

4. Zeit

4.1 Musik, Zeit und die Schichtungen und Regionen der Erinnerung

Musik entsteht durch Wiederholung akustischer Gestalten, die, so Andreas Luckner, streng genommen keine *Wiederholungen*, sondern *Variationen* sind, in der Gestaltung der Zeit als *Zeitgestalt* überhaupt erst Musik sind. »Sofern wir in die Musik, die ja nichts anderes als Zeit ist, eintauchen, haben wir durchaus keine Erfahrung der Zeit als eine verlaufende, im Gegenteil, sie wird gleichsam phänomenal getilgt, d.h. in Deckung gebracht mit den zeitlichen Formen unseres Lebens und Erlebens.«¹ Nicht anders verhält es sich mit manchen der Montageprinzipien, die **Docutimelines** entstehen lassen: Permutationen, Variationen im Aufgreifen und Transformieren visueller Motive, in Analogie zum Leitmotiv in musikalischer Komposition, musikalischer Gestalten somit, die moduliert immer neu durchgespielt werden im Zuge einer Komposition, folgen den Bewegungen im Bild und des Bildes, also der Kamera – die hochgerissenen, schwenkenden Arme des Konzertpublikums, Madonna-Lookalikes, Trenner wie die Nadel eines analogen Plattenspielers auf einer Vinylpressung, zum Beispiel, stellen so Musik fürs Auge her.

Luckner verweist in diesem Zusammenhang auf die Musikphilosophie Hegels – ebenso nahe läge der Bezug auf Martin Heidegger. Die Ausführungen Luckners lassen sich im »The Mix« dieser Arbeit mit den Gedanken Heideggers hervorragend fusionieren: »Das Dasein,« – der Einzelne, das Individuum, das, was traditionell »Subjekt« genannt wurde und im Falle des ethischen Gebrauchs der praktischen Vernunft in Abschnitt 2.5. bereits behandelt wurde – »begriffen in seiner äußersten Seinsmöglichkeit, ist die Zeit selbst, nicht in der Zeit.«² Indem es »vorläuft«, einer Zukunft zugewandt, ist »das Dasein seine Zukunft, so zwar, dass in diesem Zukünftigsein auf seine Vergangenheit und Gegenwart zurück kommt.«³ So vollbringt das Dasein über das Vorlaufen erst die Zeitlichkeit –

1 Luckner 2007, S. 48

2 Heidegger 1989, S. 55

3 Ebd.

erfahrend, würde ich hinzufügen. Und dem Dasein ist in seinem Sein Musikalität als Möglichkeit gegeben.

Eine dem »Dasein« immanente Musikalität und Zeitlichkeit mündet in eine Rhythmisierung des Erlebens, in der das Sich-Vorlaufen eben auch Kontinuitäten und Brüche, Reaktionen auf das Bisherige vollzieht. Für Luckner ist Rhythmus das »Wesen« der Musik – »jede Musik ist in diesem Sinne rhythmisch, d.h. weist eine zeitliche Ordnung in ihrer Bewegung auf«⁴, da Rhythmus die Zeit in sich selbst »habe«. Nicht anders das, was in **Docutimelines** entsteht – deshalb heißt es ja *Timeline*. **Docutimelines** sind Zeiteinteilung. »Rhythmisierung« ist eben das, was wir sowieso leben, wenn wir schlafen gehen, aufwachen, frühstücken usw., indem es einen qualitativen Zeitbegriff eröffnet im Flow des Werdens. Als Seinsqualitäten erfahren wir Ödnis und Dramatik, eben jene des Aufbaus und Abbaus von Spannung – oder im »wahren Leben« auch deren Ausbleiben –, den Martin Seel als konstitutiv für Film als Musik fürs Auge begreift. Im Musikerleben kann sie sich intensivieren. Auch für den Simon Frith⁵ zeigt hier einer der zentralen Aspekte der Musikerfahrung – er »besteht in der Formung des menschlichen Erinnerungsvermögens, der Organisation unseres Zeitsinns.« Effekt aller Musik sei, Gegenwart zu *intensivieren* – was nur dann geschehen kann, wenn, vorgreifend, Gegenwart als »von einer gewissen Dauer« seiend erlebt wird: Töne *dauern an*, um wahrnehmbar zu sein, bis sie abbrechen oder verklingen; Bewegtbilder sind erst ab einer bestimmten Anzahl Frames eben Bewegtbilder, nicht Fotografie. So formuliert auch Frith, gute Musik sei durch ihre Fähigkeit bestimmt, Zeit »anzuhalten«, und ihre physische Wirkung sei, durch den Einsatz von Beat, Impuls und Rhythmus unsere unmittelbare körperliche Beteiligung in eine Organisation von Zeit zu zwingen, die von der Musik beherrscht würde. Um das zu genießen, gehen Menschen auf Konzerte, zu Festivals, auf Raves und ins Kino. Oder entspannen – was immer auch Sujet und Gestaltungsmittel von Filmen sein kann, rhythmisiert als Inszenierung von Zeitqualitäten, die sich auch dann entfalten können, wenn sie audiovisuell dokumentiert und somit auch moduliert werden. Dann, wenn die konstitutive Offenheit des Sichvonihnenbestimmenlassens, also von den Zeitqualitäten im Spiel der Affizierungen, selbst als filmisches Sichzumfilmverhalten musikalisiert wird anhand dieses leitender Kriterien im Sinne von Geltungsansprüchen.

Sie leiten damit eben auch Darstellungen dessen an, »wie es ist zu sein«⁶ im Begreifen von Musik als Zeitgestalt. »Der Sinn der Form ist die Zeit«, so formuliert dies Martin Seel⁷ u.a. unter Bezugnahme auf Kants »Kritik der Urteilskraft« – Formen also, die in der Gestaltung von Musikdokumentationen produziert und

4 Luckner 2007, S. 48

5 Frith 1992, S. 8

6 Luckner 2007, S. 48

7 Ebd., S. 41

reproduziert werden, die mediale Legierungen wie Audiovisualitäten prägen. Die ästhetische Wahrnehmung beginne, so Seel, indem sie sich auf das Spiel von Gestalten (z.B. im Sinne der Gestaltpsychologie) und Empfindungen richte und sie so in ihrer Unbestimmtheit »gegenüber dem begrifflichen Denken anschaulich werden lässt«⁸. Treten in der Medienproduktion übliche Rationalitäten hinzu, greifen sie in diese Prozessualität der Wahrnehmung ein und beginnen sie zu annectieren und somit auch zu formen. Seel begreift noch die Aufteilung von Architekturen als Rhythmisierung der Zeit derer, die in den Räumen sich bewegen und dabei auf Wände, Treppen und in Hallen vorstoßen, denen sich dabei neue Blicke und Perspektiven und ggf. auch Fahrstuhltüren öffnen. Solche »Gänge« mit der Kamera, sei es backstage, in Konzerthallen oder durch »Graceland«, dem Haus Elvis Presleys, sind auch in Musikedokumentationen üblich. Noch in der Rezeption von Malerei lässt das Sichbestimmenlassen des schweifenden Blicks Zeitqualität entstehen. Martin Seel verbleibt in seinen Ausführungen – wie dargestellt – in einem ethischen Verständnis des Erlebens von Zeit, das in Künsten erfahren würde; einer »Freiheit für die Zeit«⁹, die uns das mögliche Verweilen in Gegenwart von einer gewissen Dauer als Gestaltungsmodi der individuellen Verhältnisse zu Vergangenheit und Zukunft offenbaren und koppelt sie an die Erfahrung rezipierender Personen – siehe auch Teil 2.5.

Die Imagination filmischen Raumes verbinde sich mit filmischer Zeit, so Seel ergänzend in »Die Künste des Kinos«. Die Kreation bzw. Produktion des filmischen Raumes im Werk selbst könne analog zur Architektur begriffen werden; sein Rhythmus, die Gestaltung in zeitlichen Intervallen, erzeuge seine »visuelle Energie«¹⁰, wenn auch musikalisch in einem »uneigentlichen« Sinne. Traditionell diene gerade Musik als Medium leiblicher und seelischer Affiziertheit und sei Bewegung in der Zeit – oder, mit Heidegger: Bewegungen der Zeit selbst. Architektur gliedere den Raum und gestalte so auch die Zeiterfahrung in Gebäuden, Musik moduliere Zeit so, dass die Erfahrung von Räumlichkeit geprägt, gefärbt und verändert würde: Durch eine Säulenhalle zum Radetzky-Marsch in Reih und Glied oder swingend zu Gershwin sich zu bewegen sind zwei sich massiv unterscheidende Erfahrungen des Räumlich-Umgebenden in der Entfaltung des Daseins als Zeit. »Das Erscheinen filmischer Räume ist zugleich ein Erscheinen erlebter und erlebbarer Zeit«, so Seel¹¹. In den Worten von Gilles Deleuze: »[...] die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild der Zeit.«¹² Auch das ist gemeint mit *Docutimelines*, die Montagen visualisieren.

8 Ebd., S. 42

9 Ebd., S. 50

10 Seel 2013, Pos. 438 der eBook-Ausgabe

11 Ebd., Pos. 444 der eBook-Ausgabe

12 Deleuze 1997. S. 53

Während die Fotografie nur einen Moment »fixiert«, entfalten Filme ihr Sein wesentlich als zeitlich. Noch da, wo – wie es in der Produktion von Filmen in arbeitsteiligen Prozessen im Spezialfall der Musikdokumentation gestaltend geschieht – wenn Fotos Einsatz finden, um z. B. die Biographie eines Musikers zu erzählen, werden diese zumeist animiert, ggf. verfremdet – damit etwas sich bewegt und somit Zeit sichtbar wird. Im Bild muss etwas »passieren«, und sei es auch nur ein wenig – die Augen sollen etwas zu tun haben und nicht der Langeweile anheim gegeben angesichts der Statik die Aufmerksamkeit abwenden¹³. Im Falle der vom Autor dieser Zeilen gemeinsam mit der Editorin Sigrid Sveistrup, damals Flierl, gestalteten 90minütigen Dokumentation »Elvis Presley – Aufstieg und Fall des King of Rock'n'Roll«, ZDF/ARTE 1997, wurden auch Farbfotos des vermeintlichen »King« vom Regisseur Marcus Rosenmüller auf Super 8 in schwarz/weiß aufwändig so abgefilmt, dass sie aus schwarz »auftauchten« und so auch wieder verschwanden, um eine optische Prozessualität zu generieren, sie nicht einfach nur »platt abzufilmen«. Mittlerweile existieren auch präanimierte Tools für Schnittersysteme wie AVID, die Kamerabewegungen beim Abfilmen von Fotos simulieren.

