2012
- Kuhn, Annette, *What to do with Cinema Memory?*, in: Maltby, Richard/Bilteyst, Daniel/Meers, Philippe, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, West Sussex 2011
- Koenot, Jan, *Hungry for Heaven*, Düsseldorf 1997
- Lagny, Michèle, *Historischer Film und Geschichtsschreibung im Fernsehen*, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin 2003
- Langer, Clemens, *Konzert(Film)-Erlebnisse: The Prodigy VS. The Chemical Brothers*, in: Heinze/Niebling, *Populäre Musikkulturen im Film*, Wiesbaden 2016
- Latour, Bruno, *Zirkulierende Referenz*, in ders.: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M. 2000
- Lenger, Hans-Joachim, *Die Sache des Inmitten*, Manuskript, Hamburg 2008

- Lenger, Hans-Joachim, Fragen an Deleuze – Fragen an Wenders – Das Digitale, Manuskript, Hamburg 2013
- Lenger, Hans-Joachim, Die Zeit ist aus den Fugen, Hamburg 2018 (I)
- Lenger, Hans-Joachim, Ordnung herrscht in Berlin? Rosa Luxemburg heute, Manuskript, Hamburg 2018 (II)
- Lenger, Hans-Joachim, Vom Wissen der Kunst, in Lerchenfeld 49, Hamburg 2019
- Link, Jürgen, Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart, Konstanz 2013
- Lorch, Sue, Metaphor, Metaphysics, and MTV, in: The Journals of Popular Culture 22, 1988
- Loreck, Hanne, KF – Ein Manifest, in: Lerchenfeld 49, Hamburg 2019
- Luckner, Andreas, Musik – Sprache – Rhythmus, in: Tadday, Ulrich, Musikphilosophie, München 2007
- Luhmann, Niklas, Archimedes und wir, Berlin 1987
- Lytard, Jean-François, Intensitäten, Berlin 1978
- Mbembe, Achille, Kritik der schwarzen Vernunft, Berlin 2014
- Maltby, Richard, New Cinema History, in: ders./Bilteryst, Daniel/Meers, Philippe, Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies, West Sussex 2011
- Postone, Moishe, Dekonstruktion als Gesellschaftskritik, in: Krisis 21/22 1998
- Mayer, Oliver, Chris Marker und das audiovisuelle Archiv, Manuskript, Karlsruhe 2016
- Metz, Markus/Seeßlen, Georg, Geld frisst Kunst. Kunst frisst Geld, Berlin 2014
- Menne-Haritz, Schriftgutverwaltung und Archivierung, in: Buder, Marianne/Rehfeld, Werner (Hg.): Grundlagen der praktischen Information und Dokumentation, München 1997
- Meueler, Christof, Pop und Bricolage, in: SpPoKK (Hg.), Kursbuch Jugendkultur, Mannheim 1997
- Muhle, Maria, Reenactment als mindere Mimesis, in: Hohenberger, Eva/Mundt, Katrin (Hg.), Ortsbestimmungen, Berlin 2016
- Mundhenke, Florian, Die gefakete Materialkompilation als Mashup? Die pseudo-kumentarische Praxis der Neukontextualisierung von Found Footage, in: ders./Arenas, Fernando Ramos/Wilke, Thomas, (Hg.), Mashups – Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen, Wiesbaden 2015
- Nichols, Bill, Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington/Indianapolis 1993
- Nichols, Bill, Introduction to Documentary, Bloomington/Indianapolis 2001
- Nichols, Bill, Introduction to Documentary, 2. überarbeitete Auflage, Bloomington/Indianapolis 2010
- Niebling, Laura, The Category of Music Film, in: dies./Heinze, Carsten (Hg.), Populäre Musikkulturen im Film, Wiesbaden 2016 (I)

- Niebling, Laura, Defining Rockumentaries. A Mode and its history, in: dies./Heinze, Carsten (Hg.), Populäre Musikkulturen im Film, Wiesbaden 2016 (II)
- Niney, Francois, Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms, Marburg 2012
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a.M. 1972
- Odin, Roger, Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Hohenberger, Eva (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2006
- Otoo, Sharon Dodua, Dürfen Schwarze Blumen malen?, Klagener Rede zur Literatur, Manuskript, 2020
- Ott, Michaela, Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur, München 2010
- Ott, Michaela, Welches Außen des Denkens?, Wien 2018 (I)
- Ott, Michaela, Affizierung, Berlin 2018 2018/2
- Ott, Michaela, Nicht dahinter zurück! Ein Plädoyer für künstlerische Forschung mit gesellschaftspolitischem Impetus, in Lerchenfeld 49, Hamburg 2019
- Parker, Philip, Die kreative Matrix, Konstanz 2005
- Press, Joy/Reynolds, Simon, Sex Revolts, Mainz 2020
- Railton, Diane/Watson, Paul, Music Video and the politics of Rerepresentation, Edinburgh 2011
- Reckwitz, Andreas, Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin 2017
- Reddy, William, The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions, Cambridge/New York 2001
- Rehbach, Medienreflexion im Musikvideo, Bielefeld 2018
- Reynolds, Rip it up and start again, Höfen 2007
- Reynolds, Simon, Retromania, Mainz 2013
- Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd, Grundbegriffe der Medientheorie, Stuttgart 2005
- Rommelspacher, Birgit, Dominanzkultur, Berlin 1995
- Rosa, Hartmut, Resonanz, Berlin 2019
- Russolo, Luigi, Die Geräuschkunst, Basel 1916
- Sartre, Jean-Paul, Schwarze und weiße Literatur, Reinbek bei Hamburg 1984
- Sartre, Jean-Paul, Was ist Literatur?, Reinbek bei Hamburg 2006
- Sartre, Jean-Paul, Das Sein und das Nichts, Reinbek bei Hamburg 2009
- Savage, John, Teenage – Die Erfindung der Jugend, Frankfurt/New York 2008
- Schneider, Birgit, Wissenschaftsbilder zwischen digitaler Transformation und Manipulation, in: Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.): Logik des Bildlichen, Bielefeld 2007
- Schröder, Burkhard, Nazis sind Pop, Berlin 2000
- Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung, Zürich 1988

