

#### 4.4 Afrofuturismus versus Rockismus

Afrofuturismus thematisiert einem Vortrag von Alexander Weheliye mit dem Titel »FuturePasts« zu Folge das Verhältnis zwischen Science Fiction, schwarzer Erfahrung (»the black experience«) und Sklaverei<sup>158</sup> – oder, in den per Videobeamer von Weheliye auf die Leinwand geworfen in den Worten Kodwo Eshuns: »Afrofuturism therefore stages a series of enigmatic returns to the constitutive trauma of slavery in the light of science fiction«. Das wohl prominenteste und bekannteste Beispiel ist der Film »Black Panther« (2018). Als Autoren aus dem Bereich der fiktionalen Literatur können Octavia Butler, Samuel Delany, Nalo Hopkinson und Nnedi Okorafor rund um den Afrofuturismus angeführt werden, aus der bildenden Kunst u.a. Krista Franklin und mit Einschränkungen Jean-Michel Basquiat. Afrofuturistisch musikalisch vordenkend und ihre Musik auch in entsprechenden Audiovisualitäten präsentierend erschlossen Sun Ra, George Clinton, Lee »Scratch« Perry neue Terrains, und Detroit Techno als Gesamtphänomen habe ich in Abschnitt 3.2. im Zusammenhang mit »Black to techno« bereits gewürdigt. Theoretische Bezüge zu Vorarbeiten und Denken parallel zum Afrofuturismus ergeben sich u.a. aus Paul Gilroys »Black Atlantic«<sup>159</sup> oder auch Omise'eke Natasha Tinsleys »Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage«<sup>160</sup> – und immer wieder Kodwo Eshun in diversen Veröffentlichungen. Afrofuturismus hat insofern einen »posthumanistischen Kern«, dass er im Gegensatz zu stereotypen, implizit oft auch diskriminierenden diskursiven Verortung von Black Cultures als »raw«, »primitiv« oder primär auf Leiblichkeit bezogen sich als in Verbindung und Fusion mit *technischen* Entwicklungen begreift. »If the coexistence of the ›human‹ with various ›technological‹ structures and processes presents one of the central challenges of the contemporary world, then Afro-diasporic subjects and cultures surely form a crucial part of this mix.«<sup>161</sup> Weheliye verweist darauf, dass Black Cultures sich gerade in der Aneignung von straßentauglichen Technologien wie Smartphones, »Ghetto-Blastern«, tragbaren Plattenspieler eingeübt hätten, und in der Geschichte von Black Music seien immer *Aufnahmetechniken* zentral gewesen<sup>162</sup>. Strukturelle Verbindungen zu Donna Haraways feministischem »Cyborg Manifesto« sind unübersehbar.

158 Vgl. Weheliye, Alexander G, Futurepasts: Afrofuturism, Blackness and Technology, <https://vimeo.com/244634628>, 16.37 min., aufgerufen am 17.4.2020, im folgenden Weheliye 2017. Gehalten wurde der Vortrag im Dortmunder Kino im U am 21.10.2017 im Rahmen des Afro-Tech Festes.

159 Gillroy 1993

160 Tinsley 2008

161 Weheliye 2006, S. 2 bzw. Pos. 200 der eBook-Version

162 Ebd., S. 3 bzw. Pos. 279 der eBook-Version

Afrofuturismus entwirft Szenarien einer Zeit, die es nie gab. Während Hauntologien dem Erklängen nie realisierter Utopien lauschen, erfindet der Afrofuturismus Parallelwelten, um die Realität besser zu ertragen – auch dies ist ein Weltbezug. Und artikuliere, so Weheliye, sich in Musiken wie der von Grace Jones, durchproduzierte Kunstwerke aus den Laboren der Klangtechniken; die Queerness von Sun Ra eröffne eigene Zukünfte, würde jedoch auch in Geschichtsschreibungen schwarzer Musik oft überhört. Weheliye nennt dieses »Heteromaskulinization«<sup>163</sup>. Afrofuturismus positioniert sich so offensiv *gegen* Politiken der permanenten Rekonstruktion von Schädelstätten des Gedächtnisses, der dominanten Erinnerungen, die in den großen Archiven lagern. Im weiteren Verständnis von Pop-Musik, wie es in dieser Arbeit zum Teil im Anschluss an Diedrich Diederichsen formuliert wird, also einem, in dem intermediale Prozesse neue Zeichen generieren oder aber in sich konventionalisierende, kulturelle Gewohnheiten einschreiben, sind solche Kritiken maßgeblich, um das, *was* letztlich in Musikdokumentationen *wie* behandelt wird, mit Gründen zu versorgen, ästhetisch, normativ, evaluativ und zu Seinsqualitäten sich verhaltend. Der Afrofuturismus ist zudem selbst Teil einer popkulturellen Bewegung, deren Wirkung über den P-Funk- George Clintons bis zum G-Funk des Westcoast-Rap der 90er Jahre rund um Dr. Dre ebenso prägte, wie er Jungle und Breakbeat reflektierte und mit dem später noch genauer zu betrachtenden Essays-Film »Last Angel of History« stilbildend wirkte, soweit es Ästhetiken von Musikdokumentationen betrifft.