Im Falle von Konzertaufzeichnungen, oft fälschlich »Rockumentary« genannt, lässt sich angesichts der Produktionsweisen ein Autonomwerden der innerfilmischen Zeitordnung gegenüber der außerfilmischen Realität aufzeigen; ein Zergliedern und Neuzusammensetzen in »The Mix« mittels Montage. In deren Erscheinen als Verlauf von Variantenreichtum und Geschehnis, Facettenver- und -entdichtung bildet sich ein modulierender und es variierender Bezug zum wirklichen Geschehen. Clemens Langer formuliert dies im Falle von Konzertfilmen so: es löst »der Film das Verhältnis von Zeit und Raum eines Konzertes vollkommen auf, da Aufnahmen von vier verschiedenen Auftritten in Glastonbury, Brüssel und Chicago sowie beim Fuji Rock miteinander kombiniert werden. Mittels dieser einzigartigen Symbiose erlebt man nun ein Konzert, das so nie stattgefunden hat«¹⁴. Gemeint ist der Konzertfilm »Everything Everything« (2000) der Band Underworld.

Die jedem Film eigene immanente Organisation von Zeit führt so nicht zum »Irrealen« oder »Unwahren« und entbirgt sich dennoch erst dann, wenn die Quellen geprüft werden. Selbstverständlich existieren – gerade und erst recht, seitdem bei Youtube oder Instagram User*innen ihre Handy-Mitschnitte hochladen können, unzählige »reine«, ungeschnittene, keiner Postproduktion unterzogenen Aufzeichnungen von teils bemerkenswerter Länge sich dort finden. Die filmischen Bearbeitungen z. B. von Konzertaufzeichnungen als begründete Modulation von

13 Der nur aus Standbilder, Freeze-Frames, bestehende Kurzfilm »La Jetée« (1962) von Chris Marker spielt u. a. mit dem Eingewöhntsein an Bewegt- und Bewegungsbilder, indem er irritierend mit Erstarren statt Dynamik arbeitet. Er setzt zudem einen Erzähler anstelle von Dialogen ein.

14 Langer 2016, Pos. 4806 der Ebook-Ausgabe

Zeitqualitäten bilden jedoch nicht ab und lösen somit Vorstellungen des »Echten« im gelingenden Fall auf, weil sie das Bearbeitetsein auch ausstellen. Auch Trĩnh Thĩ Minh Hà wendet sich gegen Ideologien des Authentischen, die sich bis in Wahl der Technologien wie Richtmikrophonen und dem lippensynchronen Ton als Norm und wettet gegen eine Dominanz von Vorstellungen der Realzeit gegenüber der dem Film immanenten Zeit als Ideologie eines raumgebundenen, jedoch filmisch falschen Verständnisses der Gestaltung von Audiovisualitäten¹⁵.

In die im Rahmen dieser Arbeit thematisierten Musikdokumentationen werden Momente wie die bei Youtube zu findenden durchaus als Quellenmaterial 10, 20 Sekunden, manchmal länger, hinein montiert, dieses jedoch unter den Prämissen der Rationalitäten folgenden, innerfilmischen Zeitorganisation. Von Take zu Take, Sequenz zu Sequenz generieren im gelingenden Fall Autor*innen, zumeist mit Editor*innen in *Docutimelines*, unter Überprüfung propositionaler Wahrheit, Beachtung normativer Richtigkeit, von Evaluationen und im Falle der Musik auch im Wissen um ethische Entwürfe eines Ganzen (oder von Fragmenten) produzieren sie Weltbezüge, ohne Abbildhaftigkeit zu suggerieren. Sie artikulieren immanent so zugleich die *Technizität* des Medialen – ein auch posthumanistischer Aspekt.

In konkreten Fall des von Clemens Langer behandelten Konzertes folgten die Produzierenden mutmaßlich dem Kriterium »die stärksten Bilder wählen« (die emotionalsten, die mit den größten Gesten und Posen, der extremsten Action und jenen Zuschauerreaktionen, die am eindeutigsten Begeisterung signalisieren und andere Vollzüge des Performativen) und dem Mantra »Fehler und Stolpern herausausschneiden« – von einem Rhythmus sich bestimmen lassend, den die die Musik vorgibt, ergänzt eventuell noch mit einer starken Soundbearbeitung wie z.B. des »Hochmischens« der Zuschauerreaktionen und ggf. auch eines Ersetzens der realen »Atmo« durch anderswo aufgezeichneten Applaus, Rufe, Klatschen etc. Bei TV-Shows wie »The Dome« (RTL2) zählten solche Entkopplungen vom als »real« ausgewiesenen Raum-Zeit-Gefüge zu dem, was als »Producing« den Markterfolg der Produktionsfirma begründete (Me, Myself & Eye; ich war 15 Jahre dort tätig). Manche Kommentator*innen finden solche Praktiken »medienethisch bedenklich« – im Sinne ästhetischer Erfahrung und deren Intensivierung und angesichts dessen, dass hier niemand vorgeführt oder sonstwie erniedrigt wird und auch kein Belegcharakter vorgegaukelt wird, gilt dieses nur dann, wenn unzutreffend an Abbildtheorien des Dokumentarischen festgehalten wird. Der produktive Charakter wird so eher noch ausgearbeitet; der Schnitt als Schnitt, die Montage als Montage, das Artifizielle als das Artifizielle arbeiten solche Praxen deutlich heraus.

Hier vollbringt das ganz und gar Profane und Populäre in seinen Verdichtungs- und Konzentrationsprozessen als Modulation von Zeit durchaus philosophisch Gewichtiges, gewichtig in dem Sinne, wie ein vollständig aus dem Zusammenhang

15 Trĩnh Thĩ Minh Hà 2006, S. 280

gerissenes Zitat aus einem Vortrag von Hans-Joachim Lenger es ausführt: die Gestaltung anleitenden Gründe haben »die Gesetze der Territorialität hinter sich gelassen und« folgen »Bahnen einer Deterritorialisierung, den Fluchtlinien von Intensitäten, mit denen sie sich als Usurpation von Zeit in Szene«¹⁶ setzen. Dieses immer nur im Zeitlichen Mögliche kann freilich auch über die Usurpation von Zeit hinaus kompensatorisch die Erlebnisqualität der Zuschauenden zumindest temporär im Sinne eines in Popmusik-Zusammenhängen zentralen Eskapismus gefühlt verbessern.

Es sind dieses nur Beispiele, wie Rationalitäten »Form als eine Organisation von Zeit«¹⁷ herstellen, und das gerade auch da, wo die ästhetische Rationalität die Regeln (und deren Brüche) und Kriterien bereitstellt.

Um die bis in die Bildkomposition hineinreichende und zudem die inhaltliche Herangehensweise an Dimensionierungen der Zeitlichkeit(en) in der Abfolge von Bewegtbilder in audiovisuellen Produktionen erfassen zu können, bedarf es zunächst der Belehrung durch Gilles Deleuze und seiner Analysen des »Zeit-Bildes«.

Das »Zeit-Bild« ermöglicht zu verstehen, wie durch und durch über alles Personale hinaus in konkreten Temporalitäten, also in den *Docutimelines*, sich als Zeit entfaltende, inhaltlich, visuell und auditiv mehrdimensional verschränkte, gerichtete (Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft) und diese wieder auflösende Relationsgefüge von dividuell-historischen und subjektiven Erfahrungen, Bild- und Ton-Konfigurationen im Werden der *innerfilmischen* Zeit sich formen. Form als Sinn von Zeit entwickelt so andere Dynamiken als im Verweilen konkreter Personen angesichts der erfüllten Zeit im Zuge des Rezipierens von bildender Kunst im Sinne von Skulptur oder Malerei.

Solche, die in Musikdokumentationen, auch konventionellen selbst dann, wenn wie in Bio-Pic artigen Arrangements die lineare Zeit des Verlaufs von der Geburt bis zum Tode beibehalten Gestaltung erfährt. Chronologie wird so ggf. abgearbeitet, dennoch, Gestaltung von Zeit und ihrer historisch vieldimensionalen Verzweigung und Vernetzung folgt nicht der Logik der klassischen »Einheiten von Raum und Zeit«. Noch der frühe Spielfilm, dem treu bleibend, wirkte so manchmal noch wie abgefilmtes Theater, dessen Zeit-Konzeption übernehmend, in mehrere Kamera-Perspektiven aufgelöst, eine größere Bühne verwendend und auch längere Zeiträume umfassend.

Durch die in kompilierenden Praxen ausschnittsweise Verwendung von Archivmaterialien (Elvis' Musterung, Aretha Franklin in der Gospelkirche, Britney Spears beim Friseur) und Einbettung in Asynchronizitäten wie die unzweifelhaft retrospektive Modulation der Künstler*innenbiographien entfalten Musikdokumenta-

16 Lenger 2018, S. 12; in dem Vortrag von Hans-Joachim Lenger geht es eigentlich um Rosa Luxemburg heute. Zur Deterritorialisierung vgl. u.a. Deleuze/Guattari 1992 u.a. S. 185ff.

17 Seel 2007 (I)

tionen *innerfilmische* Zeitordnungen. Der Einsatz von *Zeit-Zeugen* und Experten im umrahmenden Interview und »Neudreh« von Schauplätzen (Geburtshaus John Lennon) oder auch einem kombinierten Schnitt aus »Making Off« zu den Dreharbeiten eines Videoclips und dem fertigen Kurzfilm, dem Hin- und Herschneiden zwischen dem Auftritt in einem Fernsehstudio und einem Video ist eine solche, die verdichtet und umstrukturiert, was außerfilmisch als Zeit erfahren wird. Die Bezugnahmen in und auf Zeit wechseln fortwährend, je nachdem, wer über welchen Zeit-Raum spricht oder was in welcher Sequenz historischen Materials zu sehen und zu hören ist. Kriterien für Anordnung stellen die ausdifferenzierten Geltungsansprüche wie auch jene Überhänge zwischen Vor- und Außerpropositionalem und ihrem Explizieren in O-Ton und Off-Text her.

