

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 Splintern 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 Sozialdisziplinierung 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 Zweckmäßigkeit, 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 Musikdokumentationen 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 Musikdokumentationen 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 Musikdokumentationen (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 Erstauen 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 *höre*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>