Einer der zentralen Begriffe des Afrofuturismus ist »Sonic Fiction«, also sich in Sounds selbst einschreibende fiktionale Prozesse, die zugleich so etwas wie Science Fiction mit Mitteln der Musik vollbringen. »Eshun versucht, systematisch die Bedeutung/Nicht-Bedeutung des Klanges außerhalb der – aus seiner Perspektive – humanistischen Alternative von Zeichengebrauch und Stimm-Metaphysik zu situieren«<sup>164</sup>. So fasst Diederichsen die post-humanistische Stoßrichtung des zentralen Theoretikers des Afrofuturismus zusammen, die sich in einer technoiden Eigendynamik der Sounds artikuliert und z.B. im Falle den 90er-Alben von Tricky oder Goldie deutlich zu hören ist. Eshun selbst verweist darauf, dass er hier ein Auseinanderdividieren zwischen weißer und schwarzer Musik in diesen Zusammenhängen als nicht mehr haltbar begreife, sie würden in diesem Szenario ununterscheidbar – und doch fallen Sounds, siehe die Auseinandersetzung mit Stuart Hall in Abschnitt 3.1., auf je unterschiedlichen fruchtbaren, lebensweltlichen Boden, je nachdem, in welchen Differenzgefügen sich Identitäten im Rahmen konkreter Erfahrungen herausbilden.

163 Weheliye V2017, 26.10 min.

164 Diederichsen 2014, Pos. 6569 der eBook-Version

Afrofuturismus in seiner allgemeineren Variante vollzieht eine Dreifachbewegung in der, mittels und als Zeit im Sinne eines »kulturellen Projektes«<sup>165</sup>. Zum einen ermöglicht er die Rückgewinnung afrodiasporischer Subjektivitäten in multi- und intermedialen Produktionen und einer eigenständigen Komposition von Referenzen, zudem in den Regionen und Schichten der »black experiences« historischer Virtualitäten. Sie positionieren sich opponierend zu den offiziellen und administrativ wie ökonomisch, somit systemisch wirksamen Geschichtsschreibungen.

Es sind Sichtweisen, die sich aus der »Middle Passage«, also dem Sklavenhandel, aus Teilnehmendenperspektive jener, die brutalstmöglich zu Ware degradiert, verschifft, ihrer Freiheit beraubt und zu »Primitiven« erklärt Zurichtung erlitten, ergeben und die Unerträglichkeit dieser Historie so nicht hinnehmen, nicht an ihr kleben bleiben wollten. Für Musikhistorie, auch, aber nicht nur jene der Popmusik, ist dieses so relevant, weil die Beats und Rhythmen, die zur Unterhaltung der Sklavenhändler und ihrer Besatzungen bereits auf den Decks der Schiffe, in deren Innenraum Menschen starben<sup>166</sup>, die gesamte westliche Musik beeinflussten und die populären Formen ganz explizit<sup>167</sup>. Auch in den Intervallen der Zeitmodifikationen in Timelines und Varianten des »Schnittrhythmus« in der Gestaltung von Dokumentationen bleibt geisterhaft ihr Erbe hör- und auch sichtbar. Hauntology kann die Utopien enthalten, jedoch auch das Grauen der Historie wie ein fernes Echo vernehmbar machen denen, die bereit sind, sie zu hören. Mit Toni Morrison werden im Afrofuturismus die verschleppten, zum Teil existenziell heimatlosen, entfremdeten, entwurzelten und entmenslichten Sklaven als erste, *moderne* Subjekte verstanden<sup>168</sup> – Toni Morrison formulierte diese Sicht in einem Gespräch mit dem Theoretiker des »Black Atlantic« Paul Gilroy, dessen Denken für den gesamten Afrofuturismus prägend wirkte. In diesem Sinne wirkt die Gegenerinnerung als Praxis, die in den Archiven dominanter Kulturen schon deshalb wenig Niederschlag fand, weil es Sklaven auf den Plantagen in vielen Fällen nicht gestattet war

165 Eshun 2018, S. 41

166 Karl Bruckmaier verweist darauf, dass bereits früher im Zuge der maurischen Besiedlung der iberischen Halbinsel »die Trommel« nach Norden vordrang und so die »Urangst« europäischer Kultur vor den südlichen Regionen Afrikas entstanden sei – um 1013. In seiner »Story of Pop« finden sich auch die bildstarken und gut belegten Darstellungen der »Middle Passage« und des »Beats« – vgl. Bruckmaier 2015, S. 31ff.