Auch z.B. in Fernsehserien übliche Prinzipien der Montage, erst den Buckingham Palace von außen, um dann – oft als Studioaufnahme – das darin agierende, königliche Personal zu zeigen, in denen noch eine Einheit von Zeit und Raum suggeriert wird, lösen sich Musikedokumentationen oft dadurch auf, dass zwar z.B. die Skyline von Philadelphia präsentiert wird, auf Musik montiert und deren immanenter Ordnung, somit auch Rhythmik folgend, um danach in den Auftritt eines Acts des »Philly-Sounds« ggf. in einem Fernsehstudio in Detroit zu schneiden. So folgt die Bildfolge dem Denken des Films und den Rationalitäten seiner Gestalter*innen, nicht mehr der räumlichen Organisation eines geographischen Raumverständnisses – wobei gerade die Rationalitäten es sind, die begründete Verknüpfungen des Materials wahlweise umgehen, weiter fragmentieren oder auffüllen und kompensieren.

Das *Entstehen* solcher Bildbehandlungen situiert Gilles Deleuze nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Er konstatiert im Finale des »Bewegungsbildes« aus der akuten Nachkriegssituation im Italien, Frankreich und Deutschland im Zeitraum von 1945-68 das Aufkommen einer Inszenierung einer »lückenhaften, dispersiven Realität, eine Folge bruchstückhafter, zerstückelter Begegnungen«¹⁸. Deleuze beschreibt hier eine Situation maximalen Grauens, eine, in der angesichts des realhistorischen Schreckens das Vertrauen in die Bilder verloren ging. Die Monstrosität der Geschehnisse, die singuläre, mit industriellen Mittel betriebene Massenvernichtung jüdischen Lebens, die Schlachten auch der Propaganda, die dieses ermöglichten, des Monumentalen, ließen einen naiven, ungebrochenen Umgang mit den filmischen Bewegungen nicht mehr zu. »Die Beteiligten werden in ihrem Selbstverständnis und Weltvertrauen so nachhaltig erschüttert, dass ihnen fürderhin kein unverstellbarer Zugang zur Realität mehr möglich war. Sie glaubten nicht mehr an die Bilder, die man ihnen anbot, der Abbildungsmodus war diskreditiert«¹⁹ – so fasst Michaela Ott das Wirken z.B. des italienischen Neo-

18 Deleuze 1971/1, S. 284

19 Ott 2018/2, S. 56

realismus und der ihn ins Bild setzenden Akteure sowie der Protagonist*innen in den Filmen zusammen²⁰. Es entstehen Diskontinuitäten, »falsche Anschlüsse«, ein Autonomwerden der Zeit entfaltet sich in ihnen, weitet sich aus, eine Verselbstständigung von Zeichengruppen in medialen Legierungen wie z.B. Sono-, Lekto (reflexive) und Noo-(ein mentales Kamerabewusstsein zeigende) flimmert auf Leinwänden. Ins Bildverständnis frästen sie Brüche, in die Gestaltungsmöglichkeiten von Audiovisualitäten säten sich Zweifel in und an Weltbezügen. So bereiteten sie Entwicklungen vor, die, irgendwann, ohne noch um ihre Geschichte zu wissen, in einer Eigenlogiken der Entwicklung des Umgangs mit Material neue Weisen des Artifiziiellen mündeten, dass seine eigene interne Organisationsweise parallel zu und unabhängig von Abbildbarkeiten auch in Montagepraktiken aufsuchten.

Es folgen viele Zwischenstufen und Verbindungen mit anderen Strängen ästhetischer Praxen, auch Vorarbeiten im Experimentalfilm, in der russischen Avantgarde, jedoch auch in der Werbung – Charles Wilps »Afri Cola«-Spot(1968) wird häufig als Beleg für einen Wandel des »Zeitgeistes« in Musikdokumentationen montiert, der Surrealismus wirkte nach, Deleuze erwähnt hier Artaud, auch außerfilmische Techniken wie Cut-Up oder Avantgardefilme wie z.B. »Scorpio Rising« (1963) von Kenneth Anger, in dem die Musik Bilder umdeutet, wenn unter den Biker in Lederkluft »she wore blue velvet« gelegt wird – all das sind Gestaltungen von Audiovisualitäten hervorbrachten, die in jene der Musikvideos mündeten und ihre eigene Historie dabei oft vergaßen. Deleuze formuliert dennoch aus, was als Möglichkeit erst in digitalen Schnittsystemen und ihren Timelines gewissermaßen zu sich selbst kam.

In diesen und ihnen folgenden Montagepraxen können genau solchen Sequenzen auftauchen, lückenhafte, dispersive Passagen, die Rausch, Entfremdung, Isolation oder auch einfach nur in sich wahlweise schlüssige oder dekonstruktive und mit der Musik korrespondierende Atmosphären und Szenarien in Timelines arrangieren.

Hier scheint wiederum der Unterschied zwischen künstlerischen und journalistischen Umgängen mit Audiovisualitäten erneut auf, der formal eben doch erheblich sein kann – ein »Auskosten« und »Ausmodellieren« oder »Zersplittern« und »Dekontextualisieren« künstlerischer Relationen zu zeitgeschichtlichen Situationen entfaltet sich anhand anderer Kriterien (oder in begründeter Abwesenheit de-

20 Deleuze widmet sich hier dem Bazinschen Kanon der Film-Historie. Zu den Beziehungen zwischen André Bazins Denken und den »Film-Büchern« von Gilles Deleuze vgl. Engell 2010, S. 137ff., »Zum Denken ins Kino. André Bazin und Gilles Deleuze«. Was dabei ausgeblendet bleibt sind restaurative Reaktionen z.B. im deutschen »Heimatfilm«, die alle Verunsicherungen, Schuld und Trauma in nostalgisierenden Fiktionen aufzuheben versuchen; der Mainstream der Protonormalitäten.

rer) als das, was z.B. in einer Dokumentation über die Musik in den Jazzkellern der Pariser Bohème nach dem Krieg, in denen sich auch »Existentialisten« tummelten, zu sehen ist.

Deleuze verweist in diesem Zusammenhang auf den italienischen Regen und macht, etwas irritierend angesichts dessen, dass es sich um ein handfestes Sozialdrama handelt, den Übergang vom Bewegungs- zum Zeit-Bild an De Sicas Fahrraddieben, »Ladri di biciclette« (1948), fest: »zu jeder Zeit kann der Regen das ziellose Suchen oder den Spaziergang des Mannes oder des Kindes unterbrechen« – während sie das wirtschaftlich überlebenswichtige Fahrrad aufreihen wollen, das entwendet wurde. »Der italienische Regen wird überhaupt zum Zeichen für tote Zeiten und mögliche Unterbrechung«²¹. So dringt die Zeit selbst in die Handlungen der Aktionsbilder ein – als Warten, Verharren, Diskontinuität zum Vorher und Nachher des Films/der Dokumentation. Alles »auf Anschluss drehen«, auch in aktuellen Reportagen üblich²², löst sich auf im Nass.

Ein Motiv, das als Sichtbarkeit von Zeitlichkeit nicht zufällig auch in Musikvideos häufig Einsatz findet. Völlig losgelöst vom Entstehungszusammenhang und de Sicas »Fahrraddieb« sowieso, jedoch angetrieben von neuen technischen Entwicklungen wie digitalen Schnittersystem, Effektgeräten und Video statt Film als Medium tauchen solche »tote Zeiten« als musikalisierte rund um die Inszenierung von Musik und Musikern immer wieder auf – z.B. im bereits erwähnten »Back for Good« von Take That, »Rain« von Madonna, wo auch durch Wasser betrachtet Körper verschwimmen, »Gypsy« von Fleetwood Mac, »Pretending« von Eric Clapton, »Out of Tears« von den Rolling Stones, um nur Beispiele zu nennen. Das Grauen der historischen Szenarien, in denen die Stilmittel entstanden, drängt ins Vergessen, und die Stilmittel selbst generieren eigene Entwicklungsstränge in der Produktion von Audiovisualitäten. Die Übergänge zwischen Tanz-Sequenzen folgen in solchen Videos zumeist keiner anderen räumlichen Logik mehr als jener zwischen Vordergrund und Hintergrund und dem Rhythmus, ggf. in der Kamerabewegung auch den Melodienbögen der Musik.

Weitere Indikatoren für das Entstehen einer innerfilmischen Zeit auch im Falle von Dokumentationen, wo doch der Bezug auf außerfilmische Wirklichkeit und deren zeitliche Ordnung als so entscheidendes Kriterium auch hier vertreten wird, sind ästhetisierende und mit Zeitlichkeit spielende Inszenierungspraktiken wie der »Stopptrick«, eine Technik, die beinahe so alt ist wie der Film sein: Der Bildraum wird wie im Falle einer »Guckkastenbühne« statisch, also tatsächlich vom Stativ gedreht, begriffen und bleibt konstant – in ihm platzieren die Inszenierenden Menschen oder Objekte, drehen eine Sequenz, stoppen die Kamera, platzie-

21 Deleuze 1997/1, S. 284

22 Protagonist geht auf Tür zu, Anschluss: eine Einstellung, in der man ihn auf der anderen Seite der Tür durch diese gehen sieht, den Innenraum betretend.

ren die Menschen um, drehen wieder eine Sequenz usw. – hinterher »am Stück geguckt« befindet sich im Raum das Gedrehte ohne Übergang an immer neue Positionen. Eine andere Methode besteht darin, Protagonisten möglichst unbewegt vor intensiven und schnellen, dichten Bewegungsverläufen wie dem Autoverkehr zu platzieren und das Ganze im »Zeitraffer« zu zeigen, auf dass sich eine rasend schnelle Bewegung rund um eine relativ unbewegte Figur abspielt (wenn sie auf einer Verkehrsinsel steht, zum Beispiel). »Zeitraffer« und »Slow Motion« verdeutlichen als Formen der Gestaltung das Autonomwerden der Zeit in den Timelines am deutlichsten. Es sind mittlerweile Zuschauern vertraute und übliche Stilmittel, die auch – oft mit weit höheren Budgets – in der Werbung eingesetzt werden und angesichts derer der innerfilmisch recht erstaunliche Umgang mit Zeit gar nicht mehr auffällt.

