

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

Die – im Detail ausgefeilte 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«<sup>39</sup>, 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 gesagt<sup>40</sup>. 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 Akten 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 aufzubauen, reagieren Tiere<sup>41</sup>.

Eine soziale Situation mit interpersonal verschränkten Regelsystemen, Hierarchien, Wissen, Selbstdarstellungsweisen, ggf. auch Fragen wie jenen nach Hono-raren, 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 Trịnh Thị 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 ergänzt sie: »Wie wird das Reale [...] produziert?« Was immer auch fragt: »Wie wird die Wahrheit reguliert?«<sup>42</sup> 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 Trịnh Thị 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 Musikdokumentationen 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 verkörperte) 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 Musikdokumentationen 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 Musikdokumentationen 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-