167 Auch andere Rhythmen gerade auch aus Sinti- und Roma-Kulturen (z.B. der Flamenco und der der Czardas) wie auch in jüdischen Lebenswelten, heute als Klezmer bekannt, wirkten auf populäre Musiken ein. Die afrikanischen, oft Poly-Rhythmen sind deshalb so dominant, weil sie, oft über die Karibik vermittelt, nicht nur den nord-, sondern auch den südamerikanischen Raum prägten und in Ableitung auch das, was als »Latin« bezeichnet wird und oft zu Modetänzen wie Rumba oder Cha-Cha-Cha diszipliniert wurde.

168 Das »Projekt der Moderne« in diesem Sinne zu vollenden war auch nicht Habermas' Ansinnen.

zu schreiben, wenn auch das Lesen der Bibel ihnen teilweise gelehrt wurde. Besonders inspirierten, in Gospel und Spirituals wie »Go down Moses« ist dies zu hören, die Geschichten vom jüdischen Exodus aus Ägypten, so dass auch redigierte Fassungen der kanonisierten Texte ohne solch Animation zu Flucht oder Aufstand kursierten. Auch hierin gründet die Relevanz sowohl oraler Überlieferung in der »Black Music«-Historie, die noch im Umgang mit Sprache in Zusammenhängen des Hip Hop wirkt, wie auch musikalische Strukturen des dialogischen »Call & Response«, die in Kirchen als einzigen Orten, an den Sklaven ungestört miteinander kommunizieren konnten<sup>169</sup>. Solche Gegenerinnerungen mobilisiert u.a. Toni Morrison in ihrem Gesamtwerk. Kodwo Eshun begreift diese Praxen ganz wie Jacques Derrida als »ethische Verpflichtung gegenüber der Geschichte, den Toten und den Vergessenen«<sup>170</sup>.

Zum anderen erzeugt der Afrofuturismus Referenzen zu einer erdachten Welt der Science Fiction als Kontrasterfahrung zu dem Leid und Grauen des Realen in virtuell gewordenen Vergangenheiten. Eshun bezieht sich in seinen Analysen auf Aussagen des Science-Fiction-Autoren Samuel R. Delany in »Last Angel of History« (1995) und versteht Science Fiction mit diesem als »signifikante Verzerrung der Gegenwart« und Mittel zur »Vorprogrammierung« dieser<sup>171</sup>. Sie folge dem »Drang, die Realität umzuschreiben [...], während das Szenario mit der Kontrolle und Vorhersage plausibler und alternativer Morgen arbeitet. Der Science-Fiction-Film und das Szenario sind Beispiele für einen kybernetischen Futurismus, der von Dingen spricht, die in der Vergangenheit noch nicht stattgefunden haben«<sup>172</sup>. In Musikdokumentationen können sie sich in Weltbezüge mit Sollgeltung verwandeln. »Durch die Erzeugung zeitlicher Verwicklungen und anachronistischer Episoden, die die lineare Zeit des Fortschritts außer Kraft setzen, korrigieren diese Futurismen die zeitlichen Logiken, die die schwarzen Subjekte in die Vorgeschichte verbannt haben.«<sup>173</sup> Und: »Gesellschaftliche Realität und Science Fiction generieren innerhalb ein und desselben Satzes Feedbackschleifen« – im Afrofuturismus.

Naive Realismen des Dokumentarischen, die am »Direct Cinema« kleben, und sei es noch in der Kritik des Dokumentarischen als »Lektüremodus«, um sich von den Unmittelbarkeitsfantasien dessen abzugrenzen zu können, vermögen solche immer auch der Musik selbst eingeschriebenen Bezüge zu dem Virtuellen im Sinne von Erinnerungen an Zeiten, die nie stattgefunden haben, tatsächlich nicht zu

169 Dieses sind wiederum Praktiken, die sich in die Lebenswelt-Konzeption von Habermas als Orte sich in Kommunikation entfaltender Intersubjektivität nahtlos einfügen. Thematisiert und belegt werden sie u.a. in »Sex'n'Pop – Folge 3: Sexual Healing« von Jean-Alexander Nti-vyihabwa, ZDF/ARTE 2004