Gilles Deleuze geht in seinen Ausführungen auf diese Stilmittel eher am Rande ein; er arbeitet in einer Anwendung von Theoremen Henri Bergsons in »Materie und Gedächtnis« den Status von im Bild sichtbar werdenden »Erinnerungspunkten« und »Gedächtnisschichten« heraus. Den Einbruch der Zeit als (mehrdimensionale) Zeit in Kinoproduktionen nach dem Einbruch der Krise des Aktionsbildes entwickelt er am Leitfaden der Koexistenz von Vergangenheit, somit auch Erinnerungen, und Gegenwart in einer Ordnung des Primats der Zeit. So übersteigt er die in »Das Bewegungsbild«²³ ausgeführten Rekonstruktionen kinematographischer Entwicklungen hin zu einer Konzeption von Temporalitäten, also der visuellen und mittels Sono-Zeichen auch auditiven Konzentration, Intensivierung oder auch Parallel-Schaltung und Schichtung der Entfaltung zeitlicher Dimensionen in der prozessualen Logik der Timelines.

Philosophiehistorisch deutet Deleuze Kant als jenen, der »die große Umkehrung« vollzogen habe – seit ihm hinge nicht mehr die Zeit von der Bewegung, sondern die Bewegung von der Zeit ab²⁴. In ihr und durch sie erst würde sie möglich, Bewegung entfalte sich in innerzeitlichen Intervallen oder selbst als Zeit – ein auch für alle Musik zentraler Begriff, der den »Abstand« von Tonhöhen bezeichnet (Sekunde, Terz, Quarte etc.) und in Abschnitt 1.4 bereits anklang. Solche Intervalle erst ermöglichen Akkorde und Arrangements (das gleichzeitige Erklängen von Tönen differenter Höhe innerhalb der Struktur einer spezifischen Harmonik) und Melodie ebenso (diese ergibt sich aus dem Nacheinandererklängen von Tönen gleicher oder differenter Höhe in Kombination mit Formen der Dauer, also »Zählzeiten«, Viertelnoten, Achtel, Ganze, Sechzehntel im Rahmen bestimmter Taktarten wie 3/4 oder 7/8 in einer bestimmten Geschwindigkeit, »Beats per Minute« etc.). Hier entfalten sich auch keine Zeit« punkte«, die als minimal ausgedehnt unhörbar

23 Deleuze 1989

24 Deleuze 1997, S. 59

blieben, sondern eben Sequenzen »von einer gewissen Dauer«²⁵ – je nach »Zählzeit«.

Im modernen Kino sei, so Deleuze, die Vorstellung, dass Kino Bewegungen »verfolge« und ins Bild setze, während es Aktionen und »Gemütsbewegungen« in Gesichtern »einfange«, somit sich im Raum vollziehenden sensomotorische Abläufe wie auch die Annahme, dass diese in ihrer Prozessualität das Filmische konstituierten, zusammengebrochen, implodiert – u.a. aus den dabei entstehenden Fetzen, Lumpen und Zusammenhangslosigkeiten fügen Rationalitäten durch so oder so begründete Verknüpfungsoperationen zwischen ihnen »Dokus« zusammen.

Dieses Zusammenbrechen

»bedeutet, dass sich die Wahrnehmungen und Aktionen nicht mehr verketten und daß sich die Räume nicht mehr zusammenfügen und füllen. Die in rein optischen und akustischen Situationen gezeigten Figuren sehen sich zum Herumirren und Umherschlendern verurteilt [...] Die Zeit gerät aus den Fugen: sie gerät aus der Verankerung, in der sie die Verhaltensweisen in der Welt, aber auch die Bewegungen der Welt hielt.«²⁶

Deleuze kommentiert die Entwicklung anhand der »Anschlüsse«, also der Übergänge von einer Sequenz in die nächste, die eben im Sinne räumlicher Ordnung richtig oder falsch wirken können: »die falschen Anschlüsse sind die nicht-lokalisierbare Relation selbst: die Figuren überspringen sie nicht mehr, sondern stürzen in sie hinein«²⁷. In diesem Sinne ergeben viele Musikedokumentationen eine Abfolge von Sturzflügen. Seit Etablierung digitalen Schnitts haben diese noch erheblich zugenommen, weil alles so schön einfach geht. Ein simples Beispiel ist der »Zwischenschnitt« in gekürzten Interviews. Die reale Interviewzeit bildet sich in Musikedokumentationen oft nicht ab – zumeist sind es Ausschnitte, Verdichtungen so, dass der Kern der Aussage dennoch bestehen bleibt. Interviewpartner*innen wissen dieses, es wird ihnen kommuniziert, und tatsächlich fordern sie während der Interviews dazu auch auf in dem Vertrauen, dass nicht sinnenentstellend gearbeitet wird. Während in »tradierten« Montagen im Rahmen des Fernsehens auf die Schnitte häufig die Nahaufnahme einer Hand, ein Umschnitt in eine Totale gelegt wird oder die Stimme der Interviewten ins Off verlagert wird, unter Bilder z.B. von dem, worüber sie reden (Konzertmitschnitte, geschichtliche Situationen),

25 Das Seelsche Diktum, das Kino Musik fürs Auge sei, erfährt hier Bestätigung. Zur Umkehrung dieses Gedankens, einem kinematographischen Zugang zur Musik, vgl. Sprick 2019. Zu den Intervallen in Deleuze: Kino-Büchern und einer Fortführung dieses Denkens in Auseinandersetzung mit dem Werk von Wim Wenders siehe ebenfalls Lenger 2013.

26 Deleuze 1997, S. 61

27 Ebd.

setzen Youtuber wie z.B. Rezo einfach einen Schnitt, ohne andere Bilder einzufügen. Das Bild dessen, der vor der Kamera performt, »springt« dann – der Kopf des Gefilmten ist plötzlich ein Stück weiter rechts, der »Zeitsprung« tritt so ins Offenkundige. Eben das ist, was Arrangieren in *Docutimelines* vollbringt.

Die Unterordnung der Bewegung unter die Zeit im Filmischen dient Deleuze zudem zur Analyse dessen, wie Erinnerungs-, Gedächtnis- und Traumbilder entstehen bzw. sich im Film Gedächtnis-, Erinnerung und Traum *aktualisieren*. Das Resultat verdankt sich einer intensiven Beschäftigung mit »Materie und Gedächtnis« von Henri Bergson, die im Zusammenhang dieser Arbeit allenfalls angerissen werden kann und lediglich Ansätze seines *Zeit- und Erinnerungsverständnisses* verkürzt darstellt. Deleuze« Analyse Bildproduktion vollzieht sich in Anwendung einer Vorstellung des Virtuellen, dessen zumindest diskussionswürdiger, ontologischer Status hier nicht vertiefend zu erläutern oder zu verteidigen sei – weil das, was ich zu entwickeln versuche, auch ohne so eine Befragung verständlich wird. Eine kurze Skizze zentraler Ansätze Bergsons ist für das Verständnis der folgenden Argumentation jedoch unerlässlich.

Bergson entfaltet in »Materie und Gedächtnis«²⁸ neben einer Ontologie des Bildes auch die Konzeption zweier Weisen des Gedächtnisses: ein sensomotorisches, das sich durch körperliches Einüben – z.B. des Autofahrens, des Saxophonspiels, des Maschineschreibens, aber auch der Orientierung in einer Stadt, ich weiß einfach, wo ich langzugehen habe, um X zu erreichen, weil ich den Weg oft genug gegangen bin – automatisiert. Und eines, das in Erinnerungsbildern, -eindrücken und Gefühlen frei flottierend und assoziierend im Virtuellen »spukt« und doch im Fall der Wiederholung, einem Abgleich von Erinnertem und Aktuellem, sogar Erkenntnis zu fundieren vermag. Wenn immer wieder meine Kopfschmerzen verschwinden, nachdem ich Aspirin genommen habe, und mich daran auch erinnern kann, so gehe ich davon aus, dass die Tablette bei mir wirkt. In konkreten Wahrnehmungssituationen verdichten sich »reine Erinnerungen« zu Erinnerungsbildern – die Situation evoziert sie durch Ähnlichkeitsbeziehungen. »Die Wahrnehmung ist (...) immer von Erinnerungsbildern durchsetzt, welche sie vervollständigen, indem sie sie erklären.«²⁹ In den Worten von Deleuze: »Nun ist aber das Erinnerungsbild keineswegs virtuell, es aktualisiert seinerseits eine Virtualität (die Bergson »reine Erinnerung« nennt).«³⁰ So operiert Bergson zufolge die Verstandestätigkeit: Sie identifiziert Singuläres und ist in der Lage, Generalisierungen durch den Abgleich von Erinnerungsbildern mit Wahrnehmungssituationen ebenso zu vollbringen wie das Besondere besonders sein zu lassen.

28 Vgl. Bergson 1908

29 Vgl. Bergson 1908, S. 134, insbesondere auch das dortige Schaubild.

30 Deleuze 1997, S. 77

Bergson weist so auch jene Positionen zurück, die Vergangenheit als etwas definitiv Abgeschlossenes begreifen. Deleuze erläutert:

»Es ist notwendig, daß [*die Zeit, Ergänzung von mir, Ch.B.*] vergeht, damit die Ankunft einer neuen Gegenwart sich ereignen kann, und es ist gleichermaßen notwendig, daß sie im selben Augenblick vergeht, in dem sie gegenwärtig ist [...]. Folglich ist es notwendig, daß das Bild gegenwärtig und vergangen ist, beides zur gleichen Zeit. Wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, dann würde die Gegenwart niemals vergehen. Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie *koexistiert mit der Gegenwart*, die sie nicht mehr ist.« (*Hervorhebung von mir, Ch.B.*)³¹

So interveniert Vergangenes fortwährend, indem es das, was jetzt geschieht, einordnet und »erklärt« im Sinne einer *Anwesenheit des Abwesenden*. Eben das wird aktiviert im Erinnerungsbild.