- Schörkhuber, Eva, Zugänge zum Archiv – ein Parcours durch philosophische und kulturwissenschaftliche Archiv-Konzeptionen, Manuskript, Wien 2018
- Schulz-Schaeffer, Ingo, Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Johannes Weyer (Hg.), Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. Oldenbourg, München 2000
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas, Strukturen der Lebenswelt, Frankfurt a.M. 1979
- Seel, Martin, Die Kunst der Entzweiung, Frankfurt a.M. 1997
- Seel, Martin, Sich bestimmen lassen, Frankfurt a.M. 2002
- Seel, Martin, Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M. 2003
- Seel, Martin, Form als Organisation von Zeit, in ders.: Die Macht des Erscheinens, S. 39 ff, Frankfurt a.M. 2007 – Seel 2007
- Seel, Martin, Die Künste des Kinos, Frankfurt a.M. 2013 (I)
- Seel, Martin, Varianten filmischen Erzählens, in: Kracke, Bernd, Ries, Marc (Hg.), Expanded Narration. Das neue Erzählen, Bielefeld 2013 (II)
- Segeberg, Harro/Scheidgen, Irina/Schröter, Felix, Filmzuschauer im NS-Kino – Perspektiven einer historischen Rezeptionsforschung, in: Mundhenke, Florian/Weber, Thomas, Kinoerfahrungen, Hamburg 2017
- Sow, Noah, Deutschland Schwarz Weiß, München 2015
- Sprick, Benjamin, Resonanzen des Virtuellen – Musikalische Kinematographik I, Manuskript
Hamburg 2018
- Sternard, Christian, Das Gespenst und seine Spektralität, in: Nebulosa 3, Berlin 2013
- Steyerl, Hito, Die Farbe der Wahrheit, Wien 2008
- Steyerl, Hito, Jenseits der Repräsentation, Berlin 2016
- Supik, Linda, Dezentrierte Positionierung: Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik, Bielefeld 2014
- Tinsley, Omise'eke Natasha, in: GLQ – A Journal of Lesbian and Gay Studies, Durham 2008
Volume 14, Number 2-3, 2008
- Tugendhat, Ernst, Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, Frankfurt a.M. 1989
- Tugendhat, Ernst, Vorlesungen über Ethik, Frankfurt a.M. 1993
- Wagenknecht, Peter, Was ist Heteronormativität?, in: Hartemann/Julia/Klesse, Christian/Fritsche, Bettina/Hackmann, Kristina, Heteronormativität, Wiesbaden 2007
- Wingert, Lutz/Günther, Klaus, Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit, Frankfurt a.M. 2001
- Voß, Heinz-Jürgen, Die Idee der Homosexualität musikalisieren. Zur Aktualität von Guy Hocquenghem, Gießen 2018
- Von Appen, Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären, Bielefeld 2007

- Weber, Thomas, *Medialität als Grenzerfahrung*, Bielefeld 2008
- Weber, Thomas, *Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus*, in ders./Heinze, Carsten, *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden 2017 (I)
- Weber, Thomas, *Kinoerfahrungen als epistemologische Konstruktion einer gemeinsamen Erfahrungswelt*, in: ders./Mundhenke, Florian, *Kinoerfahrungen – Theorien, Geschichte, Perspektiven*, Hamburg 2017 (II)
- Weheliye, Alexander G., *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham 2005
- Weheliye, Alexander G., *White Brothers With No Soul – Un Tuning the Historiography of Berlin Techno*, Manuskript, Chicago 2015
- Wellmer, Albrecht, *Gibt es eine Wahrheit jenseits der Aussagenwahrheit?*, in: Winger, Lutz/Günther, Klaus, *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M. 2001
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987
- Wicke, Peter, *Popmusik in der Analyse*, Manuskript 2003
- Wicke, Peter, *Rock und Pop – von Elvis Presley bis Lady Gaga*, München 2011
- Wiggershaus, Rolf, *Die Frankfurter Schule*, München 1991
- Wilke, Thomas, *Kombiniere! Variiere! Transformiere! Mashups als performative Diskursobjekte in populären Medienkulturen*, Mundhenke, Florian/Arenas, Fernando Ramos/ders., (Hg.), *Mashups – Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen*, Wiesbaden 2015
- Wimmer, Andreas, *Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen*, Wiesbaden 2005
- Winkler, Hartmut, *Diskursökonomie*, Frankfurt a.M. 2004
- Wittgenstein, Ludwig, *Eine philosophische Betrachtung (Das braune Buch)*, in ders.: *Das blaue Buch (=Werkausgabe Bd. 5)*, Frankfurt a.M. 1984
- Wittgenstein, Ludwig, *The Big Typescript*, Wiener Ausgabe Bd. 11, Wien/New York 2000
- Wohler, *Madonna – Musikfilme als soziales Gedächtnis. Musikkultur als Bestandteil feministischer und queerer Emanzipationsbewegungen*, in: Heinze/Niebling, *Populäre Musikkulturen im Film*, Wiesbaden 2016

Medienwissenschaft



Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8



Mozilla Foundation

Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen Eine Einführung

März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

September 2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson,
Ramón Reichert, Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS) Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

June 2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**