170 Eshun 2018, S. 43

171 Ebd. 2018., S. 46

172 Ebd., S. 47

173 Ebd., S. 57

fassen, sind sie doch viel zu unterkomplex mit der Illusion der Abbildbarkeit verbunden. In Popmusiken ist häufig eben diese ja mehrfach erwähnte utopische Dimension eingeschrieben (in »Klassik« zum Teil auch). Erst, wenn in Schnitt und Montage ggf. Expositorisches, Reflexives und Poetisches unter Bezugnahme auf die differenten Geltungsansprüche sich verschränkt, ins Spielen kommt und die Dimensionen der Zeit erfasst, die Koexistenzen von Vergangenheit und Gegenwart in medialen Legierungen moduliert, sie so in Interaktionen bringt, dass all die Zeit-Zeugen inmitten der Filme sie kommentieren und ihrerseits multiple Zeitbezüge herstellen, kann so etwas wie Zukunft entstehen. Wo all dieses ausbleibt und ein Zement der Nationalismen angerührt wird, bleibt nur Vergangenheit, die sich fortwährend ähnlich re-aktualisiert.

»Der Afrofuturismus setzt sich also mit Möglichkeiten einer Intervention in den Dimensionen des Vorhersagbaren Projektierten, Proleptischen, Vorgestellten, Virtuellen, Antizipatorischen und konjunktiv Zukünftigen auseinander.«<sup>174</sup> Und Eshun zufolge sind die klanglichen Prozesse seiner spekulativen und synkopierten Formen zentral für das Verständnis gerade deshalb, weil die Futurismen in ihren künstlerischen Praxen oft gerade dann sich artikulierten, wenn Zukünfte annähernd unvorstellbar waren. Er führt als Beispiel das Essays »The Race for Space« von Duke Ellington oder auch Sun Ras Kosmologie zu Zeiten der Segregation an, ebenso Bob Marleys Projektion eines archaisch-heilen Afrika oder auch die ägyptologischen Fantasien von Earth, Wind & Fire nach dem Niedergang der »Black Panther« ins Feld; Weisen also, fiktionale Vergangenheiten als Projektionsfläche kompensatorischer Zukünfte zu nutzen.

Dass diese Versionen auch ins, so Eshun, Reaktionäre umschlagen können belegt er anhand der zutiefst antisemitischen »Nation of Islam« Louis Farrakhans – in Auseinandersetzung mit Diedrich Diederichsen bereits erwähnt. Diese Differenz zwischen dem guten und dem vermeintlich falschen Pop ist in genau jenem kulturellen Feld verortet, da auch der Afrofuturismus sich positionierte.

Mark Fisher fasst all diese Zusammenhänge wie folgt zusammen:

»Afrofuturism unravels any linear model of the future, disrupting the idea that the future will be a simple supersession of the past. Time in Afrofuturism is plastic, stretchable and prophetic – it is, in other words, a *technolized* time, in which past and future are subject to ceaseless de- and recomposition«<sup>175</sup>.

In manchen Bereichen der Forschung hat sich nichtsdestotrotz der mehrfach erwähnte Begriff »Rockumentary« als übergreifender Begriff etabliert<sup>176</sup>; der Genre-

174 Ebd. 2018, S. 50

175 Fisher 2013, S. 47

176 Auch Carsten Heinze verwendet ihn in der Einleitung des von ihm mit Laura Niebling herausgegebenen Sammelbandes zu »Populären Musikkulturen« unkritisch, unbefragt und un-

Begriff eines musikalischen Submilieus, eben der »Rockmusik«, dominiert so noch Darstellungen, Rekonstruktionen oder auch Futurologien rund um Jazz, Soul und überschreibt so schon definitiv ganze Segmente, Schichten und Regionen der (Pop-)Musikhistorie<sup>177</sup>. Konzertfilm, Tourfilm, Studio-Report, Music-Show, Reality TV und Castings Shows fasst Laura Niebling<sup>178</sup> unter »Rockumentary« und somit das, was zumeist eher als Ausgangsmaterial für die hier beschriebenen Dokumentationen dient, die sie durchaus parallel als »Music-Documentary« aufführt – wie in 1.1 bereits ausgeführt. Der Begriff selbst geht auf Rob Reiners »This is spinal tap« (1984) zurück – die Geschichte einer fiktiven Band, somit einer Mockumentary. Als Titel eines Formates, das seit 1989 tatsächlich mit rockigen Sujets wie Guns'n'Roses, Slash, Oasis und Metallica Zuschauer\*innen suchte, verfestigte sich der Begriff.