Würde Vergangenes als vollständig abgeschlossen betrachtet, könne das »Wesen« der Vergangenheit gar nicht erfasst werden – ihr Wesen sei, dass sie virtuell eben fortexistiere. Als Vergangenheit würde sie gerade dadurch begriffen, dass der oder die Wahrnehmende sie in Relation zur aktuellen Situation begreife. Wir projizieren nicht etwa Erinnerungsbilder in diese hinein und behaupten dann eine Identität. Wir nutzen sie als etwas, das unseren Aktionsradius in der Gegenwart prüft im Abgleich mit dem bisher Erfahrenen. Die Verbindungen zu Seels Ausführungen zur ästhetischen Erfahrung wie in Abschnitt 2.4. dargestellt sollten deutlich sein; die koexistierende Vergangenheit stellt auch Gründe für die Beurteilung aktueller Erlebnisse durch Ab- und Vergleich bereit.

»Gegenwart« ist – wie oben bei dem Beispiel mit Tönen und Zählzeiten bereits ausgeführt – nicht als der mathematisch berechenbare, in der Beobachtung verschwindend klein werdende Punkt zu begreifen, der die Vergangenheit von der Zukunft trenne. Dieser sei bereits eine Idealisierung. Die gelebte Gegenwart beanspruche eine »gewisse Dauer«. Sie situiere sich um den idealisierten, mathematischen Punkt herum. In dieser Dauer nutzen wir Erinnerungsbilder, um zur Zukunft »hinzustreben« und sie so zu bestimmen, ihr, flapsig gesagt, »unseren Stempel aufzudrücken«.

Die Dauer erweist sich spürbar und manifest in anhaltenden Körperempfindungen (Schmerz, der Geschmack guten Weines) – und sie ist konstitutiv für alles Musikalische, das sonst nicht genossen werden könnte. Selten nur ist lediglich punktuell etwas spür- und wahrnehmbar. Erinnerungen hingegen sind in der Ontologie des Bergson-Universums nicht Teil des Körpers – und unsere Wahrnehmung folge immer schon mit einer minimalen Verzögerung auf das Geschehen in

31 Ebd., S. 108-109

einer Situation, die bereits (gerade eben) Vergangenes ist – so wie wir das Leuchten von Sternen noch sehen können, die längst verglüht sind. Unsere Erinnerungen in Situation sind angeordnet wie in einem Kegel, an dessen Spitze je aktualisiert würde, was uns in möglichen Tätigkeiten nützlich erscheine.

Der »Kegel der Erinnerung« aus Bergsons »Materie und Gedächtnis«

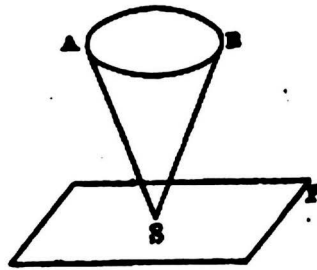


Fig. 4

Quelle: Bergson 1908, S. 155

Die Spitze ist zugleich die Position des Körpers, stets der Zukunft zugewandt und an einer aktuellen Vorstellung des »Universums« orientiert, aus dem zu bearbeitende Ausschnitte gewählt werden, um in ihnen zu agieren. Eben das geschieht auch in jedem Element einer Musikedokumentation: Nicht nur der Welt-, sondern auch der Zeitbezug eröffnet sich in ihr. Mit einer gewissen Dauer.

In der metaphorischen Architektur des Kegels unterstützen nun das sensomotorische Körpergedächtnis und der »intellektuell-geistige« Bereich einander. Sie »stimmen sich ab«: Der empfindende und tätige Körper und die »machtlose« Erinnerung aus dem Virtuellen. Ein ausgewogenes Verhältnis beider Bereiche würde Bergson zufolge im Gleichgewicht befindliche Geister auszeichnen. Sie orientieren sich nur am Nützlichen und lassen sich durch intervenierende Erinnerungsfetzen nicht irritieren, die nicht zur Orientierung in der Gegenwart beitragen. Gerade das Zusammenspiel beider Bereiche mache das Menschliche aus; Tiere würden im sensomotorischen Reiz-Reaktions-Schema verbleiben. Vereinseitigt sich hingegen das Verweilen in Erinnerungsbildern durch sie hervorgerufenen Empfindungen, so würden wir wie im Traume leben oder aber gleich ganz dem Wahne verfallen.

Während Deleuze im »Bewegungs-Bild« eher dem, was rund um das Sensomotorische geschieht und im Flow der Bilder tanzt verhaftet bleibt, entwickelt er im

»Zeit-Bild« unter expliziter Bezugnahme auf den berühmten Kegel eben diese mögliche Vereinseitigung in Erinnerungsbildern, die in Audiovisualitäten tatsächlich sichtbar werden *als Schichten im Bild selbst*. »Im Kegel« sind manche der Erinnerungen sehr weit entfernt von konkreten Wahrnehmungssituationen, andere »spitzen sich zu« in der punktuellen Ähnlichkeitsrelation zu Situationen – und doch verbleiben auch die im Virtuellen schwirrenden und funkelnden Zeichen, Empfindungen und Bilder koexistent und können jederzeit in entsprechenden Situationen verdichtet werden.

Angemerkt sei hier, dass solche Assoziationsräume und mögliche Verknüpfungen im Falle des Musikalischen und Auditiven vielleicht *noch stärker* wirken als im Falle des Visuellen und für alle Kompositionen maßgeblich sind – auch und gerade im Sampling und der Integration vergangener »Sono-Zeichen« vom Knistern des Vinyls bis hin zu Reden von Martin Luther King Jr. in der entsprechenden Version von Mr. Fingers' »Can you feel it«³². Es sind gerade auch in der Jazz-Improvisation Licks, kurze, rhythmisch-melodische Motive, die aufblitzen, erinnert und variiert werden, z.B. von Charly Parker übernommen³³; auch geübte Hörer »scannen« aktuelles Material und setzen es in Beziehung zu bisher Gehörtem. Musikk dokumentationen werden sogar geguckt, um bestimmte Erinnerungen zu vergegenwärtigen »Ach, weißt Du noch ...«. Die Erinnerungen gehen deutlich über die individuelle Erfahrung hinaus, wirken auch in Gesellschaften und Lebenswelten hinein als kultureller Bestand bestimmter Gruppen, sedimentiert im lebensweltlichen Hintergrundwissen. Eben dieser Hintergrund kann manches Mal im Bild *buchstäblich* betrachtet werden. Rationalitäten im Sinne von Teil 5. dieser Arbeit filtern häufig anhand der geteilten Erinnerungen des dominanzkulturellen Gedächtnisses orientiert heraus, was in einer Musikk dokumentation zu sehen sein wird und was nicht.

Das Modell, das Deleuze aufbauend auf Henri Bergson im »Zeit-Bild« entwickelt, kann trefflich solche ausdifferenzierten, in Schichten und Verweisen, ja, eben doch, rhizomatisch³⁴ gewucherten Parallelsträngen der Erinnerungskulturen, Gedächtnistheater erfassen. Jedoch ermöglicht es auch, subalternen Gesänge, Rhythmen, Alltags- und Nightlifelpraxen zu lauschen und die Genese noch der Rockmusik im Blues, von Teilen des Pop im Gospel zu erahnen (und dessen Verbindungen mit europäischer Kirchenmusik).

32 Mit dem berühmten Text: »In the beginning there was Jack, and Jack had a groove/And from this groove came the grooves of all grooves/And while one day viciously throwing down on his box/Jack boldly declared: »Let there be House« and House music was born/I am you see, I am the creator and this is my house/And in my house there is only House music« – in den »Martin Luther King King Jr.«-Mix wurde die berühmte »I have a dream«-Rede integriert: <https://www.youtube.com/watch?v=XufX35Cbxoo>, aufgerufen am 6.4.2020

33 Den Bezug zum »Ritornell« in den »Milles Plateau« eröffne ich hier nicht.

34 Zum Rhizom vgl. Deleuze/Guattari 1977

Vergangenheit fasst Deleuze als eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten Regionen, Sedimenten, Schichten; sie verfügen über differente Eigenschaften, typische Schattierungen«, spezifische Glanzpunkte, ihre Subdominanten und Dominanten. Hans-Joachim Lenger ergänzt und erweitert solche Konzeptionen von Zeit wie folgt: »Nie adressierte der ›Zeitpunkt‹ deshalb eine mit sich identische Einheit. Stets ist er selbst schon in sich geteilt, virtuell, und wird von Vielheiten gequert, die dem Zeitpunkt nicht gehorchen.«³⁵

Im Zusammenhang dieser Arbeit heißt das auch: was jeweils von wem und wie erinnert wird und anhand welcher Aneignungs-, Überschreibungs- und Kommunikationspraxen in Audiovisualitäten als Sujet erinnernd Aktualisierung erfährt, das ist von Relevanz. Albrecht Koschorke formuliert in seiner Erzähltheorie folgendes Modell: »So uneinheitlich ein Erzähltext bei feinerer analytischer Auflösung sein mag – ein Gefüge von Sedimentschichten, die auf die verschiedenen Entstehungsphasen hindeuten, und ein Gewirr von nicht unbedingt harmonisierenden Stimmen«³⁶ entfaltet auch kulturelle Wirksamkeit.

»Wer die Hoheit über das Erzählen besitzt, kann deshalb auch praktisch Herrschaft über die kollektive Agenda erringen. Er eignet sich die Definitionsmacht darüber an, was als Ereignis wahrgenommen sein soll und wie es sich, vom jeweils erreichten Endpunkt her auf den Anfang zurückgerechnet, aus einer passenden Vorgeschichte ableitet. Bis zu einem gewissen Grad gebietet er so über Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen. Denn in letzter Konsequenz entscheidet er über die Frage, welche Geschehnisse überhaupt in die gesellschaftliche Semiosis Eingang finden und tatsächliche Konsequenzen nach sich ziehen.«³⁷

Manche Erinnerungen dominieren, andere finden kaum Raum. Der stete Kampf darum in öffentlichen Arenen sollte offenkundig sein angesichts von Diskussionen rund um Denkmalsstürze Kolonialismus prägender Persönlichkeiten, die zum Zeitpunkt, da ich diese Arbeit verfasse, Frühjahr 2020, in Westeuropa und den USA heftig diskutiert werden.

Die mehrdimensionale »Kartierung« entsteht je nach Teilnehmenden- und Beobachterstatus und -perspektive in lebensweltlichen, auch administrativen³⁸ Zugehörigkeiten und Segregationen, frei gewählt oder auch zugewiesen, so dass sich im Aktualisieren andere Schattierungen und Dominanten ergeben – im Falle von Musikdokumentationen tatsächlich sichtbare.

