

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 entschränkende 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 Archivbetreibens 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 gesamtkulturellen 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 folgenschwer 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 Musikdokumentationen 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 Musikdokumentationen so wichtiger audiovisueller Archive ist ergänzend auch das Hörbare nicht irrelevant; gerade da, wo keine oder kaum Interviews z.B. mit in Biopics ähnelnden Musikdokumentationen 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 Bewegtbilder einer Band, wahlweise »neu gedreht« oder selbst aus dem Archiv, Impressionen zu Aufnahmeloocations 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 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 Regie führenden 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 setzen 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 Publikums 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 wlich, 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 Fitnescenter und Aerobic als Trend

im Westen rekonstruiert werden. Im Osten hingegen radikalierte 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 komplizierenden 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 Musikdokumentation, da auch diverse Materialien aus populären Kulturen Eingang finden, gilt das Beschriebene auch für diese.

Der Film behandelt die Internierungslager für japanstammige 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 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 alien‹, 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 Entrecheten 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 Subject, 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 Verschwörungsmythen 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 Produktions 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://domi.d.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 der Arbeit sind somit Archivrecherchen und Rechteklärungen, 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 Frage 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 erfahren. 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 Video-materialien 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, Orientierungs-marker 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 Rechteklärung 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 audiovi-suellen Bestände; entsprechend häufig erteilen z.B. die für die »Rechteklärung« 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 Fest-angestellte 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 Ge-samtbudgets 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 Rülpser 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 Gatekeeping verknapppt 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 beigefügt als »Bonusmaterial« – To-cotronic 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 »Musikszen« 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 gigantischem Archiv – und doch ist die Nutzung des Materials in Musikdokumentationen 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-Scene, würdigen wollen⁹⁶, müssen dieses Material dennoch teuer lizenziieren 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 Lichtanlage 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 milieuummanente 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 spielten, 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 musikalisierte 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 Wirtschafts, als Warenform sich ausstellend.

Hier koppeln sich Traditionen wie Wappen, Fahnen, Stempel, Parteiaabzeichen, 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 Schauplatzdrehs 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 forschreiben (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 gewandet und auf High Heels unhintergehbar 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 begründigt und formalisiert spürbar bleiben. Oft als Dekonstruktion gefeiert und doch nur im Kommerziellen selbst die Kommerzkritik 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 übend, 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 subsummierende Darstellung in Rehbach 2018, S. 39ff.

Sie finden überall dort, wo dies rechtlich und budgetär möglich ist, Eingang als *Quellmaterial* in Musikdokumentationen. 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 System-imperative 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 Musikdokumentationen 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 wetterte zu einem Zeitpunkt also, als das Musikvideo noch gar nicht erfunden war – und lässt Siegfried Zielinski, Medientheoretiker, zitierend entgegnen:

»Der befugte Umgang mit dem rhythmisierten Ton- und Imageteppichen 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 Entschlüsseungen 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, Auditionen, 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 Rhythmisierung, 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 fertigender Dokumentationen, 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 propositonale Züge finden lassen, Performatives, Expressives und Evaluatives (sieht cool aus!) sich zelebrieren 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