Die so vollzogene Rubrizierung von Casting-Shows ist auch dann fragwürdig, wenn sie mit Christian Hißnauer selbst als eine fernsehtypisches Live-Inszenierung, die das Gefühl gemeinsamen TV-Schauens analog zum zusammen geschauten Fußballspiel, betrachtet wird<sup>179</sup>. Als *filmische Form* ist sie durch die *Pointe der Übertragung* sowieso anders zu verstehen als Konzert-Filme wie »Woodstock« (1970) oder »Monterey Pop« (1967). Als ein recht aktuelles Beispiel solcher Produktionen, des Konzertfilms, kann »Ben Platt: Live from the Radio City Music Hall« (2020) verstanden werden. Konzertfilme der 80er Jahre, z.B. »Stop Making Sense« (1984) mit den Talking Heads oder »Home oft he Brave« (1985) mit Laurie Anderson, die hochartifiziiell produziert Rockismus zum Teil bereits immanent kritisierten, persiflierten und transzendierten, eröffneten ein Spektrum, das bereits weit über die Stadionkonzert-Formen hinauswies, die in den 70er Jahren sich etablierten und noch in den 80ern z.B. bei »Live Aid« (1985) tatsächlich die Übertragung nutzen. Auch der »ARTE-Festivalsommer« und Übertragungen von »Rock am Ring« können hier einsortiert werden, die allerdings auch Pop im Programm haben. Das bis heute wohl größte Übertragungsevent ist der »Eurovision Song Contest«; der am deutlichsten zeigt, inwiefern ästhetisch verfehlt ein Begriff wie »Rockumentary« auch dann noch wirkt, wenn er sich in Zweigen der internationalen Medienwissenschaft etabliert haben sollte. Auch die Übertragung der »Love Parade« in den 90er Jahren folgte gleichen Prämissen, ohne irgendetwas mit Rockmusik zu tun zu haben – die Tanzenden, nicht Gitarrenrockers auf der Bühne, waren hier die Stars. »Rockumentary« als zentraler Begriff, implizit immer noch

---

gebrochen, vgl. Heinze/Niebling 2016, Pos. 36ff. der eBook-Ausgabe; ebenso Keith Beattie im selben Band im Aufsatz zum Thema »Reworking Direct Cinema«

177 Der gesamte II. Teil des von Heinze/Niebling herausgegebenen »Populäre Musikkulturen im Film« ist überschrieben mit »Rockumentaries – Exploring the Scene«; auch Netflix rubriziert jegliche Musik unter dieser Überschrift.

178 Niebling 2016 (I), Pos. 854 der eBook-Ausgabe

179 Vgl. Christian Hißnauer, Pos. 1874 der eBook-Ausgabe, Der Traum vom Superstar: Casting-show als neue Form des Musikfilms?, in Heinze/Niebling 2016

den Prämissen des situativen Abbildens im Sinne des »Direct Cinema« verhaftet, vollbringt hier konzeptionell eine Einführung, die mehr tarnt als sie erklärt.

Phänomene wie den Afrofuturismus kann ein solches Konzept gar nicht fassen noch da, wo die Sons of Kemet die Bühne betreten, um sodann aufgezeichnet zu werden; mit »Rock« haben diese nichts mehr zu tun. Der Begriff vermag zudem nicht einmal zu begreifen, was rund um so genannte »klassische«, also orchestrale Kunstmusik an Dokumentationen produziert wird, die oft ähnlich kompilierend wie andere Musikedokumentationen auch verfahren – bzw. behandelt gerade musikalische Formen, die sich aus einer bestimmten, dem Rock'n'Roll ergebenden und im Blues gründenden Spielpraxis entwickelten, als die Wahrheit *aller* (pop-)musikalischer Tradition da, wo wie z.B. bei Netflix als »Rockumentation« eingedeutscht noch Filme über Dr. Dre dergestalt im kommerziellen Rahmen rubriziert werden. Auch Simon Reynolds verwendet ihn in »Retromania« unbefragt.

Diese Begrifflichkeit und somit auch Sichtweise ist jedoch nicht erst, seitdem in den 90er Jahren u.a. durch Kelefa Sanneh »The Rap against Rockism« ins Feld geführt wurde<sup>180</sup>, hochumstritten – Sanneh selbst verweist auf die Ursprünge in den frühen 80er Jahren.