35 Lenger 2018/1, S. 26

36 Koschorke 2012, Pos. 229 der eBook-Version

37 Ebd., Pos. 927 der eBook-Version

38 Z.B. der Frage danach, über was für eine Art von Pass Menschen verfügen und auch, wem sie im Alltag gestellt wird.

Solche Fragen stellen zu können und Modelle zu entwickeln, das ist auf Basis des Deleuzeschen Zeit-Bildes möglich, weil in ihm sich nicht DIE GESCHICHTE im Singular oder im Sinne kollektiver Erfahrungen, die an Leitkulturen zu assimilieren wären, kristallisiert und für alle Zeit fixiert.

Stattdessen oszilliert ganz so, wie ein Synthesizer mit Hilfe von Oszillatoren weißes Rauschen (metaphorisch: die Zeit) zu Klangwelten und Tonalitäten verdichtet, multiples Erinnern und Erfahren in den Schichten und Regionen der Zeit je nach sozialer Positionierung³⁹. Deleuze beschreibt, wie sich solche um Erinnerungen aus Keimen, Spitzen der Vergangenheiten, die auf Gegenwarten wirken, »Kristallbilder« bilden, in denen sich spiegeln kann, was im metaphorischen Kegel Bergsons schwirrt und flimmert, summt und groovet – und gerade »Soundtracks der Erinnerung« sind oft, wenn auch nicht immer Sujet in Musikedokumentationen.

Die 12teilige Dokumentationsreihe »Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland«, an der ich maßgeblich konzeptionell mitwirkte und als Autor von 4 Folgen fungierte, Editorin: Sigrid Sveistrup, damals Flierl, navigiert so parallel durch die Erinnerungen und auch Soundtracks von Musiker*innen und Rezipient*innen in Ost- und Westdeutschland. Auf beiden Seiten der Mauer adaptierten Musiker*innen mit je unterschiedlichen Akzenten auch *internationale* Strömungen und Einflüsse. Eine Jeans hatte im Osten 1972 andere Bedeutungen als im Westen, die Adaption des Beat in den 60ern galt in der DDR auf andere Art als skandalös: im Westen. In München oder Münster wurde die Musik als Angriff auch auf christliche Sexual- und Arbeitsmoral und Geschlechterrollen attackiert, im Osten als Vehikel der Verführung zum Kapitalismus und auch Kulturverfall; in einer berühmten Rede auf dem XI. Plenum des ZK der SED 1965 geißelte Walter Ulbricht so die »Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah« der Beatles. Man müsse nicht jeden »Dreck, der vom Westen komme« kopieren. Die Beatmusik wurde verboten, musste sich tarnen und zeitweise ohne Texte auskommen.

Die Reihe ist arrangiert am Leitfaden von in »Realtime« bis zu drei Stunden langen Interviews mit Zeit-Zeugen und Experten und ergänzt diese um Archivmaterial. So entsteht von den frühen, noch schlagerhaften Adaptionen des Rock'n'Roll in West (Peter Kraus und Ted Herold) und Ost (»Mr. Patton in Manhattan«, eine Rundfunkproduktion, und illegale Auftritte von Klaus Renft im Clara Zetkin-Park in Leipzig) über Beat und Krautrock, Punk und Neuer Deutscher Welle bis hin zum frühen Techno eine Rekonstruktion von Geschichte, in der die Ost- oft mit den

39 Vgl. auch Halbwachs 1985, S. 199. Halbwachs rekonstruiert hier Weisen des kollektiven Gedächtnis »als gelebte Erinnerung von sozialen Gruppen« – so fasst es Alberth 2013, S. 62 zusammen –, in denen Referenzerinnerungen die Perspektive einer sozialen Formation fixieren bei gleichzeitiger Annahme derer Interessen. Diese können z.B. im Produzieren positiver Geschichtsbilder auch Interessen verfolgen.

Westerfahrungen kontrastieren. Während im Osten der »Prager Frühling« wirkte, übte man sich im Westen im »Selbsterfahrungsbauchtanz«, so Tony Krahl von der Band City – die sich jedoch in manchen Phasen wie jener der Friedensbewegung der frühen 80er auch ergänzten.

Folge 7, deren Autor ich war, behandelt so den Auftritt Udo Lindbergs im »Palast der Republik« in Ost-Berlin bei einem »Rock für den Frieden«-Konzert wie auch das Scheitern eines solchen der Gruppe BAP durch Zensurauflagen der DDR-Behörden, denen sich BAP nicht fügen wollte, ein Jahr später. An deren Stelle traten die Puhdys auf. Alle Protagonisten konnten wir interviewen, bis auf Udo Lindenberg habe ich die Interviews auch geführt. Tatsächlich unterscheiden sich die Sichtweisen und Erinnerungen deutlich voneinander, ja, folgen anderen Rationalitäten – während die West-Seite normativ-politisch begründet, was sie tat, betonen die Ostrockers City, dass sie für diese Veranstaltungen durchaus subversiv »Sag mir, wo die Blumen sind« gecoovert hätten und so Wege fanden, um offizielle Doktrinen ästhetisch und in der Wahl unangreifbarer Bezüge auf den Kanon zu unterlaufen.

Wolfgang Niedecken von BAP erörtert ausführlich, was sie zur Absage des Auftritts motivierte, welche Gründe die Band anführte und welche Regeln dabei für sie als unumstößlich galten (keiner Zensur sich beugen); auch, was sie für Gegenwind erhielten in einer Situation, in der sie zum Politikum wurden – freilich immer, ohne fürchten zu müssen, nunmehr Probleme mit Akteuren wie der Staatsapparatur zu bekommen. Peter Meyer von den Puhdys hingegen kritisiert rückblickend, dass BAP sich nicht den Auflagen der DDR-Behörden unterworfen hätten. Sie hätten das tun sollen, bleiben und auftreten. So seien sie als die Puhdys in die Bresche gesprungen und spielten eine deutsche Version von »Hiroshima« der britischen Band Wishful Thinking, der den Atombombenabwurf der US-Streitkräfte auf die gleichnamige Stadt kritisiert. Außerdem hätten die Puhdys doch bei diesem Auftritt mehr Zugaben gespielt denn je zuvor.

Es sind so unterschiedliche Bezugnahmen auf – teils überprüfbare, und wo immer es geht, vollziehen hier Autor*innen den Fakten-Check!!! – Regionen und Schichten der Erinnerung, die sich auch an anderen Parametern und Gründen in den unterschiedlichen politischen Zusammenhängen zu bewegen hatten. Der rein faktisch orientierten Rekonstruktion solcher Vorgänge und Abläufe fügen diese Erinnerungen jedoch Entscheidendes hinzu, indem sie das aktualisieren, was nach Bergson und Deleuze im Virtuellen der Erinnerung sich findet. Das Gesamtbild setzt sich aus den verschiedenen Perspektiven zusammen, die so reinem Archivmaterial nie zu entnehmen wären und es ggf. auch umdeuten. Die Puhdys und Wolfgang Niedecken erläutern dieselben Aufnahmen, die sich dadurch jedoch in neuen Zusammenhängen zeigen und so Bezüge in die Zeit selbst herstellen.

Diese siebte »Pop 2000-Folge« mit dem Titel »Popper, Punks und Pershings« thematisiert in diesen Passagen zugleich die regimekritische »Schwerter zu Pflugscharen«-Bewegung, eine der Keimzellen der späteren Bürgerrechtsbewegung,

und kontrastiert so mit Hilfe historischer, lebensweltlicher Wirklichkeiten die systemisch bedingte Selbstdarstellung des »großen Friedenslagers« Warschauer Pakt, um so einen Kontext zum politischen Lied zu schaffen. Die jeweiligen Belege und Illustrationen der Erzählungen der Interviewpartner zu den inoffiziellen Vorgängen unterscheiden sich auch in der visuellen Umsetzung von dem, was als offizielles Material der Partei-Inszenierungen im Palast der Republik in den Archiven zu finden war. Während die Inszenierungen auf der Bühne mit mehreren Kameras als Bilder einer sich präsentierenden DDR wirkten, sind die Close-Ups von »Schwerter zu Flugscharen«-Aufnahmen aus West-Reportagen der Zeit gesammelt und neu arrangiert. Dennoch ist das Material, auf das BAP und Udo Lindenberg, City und die Puhdys sich beziehen – im Falle der »Schwerter zu Pflugscharen« auch DDR-Oppositionelle wie der Schauspieler Bernd-Michael Lade und der Punk-Sänger Eugen Balanskat – die gleichen. Das, was heute in anderen Zusammenhängen als »multidirektionale Erinnerung« bezeichnet wird, entfaltet sich hier im Kleinen in den Interviewpassagen. Dennoch sind die »Trichter« der jeweils sich Erinnernden in unterschiedliche, »virtuelle« Bezüge verstrickt, die sie im Interview aktualisieren und so eine Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit herstellen, die mittels Archivmaterialien in *Docutimelines* arrangiert wird.

Mit »Pop 2000« haben wir jedoch unfreiwillig die Blaupause entwickelt für das, was in Teil 4.3 kritisiert werden wird: oft unter Einsatz von Bluebox-Interviews mit mehr oder minder austauschbaren »Promis« bestückte Retro-Shows über vergangene Jahrzehnte. Dieser Aufbau aus sich ergänzenden und wechselseitig kommentierenden Interviews, die mit launigen Off-Texten verbunden werden, sind dann z.B. in der 70er-Show mit Hape Kerkeling oder der 80er-Show mit Oliver Geissen für RTL in den frühen Nullerjahren popularisiert worden, tatsächlich unmittelbar im Anschluss an die Ausstrahlung von Pop 2000 und mit teils denselben Archivmaterialien. Sie bildeten nunmehr eine eigene Form des Unterhaltungsfernsehens, die sich der komplexen Prämissen und Recherchen z.B. zur Systemdifferenz Ost und West entledigten, die wir aufwändig erarbeitet hatten.