»A rockist is someone who reduces rock'n'roll to a caricature, then uses that caricature as an weapon. Rockism means idolizing the authentic old legend (or underground hero) while mocking the latest pop star; lionizing punk while barely tolerating disco; loving the liver show and hating the music video; extolling the growling performer while hating the lipsyncer.«<sup>181</sup>

Die Rock-Dominanz allmählich ins Wanken geratender *Kanonisierungspraxen*, die vom Rock'n'Roll über den Beat sich bewegen, den Art- oder Progressive Rock der 70er behandeln, sodann Punk und den »Zerfall« und die »Kommerzialisierung« in Disco, House und Synthie-Pop beklagen, um noch möglichst maskulinen Grunge und manchmal auch Techno anschließend gelten zu lassen<sup>182</sup>, werden so festgeschrieben. Blues bleibt in ihnen nur Vorgeschichte, Soul irrelevant und männlich dominiert ist diese Story auch. Es verschiebt sich hier einiges in den letzten Jahren, so dass auch Marvin Gaye in Polls des »Rolling Stone« erscheint, aber eine Donna Summer, eine Grace Jones und eine Beyoncé erfahren nicht die Würdigung, die sich in den Kanon besser einfügende Künstlerinnen wie Joni Mitchel (Songwriter), Kate Bush (Artrock), Madonna und Lady Gaga (weniger als Musikerinnen denn als Phänomene) noch erarbeiten konnten.

180 Sanneh, Kelefa, The Rap against Rockism, New York Times 31. 10. 2004, <https://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html>, aufgerufen am 27.1.2020

181 Ebd.

182 Prototypisch Wicke 2011

Die Auseinandersetzung mit Afrofuturismus und im Gegenzug Rockismus als auch implizite Leitideologie des »Direct Cinema« (nicht umsonst stand auch Dylans Wandel von der Akustik- zur Rockgitarre ganz am Anfang) *führt zu anderen Fragestellungen*, als wenn »Rockumentary« als Begriff in wissenschaftliche Veröffentlichungen *akzeptiert* wird.

Zumeist wird Rockmusik aus dieser kritischen Perspektive als heteronormative<sup>183</sup>, als weiß gelesene Praxis begriffen. Sie bezieht zwar sich explizit auf die Vorarbeit der Blues-Shouter, zog sie dann jedoch musikalisch in männlicher Heldenpose rhythmisch »gerade« – was somit immer auch *auf die Gestaltung von Musikdokumentationen* selbst wirkt, die mit Stilmitteln spielen (als auch auf Analysekategorien in der Forschung), welche den damit korrespondierenden Subkulturen und musikalischen Milieus entstammen: eben Rocker- und Punkkneipen und Liveclubs und das Live-Erleben auch als Kern des Musikalischen. Das ist zwar ein Fortschritt verglichen zu der Annahme mancher in den Musikwissenschaften, Musik sei das, was in Partituren notierbar ist, reduziert sie jedoch aufs Präsentistische. Ich formuliere hier keine Generalkritik des Konzertfilms, jedoch eine, sein Erleben mit lediglich einer musikalischen Form, dem Rock, zu identifizieren.

Relevant wirkt diese Kritik auch in (Text-)Produktionen rund um den Afrofuturismus hinein. Solch Infragestellung des Präsentismus im Rockismus und (somit indirekt auch des Direct Cinema mit seiner Suggestion des unmittelbaren Daseins im Hier & Jetzt als letztlich naturalistische Realitätsproduktion) formuliert auch Mark Fisher in seinem Aufsatz »The Metaphysics of Crackle«. »It is perhaps the idea of rock ›metaphysic of presence‹ that we are getting to what is fundamentally a stake in the deeply contest term ›rockism‹. Rockist criticism always prefers the authentic to the synthetic, the live to the recorded.«<sup>184</sup> Fisher verweist auf die Auftaktpassagen von »Heller als die Sonne« von Kodwo Eshun<sup>185</sup>, in denen dieser eine Kritik des Rockismus formuliere, ohne diesen Begriff zu verwenden.

183 Zur Begriffsbestimmung vgl. Wagenknecht 2007

184 Fisher 2013, S. 44 – zu ergänzen ist, dass auch Jazz-Musiker oft auf ein »Now!« im Sinne des ewigen Jetzt z.B. des Buddhismus beziehen, in dem die Improvisation stattfände. Letztlich aktualisieren sie jedoch improvisierend all das virtuelle, musikalische Material rund um Akkorde und Skalen, variieren es, antizipieren ggf. eine Zukunft zwangsfreier Interaktion auch in gesellschaftlicher Hinsicht (wie in der »Freedom Suite« von Sonny Rollins oder »Al love Supreme« von John Coltrane), wie sie sich in dem musikalischen Kooperieren, ggf. auch gewaltfreien Konkurrieren der Instrumentalist\*innen zeigt noch da, wo »Battles« zwischen Tensaxophonisten stattfanden. Als Verwendung von Wissen, eben um musikalische Zusammenhänge und Formen, ist dieses im engeren Sinne eine rationale Praxis. Miles Davis wies darauf hin, dass gerade Rockmusiker hier oft nur über ein beschränktes Wissen und Verständnis verfügten.

185 Eshun1999



»Seit den 80er Jahren hat sich die britische Mainstream-Musikpresse der schwarzen Musik höchstens zur Erholung und zum Ausspannen von den strengen Komplexitäten der weißen Gitarrenrockmusik zugewandt. Da in dieser lächerlichen, auf den Kopf gestellten Welt ein Songtext stets mehr bedeutet als ein Sound, während es Gitarren vorbehalten bleibt, den Zeitgeist auszudrücken, wird die Rhythmusmaschine in retardierter Unschuld gefangen gehalten.«<sup>186</sup>

Dieser Unterscheidung zwischen Rhythmik und Harmonik (Gitarre als Akkord- und insofern Harmonie-Instrument), davon abhängigen Melodieführungen und Wertungen zugunsten dessen im Kontrast zu insbesondere »durchlaufenden« Beats zeigt sich bis in Bildsprachen; das »in« und »out«, das der Kamerabewegung folgt, wird häufig als »more sophisticated« gegenüber der Modulierung von Zeit mittels des vermeintlich primitiven »auf Musik Schneidens« ausgewiesen. Zudem digitale Schnittprogramme als Quelle von »The Mix« in ihrer technischen Komplexität oft nicht genutzt werden, sondern Ausweichbewegungen in »Reportage«-Bildsprachen zu beobachten sind, wie im allseits gefeierte Film »Die Liebe frisst das Leben« (SWR 2020) von Oliver Schwabe zu sehen ist oder »Könige der Welt« (NDR 2017) über die Band Pictures sie zelebrieren, dann wirkt dieses wie ein Rückfall des »Zeit-Bildes« in das »Bewegungsbild«: Statt Rhythmisierungen zeigen sich hier Raum-Verständnisse. Zum Teil liegt das an einer sich längst etabliert habenden »HD-Ästhetik«, die sich der Möglichkeit, für wenig Geld – sie lassen sich auch mit Fotoapparaten generieren – in »schönen, wertigen Bildern« zu schwelgen manchmal auch allzu sehr hingibt und so vor die Möglichkeit multimodaler Gestaltung von Weltbezügen schiebt.

Verdichtet und ganz im Sinne dessen, was bisher in dieser Arbeit dargestellt wurde, arbeitet der Essayfilm »The Last Angel of History« (1996) diese Zusammenhänge heraus. Er ist prototypisch für Verfahren, in *Docutimelines* zu produzieren und die Möglichkeiten digitaler Schnittsysteme zu nutzen. Sein Titel verdankt sich der Umkonzeptionierung von Begriffen der Historie, die Walter Benjamin vornahm. Einen von Paul Klee gemalten Engel betrachtend schrieb er in der IX. These »Über den Begriff der Geschichte«:

»Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmer-

haufen vor ihm zum« Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.«<sup>187</sup>