Nicht selten sind es die Erinnerungen derer, die in medialen Milieus⁴⁰ als deren Teil agieren und in denen Musikk dokumentationen hergestellt werden, die bei Iggy Pops »Lust for Life« für kurze Momente noch einmal die temporären Freiheiten auf den Parties der eigenen Jugend genießen, die zugleich den von Isaac Hayes komponierten und produzierten Soundtrack von »Shaft« jedoch als »Easy Listening« unter störend, disharmonisch und »nicht passend für ein NRW-Publikum« subsummieren⁴¹. Die berühmte Passagen aus der »Dialektik der Aufklärung« von Horkheimer und Adorno, in der Gedanken ausgeführt werden wie jene, dass die

40 Zum Begriff des medialen Milieus vgl. Weber 2017 (I)

41 Das Beispiel ist ein tatsächlich Aktualisiertes aus meiner Erinnerung.

Kulturindustrie alles mit Ähnlichkeit schlage, können untermauert werden durch die Theoreme Henri Bergsons – weil eben die Ähnlichkeiten zwischen Erinnerungsbildern (und, im Rahmen dieser Arbeit auch Erinnerungen an Musiken, die ihre Visualitäten suchen) als generalisierte oft, nicht immer als Erkenntnis (mit Minuten-schrittanalysen bisheriger Programme auf demselben Sendeplatz noch zusätzlich untermauert; das nennt sich dann »Sendeplatzerfahrung«) über Zuschauerverhalten ausgewiesen eine fortwährende Ähnlichkeit aller Programme mit sich selbst produzieren. Was, in Archiven abgelegt, als Quelle folgender Produktionen Material bereitstellt, die dem wiederum ähnlich sehen. Mehr dazu in Teil 5. In den 30er-Jahren des 21. Jahrhunderts füttern dann vermutlich Fetzen aus den »Erinnerungsendungen« der Nullerjahre neue Nostalgien für die Dominanzgesellschaft⁴². Wiederum mit Adorno, diesmal der »Minima Moralia«, möchte ich ergänzen: »Nur, was sie nicht erst zu verstehen brauchen, gilt ihnen für verständlich.«⁴³

Erinnerungsbilder können solche Mechanismen auch brechen – dann, wenn jene Erfahrungen Thema werden, die *nicht* immer schon in leichten Verschiebungen das Gleiche variieren. Während im fiktionalen Film die Rückblende als Stilmittel oft durch eine mit Effekten angereicherte, von den anderen Bildsequenzen abgegrenzte Stilisierung der Visualitäten »mit dem Hinweis versehen: »Achtung, Erinnerung!«⁴⁴ auf Leinwänden und Bildschirmen erscheinen, bildet ein erheblicher Teil jener Musikdokumentationen, die im Rahmen dieser Arbeit verhandelt werden, sowieso eine einzige Rückblende.

Auch deshalb gehen so viele Deutungen, die sich bis heute vom »Direct Cinema« im Falle der Musikdokumentationen allzu fasziniert zeigen, fehl – suggeriert es doch gerade die unmittelbare Zuschauerschaft der Produzierenden, ein Dabeisein in der Aktualität, wo im Gegensatz dazu ein erheblicher Teil auch der Musikdokumentationen, die ins Kino gelangen, ganz im Gegenteil vor allem das Interview als Rahmen nutzen, um Erinnerungen zu aktualisieren und so genau die von Bergson/Deleuze konstatierte Koexistenz von Erinnerung/Vergangenheit und Gegenwart zu bestätigen.

Erhebliche »Beweislast« (denn auch Deleuze operiert fortwährend mit Belegen) trägt in der Ausarbeitung der Analyse des »Zeit-Bildes« die Interpretation des berühmten »Citizen Kane« (1941) von Orson Welles. Nicht nur, dass viele Stilmittel, die später in Variationen des Musikfernsehens üblich wurden – ein Foto geht in ein Bewegtbild über, zum Beispiel –, die der legendäre Regisseur in »Citizen Kane« erprobte. Bis tief in die Erzählstruktur hinein verweist dieses Werk auf die Fiktionalisierung heute in Dokumentationen üblicher Verfahren. Montagen bzw. ein

42 Meine bisherige berufliche Praxis beinhaltet viele solcher Produktionen; ich fasse mir hier hier, wie man so schön sagt, an die eigene Nase.

43 Adorno 2001, S. 181

44 Deleuze 1997, S. 69

Pastiche von Wochenschauen nutzt der Film, um die Biographie der Hauptfigur, eines gerade verstorbenen Medienmoguls, zu illustrieren – die sich sodann als eine redaktionsinterne Probesichtung entpuppen. Eine, die erhebliche Ähnlichkeit mit Montagen zur Etablierung eines Themas zu Beginn von Musikedokumentationen aufweist. Ein Produzent als einer von jenen, durch die Imperative ökonomischer Macht ausagieren, formuliert im Film die Ansicht, dass noch ein »Aufhänger« fehle und schickt einen Reporter auf die Recherchereise. Er soll »menschelnde« Aspekte im Lebenslauf des Verstorbenen finden.

Dieser vertieft sich in Tagebücher führt Interviews mit der Ex-Gattin und befragt Weggefährten. Aus deren Erzählungen – also Interviews – entsteht so das Portrait »Citizen Kane« s, in dessen Mittelpunkt auch die Relation von Wahrheit und Macht, Missbrauch, Moral und Politik (lauter Habermas-Themen) steht u.a. in der Kritik von Praxen in den Massenmedien und spezifischen, medialen Milieus⁴⁵ wie der »Klatschpresse«, also instrumentellen Zurichtungen von Personen durch Audiovisualitäten. Unter aktuellen Bedingungen ist es kaum möglich, den Film zu schauen, ohne an Donald Trump zu denken.

Für Deleuze ist dies der erste große Zeit-Film, in dem sich die Präexistenz einer Vergangenheit im Sinne achronologischer Zeit zeige⁴⁶. Im Mittelpunkt der Suche des Reporters steht die Frage, was »Rosebud« bedeute, das letzte Wort, das Citizen Kane im Sterben von sich gab. Die Begegnungen, Befragungen und Interviews suchen verschiedene Schichten und Regionen der Biographie des Verstorbenen auf. »Natürlich haben diese Vergangenheitsregionen einen chronologischen Verlauf, nämlich denjenigen der vergangenen Gegenwarten, auf die sie verweisen.«⁴⁷ Diese Regionen koexistieren jedoch visuell mit den Nachforschungen, die der Reporter anstellt. Und so vermessen es scheinen mag, nun banale Fernsehdokumentationen mit einem filmischen Meisterwerk zu vergleichen: Eben das geschieht auch in jedem Bio-Pic, in dem Miles Davis, Whitney Houston, Die Toten Hosen oder Britney Spears portraitiert werden.

Diese dokumentarischen Formen, nunmehr gestaltet in »The Mix« in *Docutime-lines*, deren Omnipräsenz Orson Welles noch nicht erahnen konnte, arbeiten dieses mal besser, mal schlechter heraus, mal verkennen sie auch das Problem und lassen Zeit-Zeugen einfach irgendwas erzählen, was als »populär« erscheinend Pointen schafft (die eben das bezeugen, was in den Schichten und Regionen der Zeit sich vollzog, indem sie reine Erinnerungen aktualisieren und sie zu Geschichten, Deutungen oder Scherzen verwandeln). Oder die Produktionen arbeiten einfach Chronologien ab. Dieses Aktualisieren von Aspekten des Sujets in Erinnerungem (später in den Passagen zum Interview mehr) geschieht auch bei »Genre-Dokus«, wenn in 4

45 Zum medialen Milieu vgl. Weber 2017 (I)

46 Deleuze 1997, S. 134

47 Ebd., S. 141-142

Teilen die Geschichte des Soul (»Soul Power«, ZDF/ARTE 2013) oder der elektronischen Musik etc. erzählt, in »thematischen« (»Peace'n'Pop«, ZDF/ARTE 2015, »Get up stand up«, ZDF/ARTE 2003 als audiovisuelle Analyse des politischen Liedes) oder auch Zeiträume (»Birth of...« – die Anfangsjahre dessen, was wir heute unter Popmusik verstehen, ZDF/ARTE 2009), die anhand einer Material-Mixtur mit erinnernden Interviews in rekonstruiert werden. Die Frage bleibt dabei, ob Erinnerungen trügen oder auch nicht, verzerren, erfinden, all das thematisiert auch Bergson nicht – da, wo es möglich ist, überprüfen Produzierende im Sinne der Abschnitte 1.2 und 1.3 Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit, Triftigkeit und Tatsächlichkeit.

Zugleich können die Erinnerungsspitzen auch in Corpi gesellschaftlicher Selbstverständnisse ragen, ggf. hineinstecken als Pfahl im Fleische von Selbstverständnissen der Dominanzkultur, wenn z.B. in Dokumentationen über deutschen Hip Hop der späten 80er und der 90er Jahre Advanced Chemistrys »Fremd im eigenen Land« Erinnerungen beisteuert, die quer zur Erzählung (und Visualisierung) einer freiheitlich-friedlichen Wiedervereinigung von 1989 stehen. In Abschnitt 3.2 über den poetischen Modus wurde Analoges anhand von »Black to Techno« (2019) aufgezeigt. Wieder ist es der rein beobachtende Modus nach Nichols, der solche Fragen gar nicht zu stellen vermag in seinem Präsentismus, wahren die anderen Modi jeweils Möglichkeiten aufzeigen. In »Hip Hop Evolution« (HBO Canada 2016) führt und leitet der Host teilnehmend durch die Regionen und Schichten der Erinnerung; vom aktuellen Setting des »On Location«-Dreh zur Verankerung im Lebensweltlichen bewegt er sich über die Erinnerungen von Zeitzeugen auch in das Archivmaterial hinein. Noch expliziter arbeiten der expositorische und reflexive Modus solche Strukturen heraus, weil sie explizit, häufig mit Hilfe des Off-Textes, durch die Schichten und Erinnerungen navigieren.

Es handelt sich bei alledem nicht um Diskursanalyse, auch nicht die von Bilddiskursen – vielmehr ergänzt das, was in Zeit-Bildern mitsamt ihrer auditiven Ebenen sich artikuliert das, was mit Habermas auch als »sich mit jemandem über etwas« eben nicht nur »in der Welt«, sondern auch in der Zeit verständigen bezeichnet werden könnte, an Zuschauende in demokratischen Öffentlichkeiten adressiert, zumindest im Falle journalistischer Musikdokumentationen.