Durch Trümmer der Geschichte führen in dem Film und somit Montagen aus Archivmaterialien und Interviews mit Musikern, Denkern und Literaten, darunter auch Kodwo Eshun, Inszenierungen des »Data-Thief«, einem androgynen Wesen, das in der Zukunft sich Informationen zusammenklaubend wie ein Archäologe auf der verstrahlt erscheinenden Erde suchend sich bewegt. Er sammelt sie als die Bestandteile der Realisierung einer mythisch-utopischen Idee, jener der »Mothership Connection«. Sie formuliert die Vision einer Afrodiaspora, als zukünftige Gemeinschaft wiedervereint. Zu Daten, die er sammelt, gehören auch die Interviewpassagen – u.a. mit dem Detroit-Techno-Pionier Juan Atkins. Ihm wird attestiert, der Vision gefolgt zu sein, als schwarzer Künstler der Musikindustrie nicht nur Geld als Interpret einzuspielen, sondern sie ökonomisch zu unterwandern. Die Interviews sind inmitten typischer Mittneunziger-Computer platziert, auf denen selbst Audiovisualitäten flackern, es sind immer wieder visuelle Artefakte hinein montiert, die in Abstraktionen münden und teils wie Navigation durch eine 3D-Brille wirken, aber auch flackernde Fotos von Künstlern wie George Clinton. Atkins berichtet, wie der Synthesizer ihm, der völlig fasziniert von Science Fiction war, die Möglichkeit eröffnete, z.B. startende UFOs zu imaginieren und deren Sounds zu simulieren, wie sie auf Tonbändern landen. Eshun erläutert, dass die Architekten des Afrofuturismus wie Lee Perry und Sun-Ra damit aufgeräumt hätten, sich schwarze Musik als »in the streets« oder »on stage« vorzustellen. Gerade als Studio-musik spiegle sie nicht die Vergangenheit wider, sondern fantasiere die Zukunft. Im weiteren Film wird deutlich, wie »Entfremdung« und »Alienation« eben doch Verschiedenes meinen; die Erfahrung der durchgängig schwarzen Interviewpartner würde häufig einfach als paranoid abgetan, weshalb sie dazu neigten, sie wie Aliens zu fühlen – so Ishmael Reed, ein Science-Fiction-Autor. Z.B. dann, wenn sie von Polizeigewalt berichten, und keiner ihnen glaube. So verweist gerade der Weg ins Studio doch wieder auf lebensweltliche Zusammenhänge, die durch den recht bekannten Film selbst Teil öffentlichen kommunikativen Handelns werden, um die selbstverständlichen Hintergrundannahmen weißer Zuschauer zu problematisieren und ihnen Artikulationen ihrer Gegenwelt mitzuteilen. Tatsächlich lief der Film auch auf ARTE, war also keine reine Programmkinonischenproduktion, und findet sich als Referenz auch in diversen Besprechungen zum im Abschnitt 3.2 dargestellten »Black to Techno«, der den »Last Angel« ganz offenkundig tatsächlich zitiert – das »Black Audio Film Collective«, das ihn produzierte, war auch bei Enwezors Documenta 11 zu Gast.

187 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, aufgerufen am 12.4. 2018

Durchgängig sind in den Film auch animierte Fotos aus schwarzer Geschichte, ganz und gar lebensweltlich verankerte Szenarien, montiert. Als erste Form von Science Fiction weist DJ Spooky (im »Superman«-T-Shirt) darauf hin, dass dies die Kommunikation mit Trommeln über gewissen Distanzen hinweg von us-amerikanischen Sklaven gewesen sei. Diese sei ihnen verboten worden: Sie durften nicht einmal ihre Sprache sprechen.

Eben diese Erfahrungen münden nicht-präsentistisch und auch anders als nur retromanisch oder nostalgisierend zurückblickend – weil sie mit dem Engel Paul Klees auf Trümmer blicken – im Umgang mit der im Aktuellen ko-existierenden Vergangenheit in andere filmische Gestaltungen, die sich von ihren Inhalten bestimmen lassen, ohne an ihnen kleben zu bleiben oder sie einfach nur zu verdoppeln. Sie interpretieren am Leitfaden einer Kritik durch kontrafaktische Entwürfe – es sei daran erinnert, dass die kontrafaktische Antizipation der Bedingungen einer idealen Sprechsituation im Sinne regulativer Ideen auch die Entwürfe von Habermas und Karl-Otto Apel prägt, somit eine Art Moralitäts-Futurismus als Kriterium einer befreiten Gesellschaft, der eben nicht alles durch Moral ersticket, sondern als Möglichkeitsbedingung materialen Differenzen zwar selbst entleiblicht und entsinnlicht Möglichkeiten auch einer freien Entfaltung von Körperlichkeit jenseits reiner Verwertungszwänge ermöglicht, weil er damit korrespondierende Regeln zu begründen weiß – lebensweltliche Zusammenhänge und Modi möglicher Sozialintegration, die von Hierarchisierungen und Degradierungen durchdrungenes, kulturelles Hintergrundwissen und damit korrespondierende Praxen sich rational, somit auch poetisch zu lösen wissen. Auch, um auf dieser Basis gesellschaftliche Institutionen kritisieren zu können.

Der Film entspricht formal den in dieser Arbeit wortreich umkreisten Modi des Expositorischen und Reflexiven der Gestaltung, poetisiert sie im Artifiziellem und zeigt so auch die fließenden Übergänge zum Essays-Film auf – auch, um mit dessen Mitteln ein Gegengewicht zum Realhistorischen zu formieren.

Dann jedoch lauert ggf. die Gefahr, dass dieses wieder formatiert wird. Darum soll es im letzten Teil dieser Arbeit gehen.