Auch eine aktive Aneignung von Formen, Gestaltungsweisen, Kompositionsprozessen, Ästhetiken aus den Regionen und Schichtungen der Zeit geht in sie ein. Sie beinhalten immer auch Sounds, Klänge, Töne aus dem Fundus der Erinnerungen »sozialer Subwelten«⁴⁸. Im gelingenden Falle wird das hörbar im Filmischen und seinen Audiovisualitäten selbst, im misslingenden übertönen solche dominanzkulturellen Signale. Weil sich doch wieder nur das Normalisierte durchsetzt. Siehe Teil 5 dieser Arbeit.

48 So nennt es Alberth 2013 in Anlehnung an Anselm Strauss.

Eine weitere Dimension der Zeitbilder erkundet Deleuze anhand der so genannten »Schärfentiefe« in »Citizen Kane«. In den letzten Jahren fanden im Rahmen von »Doku« produktionen eher gegenteilige Stilmittel Einsatz – oft auch mit Hilfe von Fotoapparaten mit Videofunktion, z.B. der Canon EOS. Hier verschwimmt der Bildhintergrund ins Diffuse, Unschärfe (ein wenig wie beim berühmten »Sfumato« Leonardo da Vincis), und es ist möglich, mit »Schärfenverlagerungen« zu arbeiten, also einem »Umschalten« von Schärfe im Vordergrund zu einem Scharfstellen des Hintergrundes.

In »Citizen Kane« operiert Welles mit gegenteiligen Effekten: der Hintergrund tritt gewissermaßen nach vorne dadurch, dass er gleichermaßen scharf gehalten wird wie der Vordergrund. Die Tiefenschichtung des Bildes verändert sich dadurch erheblich; oft sind im Hintergrund so deutlich andere Geschehen zu sehen als auf jener Bildebene vorne, die sonst als Bühne für das Wichtige gilt. »Ein Beispiel dafür liefert die berühmte Szene, in der Kane, aus der Bildtiefe kommend, den Freund trifft, mit dem er brechen wird: es ist die Vergangenheit, in der er sich bewegt, und diese Bewegung war der Bruch. [...]. Genau dies ist die Funktion der Schärfentiefe: jedesmal eine Vergangenheitsregion, ein Kontinuum zu erkunden.«⁴⁹

Die verschiedenen Ebenen innerhalb einer Einstellung Bildes stellen so die Koexistenzen der Zeitdimensionen her – und hierbei können auch Vorder- und Hintergrundgründe miteinander kommunizieren.

»In dieser Befreiung der Bildtiefe, die sich nun alle anderen Dimensionen unterordnet, muß man nicht nur die Eroberung eines Kontinuums, sondern die zeitliche Eigenschaft dieses Kontinuums sehen: es handelt sich um eine Kontinuität der Dauer, die bewirkt, daß die entfesselte Bildtiefe der Zeit und nicht mehr länger dem Raum zugeordnet wird.«⁵⁰

Um wiederum mutmaßlich »banausig« das Hehre der Deleuzschen Untersuchungen an dem Profanen der Fernsehproduktion zu brechen: Diese Schichtungen des Bildes, wenn auch zum Teil, aber nicht nur, mit Hilfe einer Form der Montage wurden geradezu exzessiv im »Bluebox-Interview« der Nuller-Jahre eingesetzt, freilich ohne die von Deleuze beschriebene Bewegung, die Hintergrund- und Vordergrund vermitteln würde. Oft und besonders gerne geschah das auch im »Privatfernsehen«: vorne sprechen Testimonials, während dahinter das läuft, worüber sie sprechen. Zumeist erfolgt diese Schichtung eben deshalb, weil so viele Produzierende mit Archivmaterialien arbeiten und nur wenig eigene Bildkompositionen erschaffen. Auch Studio-Settings, in denen auf der »Vidiwall« im Hintergrund das Historisierende läuft, während vorne der Zeit-Zeuge interviewt wird, finden regen Einsatz – und in manchen Fällen schwenkt die Kran-Kamera auf einen Monitor,

49 Deleuze 1997, S. 143

50 Ebd., S. 145

auf dem das zu sehen ist, was kurz darauf, nach Umschnitt, im Vollbild flimmert. In anderen Fällen erfolgt der Umschnitt mit Hilfe graphischer Trenner: dass all diese Stilmittel im Grunde genommen kontraintuitiv alltägliche Raum- und Zeitverständnisse aufheben fällt selten auf. Deleuze verweist darauf, dass solche Visualitäten eben eher einer *Erinnerungs- denn einer Realitätsfunktion* dienen – es würde Memorierung und Temporalisierung greifen⁵¹, eine »Einladung, sich zu erinnern« ausgesprochen. So dass in manchen Fällen auch das Setting des Interviewbildes in Musikdokumentationen diese Koexistenz im Sinne des Zitates aufgreift: indem z.B. eine wohlplatzierte Neonröhre sich in jedem dieser einer Dokumentationsreihe über die 80er Jahre versteckt⁵².

In den vielfältigen Musikproduktionen selbst folgen die Kontinuen Pfaden in den Schichten und Regionen der Sounds und Klänge, die Vergangenes mit Gegenwartigem koexistieren lassen, indem sie z.B. mit Röhrenverstärkern vergangener Dekaden musizieren oder den Sound von Musikkassetten nutzen oder simulieren – ganz im Sinne der lebensweltlichen Denotationen, die im vorigen Teil dieser Arbeit analysiert wurden.

In Spielfilmproduktionen wie dem bahnbrechenden »Citizen Kane« mag das kunstvolle Arrangement der Bilder erheblich eindrucksvoller visuelles Denken befördert haben; nichtsdestotrotz sind die Aktualisierungen des Virtuellen der Erinnerungen auch in den Banalitäten des alltäglich Medialen allgegenwärtig (und zugleich immer schon vergangen) und re-strukturieren es immer neu (und doch »retro«) – was sich bis zu einer geradezu erstickenden Dichte des Nostalgisierens steigern kann, wie im Abschnitt über Hauntology und Retromania aufzuzeigen sein wird. Die Zeit mit ihrer Gegenwart fressenden Vergangenheit kann so beinahe als »unermeßliche, schreckenerregende, ungeschlachte Materie, als allumfassendes Werden«⁵³ Stagnation erzeugen, die gar nicht bemerkt wird, wenn Menschen in Erinnerungen schwelgen⁵⁴.

Deutlich sollte jedoch ebenso geworden sein, dass es sich immer der begründete Umgang mit Erinnerung und der Inszenierung achronologischer und doch

51 Ebd., S. 146

52 Vgl. »Welcome to the Eighties«, 6 Folgen, ZDF/ARTE 2009, Produzenten: Jean-Alexander Ntiviyahwa, Christian Bettges. Idee für das Platzieren der Neonröhre: Birgit Herdlitschke.

53 Deleuze 1997/2, S. 153

54 Mit dem Zwiespältigen des Erinnerns beschäftige sich auch nicht nur lange Diskussionen über die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen, sondern auch immer neue Produktionen, z.B. »Total Recall« (1990) mit Arnold Schwarzenegger, in der dem Helden künstliche Erinnerungen eingepflanzt werden, »Rememory« (2017), der die Frage stellt, welcher Schrecken entsteht, wenn Probanden sich plötzlich an verdrängte Traumata erinnern oder auch der ersten Folge der britischen Serie »Black Mirror« (2011), in der detailgetreu aufgezeichnete und z.B. im Falle von Grenzkontrollen einsehbare Erinnerungen als Quelle eines Kontroll- und Überwachungssystems fungieren. Vgl. hierzu auch Weber 2008, vor allem Kapitel 5

dem Muster »Vergangenheit/Gegenwart« folgender Zeitbilder oder auch komplexerer Arrangements von Audiovisualitäten handelt – also ein Wirken der Rationalitäten im Produktionsprozess, die u.a. Kriterien formulieren, welche Erinnerung gilt und welcher keine Relevanz zugewiesen wird, wer sich erinnern darf und für wen sich erinnert wird. All das macht diese komplexe Schichtung aber auch der Kritik zugänglich hinsichtlich dessen, welche Arten von Erinnerungen die Anderer überschreiben könnten – im Rahmen komplexer, teils fragmentierter Öffentlichkeiten sowie im Medium des Kommunikativen Handelns. Musikdokumentationen nutzen dessen multimodale Rationalitäten im besten Falle so, dass sie gestalterisch eintauchen in die Zeitdimensionen des Sujets und doch über sie und mit ihnen an den Geltungsansprüchen orientiert aufklären dann, wenn sie journalistisch operieren – in poetischen Modi dann, wenn sie in eher künstlerisch orientiert, diese über sich hinaustreiben, der Eigenlogik des Materials folgend und dabei Kriterien aus der Erfahrung mit ihm gewinnend, die Wertungen implizieren oder als solche explizit und analog zur Kunstkritik, jedoch aus Teilnehmendenperspektiven handlungsleitend werden zu lassen.

4.2 Das Innen und das Außen der Archive

Viele Strecken der Audiovisualitäten zahlreicher Musikdokumentation bilden sich durch die Montage kompilierter Archivmaterialien, wie bereits in 1.1 zur Bestimmung des Gegenstandes ausgeführt. Diese archivbasierte Prozessualität des Herstellens fügt sich ein in eine ver- und einschränkende Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit der Nutzung audiovisueller Bestände in den tatsächlichen, nicht als Metapher verstandenen institutionellen Ordnungen der Archive. Hinsichtlich der Entwicklung der Archivologie als Zweig der Wissensproduktion auch rund um Medien erscheint dieser Hinweis auf die Differenz zwischen nicht-metaphorischen und solchen Verwendungsweisen, die »Archiv« im Sinne z.B. einer umfassenden kulturellen oder auch gesellschaftlichen Maschinerie der Organisationsweise und Erzeugungsprozeduren von Wissen und Aussagen begreifen, geboten, durchzieht sie doch erhebliche Teile der Texte rund um das Archiv ebenso wie die Unterscheidung oder auch nicht zwischen Gedächtnis und Archiv⁵⁵. In jedem Fall jedoch, im metaphorischen wie auch nicht-metaphorischen Sinne, unterliegen diese Speicherstätten dem, was Uwe Wirth⁵⁶ als »Politiken der Archive« bezeichnet. Hierzu zählen Zugangsmöglichkeiten, somit auch die Frage, ob es sich um offene, priva-

55 Vgl. Ebeling/Günzel 2009, S. 10, vgl. auch die Ausführungen in Schörkhuber 2018

56 Wirth, Uwe, Archiv, in: Roesler/Stiegler 2005, S. 17ff.